

**Cultura Diálogos para o Desenvolvimento Humano**, registro do seminário que reuniu Danilo Miranda, diretor do Departamento Regional do SESC, Altair Moreira, assessor técnico do Programa Fábrica de Cultura, e Maria Lucia Monte, professora do Departamento de Antropologia da Universidade de São Paulo, em um debate sobre a centralidade da cultura e a integração das políticas públicas para o desenvolvimento cultural sustentável e o fortalecimento da localidade.

**Cultura e Sustentabilidade: diálogos para a construção de um projeto de desenvolvimento cultural**, registro das discussões realizadas no II Encontro de Cultura e Sustentabilidade, no qual Alfredo Manevy, secretário executivo do Ministério da Cultura, debateu com moderadores, jovens, lideranças e artistas da região os caminhos recentes adotados pelo Ministério da Cultura para o plano Nacional de Cultura, além de reflexões sobre a importância de políticas públicas de longo prazo, da reformulação das leis de incentivo, entre outros temas.

**Desenvolvimento Local e Fundações Comunitárias e Áreas Urbanas: desafios e oportunidades**, para ampliar a discussão sobre como se obter sucesso nos processos de desenvolvimento local, a Fundação Tide Setubal e o GIFE realizaram um evento, com representantes de organizações públicas e privadas e lideranças comunitárias. Principais desafios, conflitos e os pontos de convergência e de sinergia existentes entre os temas do desenvolvimento local e das fundações comunitárias no Brasil geraram um rico debate. O conteúdo está registrado nesta publicação.

A experiência do Núcleo de Música e Luteria do Projeto ArteCulturAção é inspiração para o livro **Olhar, Ouvir e Tocar – Experiência da Educação pela Arte**. Com atividades desenvolvidas desde 2006, no Jardim Lapenna, zona leste de São Paulo, o projeto reúne jovens na produção de instrumentos de percussão e corda. A cultura é a matriz das ações, que estimulam, também, a reflexão com abordagens históricas, políticas e sociais. Esta publicação sistematiza o trabalho e apresenta o passo a passo das produções com a proposta de compartilhar o aprendizado com outras instituições que atuam nessa área.

## Olhar, Ouvir, Tocar Experiência da Educação pela Arte

Criada em 2005, a Fundação Tide Setubal atua em São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo, com a missão de contribuir para o empoderamento da comunidade e para o desenvolvimento local sustentável de modo a se alcançar uma melhoria na qualidade de vida e a construção da cidadania. Para isso, desenvolve programas e projetos de educação, cultura, esporte, lazer e geração de renda com ênfase em adolescentes, jovens e famílias com altos índices de vulnerabilidade social. Suas ações são baseadas nos princípios de justiça social e de defesa dos direitos humanos, buscando sempre articulação com as políticas públicas.

PUBLIC  
Ações  
ETS

# Olhar, Ouvir, Tocar

## Experiência da Educação pela Arte

FUNDAÇÃO TIDE SETUBAL  
Rua Jerônimo da Veiga, 164 – 13º andar  
04536000 – São Paulo – SP  
www.fundacaotidesetubal.org.br

**Conselho FTAS**  
Presidente do Conselho  
Maria Alice Setubal

**Conselheiros**  
Guilherme Setubal Souza e Silva  
José Luiz Egydio Setubal  
Marlene Beatriz Pedro Cortese  
Olavo Egydio Setubal Júnior  
Rosemarie Teresa Nugent Setubal

**Coordenação Geral**  
Paula Galeano

**Coordenação de Cultura**  
Sebastião Soares (Tião Soares)

**Assistente de Coordenação**  
José Pedro da Silva Neto  
Inácio Pereira Neto

**Educadores Lútier**  
Oswaldinho Teixeira – 2006 a 2008  
Vado Pimenta – 2009  
Alex Macedo – 2010  
Fábio Vanini – 2010

**Educadores Aprendizes**  
Elias Lopes Oliveira – 2006 a 2008  
Esdras Jonatas Nunes dos Santos – 2006 a 2010  
David Souza Rocha – 2010  
Fabiano Barbosa de Magalhães – 2006 a 2010  
Luciano Kleber – 2008 a 2009  
Renato Soares de Oliveira – 2006 a 2010  
Wesley Santana Soares – 2009 a 2010

**Coordenação de Comunicação**  
Fernanda Nobre

**Coordenação Administrativa**  
Mirene São José

#### Dados da publicação

**Coordenação Editorial**  
Fernanda Nobre, José Pedro da Silva Neto  
e Tião Soares

**Pesquisa**  
Tião Soares e José Pedro da Silva Neto

**Edição de textos**  
Fernanda Nobre e José Pedro da Silva Neto

**Fotos**  
Verônica Manevy

**Ilustrações**  
Juarez Martins

**Colaboração**  
Adriana Lima

**Revisão**  
Viviane Rowe

**Projeto Gráfico e Diagramação**  
EPG

#### Sons e Ritmos em Transformação

por Maria Alice Setubal

#### O Fazer Saber de Cada um na Construção...

por Tião Soares

#### Ethos e Tambores

por José Pedro da Silva Neto

#### Construção de uma História

por Jovens Aprendizes

#### Chinelofone

#### Berimbau

#### Rabeca

#### Afoxé, Xequerê, Aguê, Agbê

#### Tambores de madeira

#### Reco-reco

#### Agogô

#### Caxixi

#### Kalimba

#### Maracá

#### Matraca

#### Marimba

#### Alfaia

#### Atabaque

#### Caixa

#### Batá

#### Pandeirão de Boi

#### Tambu

#### Puíta

#### Surdo

#### Nós

#### Gabaritos Rabeca

#### Bibliografia

## Apresentações

### 1 Instrumentos Aerofones

### 2 Instrumentos Cordofones

### 3 Instrumentos Idiofones

### 4 Instrumentos Membranofones

## Anexos e Bibliografia

*Agradecemos a todos os jovens e profissionais que participaram do projeto Crer, Ser, Fazer (2005), ArteCulturAção – Núcleo de Formação em Música e Luteria (2006, 2007, 2008, 2009) e de outros projetos da Fundação que, de algum modo, contribuíram para a realização desta publicação. Agradecemos ainda o apoio da Sociedade Amigos do Jardim Lapenna. São Paulo, primavera de 2010.*

N671o Nobre, Fernanda; Silva Neto, José Pedro; Soares, Sebastião  
Olhar, ouvir, tocar: experiência da educação pela arte. São Paulo, Fundação Tide Setubal, 2010.  
88p. Ilus. (Publicações FTS)  
ISBN 978-85-62058-09-7  
1. Luteria 2. Instrumentos musicais 3. Educação musical 1. Fundação Tide Setubal II. ArteCulturAção III. Título IV. Série

DDC 787

(Biblioteca responsável: Helga Ilse Bekman – CRB 8º/668)

por *Maria Alice Setubal*

# Sons e Ritmos em



# Transformação

Ao passar pelos corredores do Galpão de Cultura e Cidadania, no Jardim Lapenna, zona leste de São Paulo, é possível ouvir o som da oficina do Núcleo de Música e Luteria. A musicalidade ali presente traz o tom das transformações geradas pelo projeto, que nasceu como Crer, Ser e Fazer, em 2007.

Inserido nas propostas das ações de cultura da Fundação Tide Setubal, o projeto se propõe a trabalhar o ofício da luteria e também a música, voltados aos ritmos brasileiros. Esse caminho, traçado há três anos pelos participantes do projeto, teve como ponto de partida um encontro com o patrimônio cultural da comunidade.

A origem das famílias, as cantigas da infância, os festejos da cidade natal, as lembranças musicais, os cantores preferidos. Ao tratar de ritmos e de instrumentos, os educadores criaram espaços de reflexão que pudessem trazer os saberes da comunidade, transformados em referência musical para estudos sobre a musicalidade que se formaria com o grupo. Contextualizações que também contribuiriam para o entendimento da história de cada instrumento que ali seria criado.

Esse processo de aprendizado proporcionou outras reflexões, como a concepção da cultura como direito. Debates sobre a ausência de espaços culturais no território, análises do incentivo a diferentes tipos de espetáculos culturais, as políticas governamentais para a área, a indústria cultural e suas regras proporcionaram reflexões entre os jovens.

Nesse cenário híbrido, foram construídos as alfaias, os tambores, os pandeirões, os agogôs e as rabeças.

Entre o aprendizado prático, a contextualização histórica e as reflexões sobre as políticas culturais, nasceu uma nova possibilidade: a atuação dos jovens como produtores de cultura. Alguns como jovens aprendizes, multiplicando o conhecimento com aulas para crianças da comunidade; outros como lutieres, vendendo instrumentos produzidos por eles para grupos do bairro e da cidade; outros como monitores da oficina de luteria, aberta, em 2010, a outros coletivos culturais da zona leste.

Ao folhear as páginas desta publicação, nos orgulhamos do percurso desse projeto. Sabemos que o aprendizado proporcionou não só a transformação da madeira em instrumento, mas também do olhar e da postura dos jovens diante da sua comunidade. Sentimos que a missão de contribuir para o empoderamento da comunidade se torna real quando percebemos a descoberta dos jovens sobre si mesmos, sobre a possibilidade de criar, de multiplicar, de escolher.

Desejamos compartilhar parte do nosso aprendizado com outras instituições que, certamente, terão novas histórias para contar, formando, assim, diferentes diretrizes para a cultura por este Brasil.

Boa leitura!

*Maria Alice Setubal*  
Presidente do Conselho da Fundação Tide Setubal

por Tião Soares

# O Fazer Saber de Cada um na Construção de Práticas Sociais



*“Trabalho livre ou arte é simplesmente a natureza liberando suas potencialidades, tanto no mundo quanto na mente, e liberando-as conjuntamente, na medida em que são harmoniosas nas duas esferas. Esse trabalho é, portanto, um grande corretivo para a distração, pois concentra a atenção no possível e treina a vontade a discriminar e organizar suas verdadeiras intenções.”*

George Santayana

Este livro é resultado do trabalho realizado no Núcleo de Música e Luteria, do Projeto ArteCulturAção, e só se tornou possível depois que fui convidado a participar da equipe da Fundação Tide Setubal, no fim do ano de 2005. Por isso, expressei meus agradecimentos a presidente, Maria Alice Setubal, e aos membros do conselho da Fundação Tide Setubal, bem como a toda a equipe de trabalho que me concedeu essa honra.

Os primeiros passos de minha participação nessa construção

caracterizaram-se por olhar o território e compreendê-lo como conceito. Essa ideia de território como conceito partiu do princípio de que não se devia acreditar que o território sem ocupação não seria conceito utilizável. Desse modo, o desafio seria o de considerar a necessidade de seu uso e, assim, a questão desafiadora era a de fazer com que os atores sociais locais comesçassem a utilizar o seu território, o lugar onde vivem.

Nesse sentido, não tínhamos, pelo menos na ideia, dúvidas de que a metodologia a ser utilizada seria a da

Ausculta Social, uma metodologia simples, já aplicada em outras localidades com resultados significativos e inovadores. Na Ausculta, o jeito de ser, o olhar de cada um, o paradoxal barulho do silêncio, seus ruídos internos, uma piscadela podem dizer algo diferente do que o outro tem a dizer – um olhar sensível. Tudo isso são observações e percepções indispensáveis na aplicação da metodologia que leva em conta o “pensar junto”, “fazer com”, o “fazer junto”, em contraposição ao “fazer para”.

Assim, a compreensão de se estar no território com um sentido *desalienado*, de pertença, seria uma das questões imprescindíveis para o desenvolvimento do trabalho. Considerar que essa construção se propunha a se fazer com o outro e, desse modo, ter a real certeza de que a cidadania cultural como política de direitos seria, portanto, imprescindível para se considerar o território como espaço do cidadão. Essa dimensão é sustentada por Santos<sup>1</sup>, que nos ajuda a criar uma amálgama em torno desse desafio, quando afirma:

*Cada homem vale pelo lugar onde está: o seu valor como produtor, consumidor, cidadão depende de sua localização no território. Seu valor vai mudando, incessantemente, para melhor ou para pior, em função das diferenças de acessibilidade*

*(tempo, frequência, preço), independentes de sua própria condição. Pessoas com as mesmas virtualidades, a mesma formação, até mesmo o mesmo salário têm valor diferente segundo o lugar em que vivem: as oportunidades não são as mesmas. Por isso, a possibilidade de ser mais, ou menos, cidadão depende, em larga proporção, do ponto do território onde se está. Enquanto um lugar vem a ser condição de sua pobreza, um outro lugar poderia, no mesmo momento histórico, facilitar o acesso àqueles bens e serviços que lhe são teoricamente devidos, mas que, de fato, lhe faltam. (2007, p. 107).*

Afinada por esse diapasão, a ideia foi trabalhar com jovens, em especial com aspectos específicos para o seu desenvolvimento pessoal e social. Assim, a atividade realizada tratou não só de descobrir novos conhecimentos e questionar pontos que pareciam fechados, como também procurou ouvir as pessoas, coletar opiniões e registrá-las, trocar experiências com educadores e a comunidade, discutindo textos filosóficos e sobre o cotidiano.

O método foi trabalhado pela troca de experiências e de saberes, pelo respeito ao saber e à cultura de cada um, indo do planejamento às vivências. São dinâmicas que possibilitam estabelecer regras que fundamentam o funcionamento do grupo,

que expressam o sentimento referente ao grupo e a si próprio, ao trabalho que vem sendo desenvolvido no coletivo ou de forma coletiva. Esse método propicia o fortalecimento dos laços afetivos dentro do grupo, possibilita a consciência de que o seu crescimento depende do esforço de cada um dos seus integrantes, em um processo que ajuda a construir a cidadania.

Dessa forma, utilizando-se da metodologia da Ausculta Social, foram abertas oficinas educativas de construção de instrumentos de percussão a partir de conteúdos que



## O método foi trabalhado pela troca de experiências e de saberes, pelo respeito ao saber e à cultura de cada um, indo do planejamento às vivências

possibilitassem a discussão de temas como política, história da música, história de vida, identidades culturais, cidadania cultural, reconhecimento do território onde moramos.

Para isso, criou-se uma dinâmica de se descrever o caminho de casa até o projeto e vice-versa. No entanto, a grande questão era sempre a pergunta dos(as) meninos(as): “Que tipo de música a gente vai tocar? Por que a gente fica a

conversar de tudo? Nós (*jovens*) viemos aqui para aprender a tocar.” Do outro lado, dizíamos: “Isso mesmo, vamos tocar, mas sugerimos em primeiro lugar uma conversa para que possamos nos conhecer, para tomarmos consciência da construção do trabalho coletivo, além de somente tocar ou construir um tambor.”

Assim, tínhamos consciência de que ensinar e aprender não poderia se dar de maneira isolada e a escolha de um desses métodos não deve ser verticalizada, mas deve levar em conta as necessidades e limitações do indivíduo a ser trabalhado,

numa construção conjunta com a convicção de que ninguém é superior a ninguém.

Tínhamos claramente definidos os nossos objetivos de atuação, ou seja, a formação educativa, cultural e de gestão, na perspectiva da garantia

de direitos a espaços para reflexão, debate, crítica, com direito à comunicação e à informação, estabelecendo uma política de capacitação permanente para jovens, como lideranças comunitárias, gestores públicos, privados e educadores sociais.

Com os objetivos bem definidos, encontramos no meio do caminho obstáculos, alguns notadamente de cunho preconceituoso. Os instrumentos percussivos, pela sua origem

<sup>1</sup> SANTOS, M. *O Espaço do Cidadão*. 7.ed., São Paulo: Edusp, 2007, p.107

afrodescendente, criaram uma grande resistência com relação à participação, tanto dos jovens quanto da família desses jovens e da própria comunidade, que viam nessa expressão uma manifestação não muito recomendável, “coisa de macumbeiro”, diziam muitos. Com isso, muitos participantes abandonaram o curso, outros saíram por determinação da família, outros se envergonhavam de tocar na rua ou de pertencer àquele grupo. O preconceito foi um dos maiores entraves na implementação da atividade.

na busca da construção de um edifício diferente: a cidadania cultural de vidas, saberes e trocas vivas de ser.

Assim, o trabalho se baseia na compreensão alargada da cultura. Aquela que está no meio ambiente, nas relações sociais, na mobilidade do cidadão, na economia, na política, nos valores e na imaginação. O trabalho de educação sempre foi pensar a cultura e relacioná-la com o desenvolvimento humano e sustentável e não apenas com as políticas do fazer/saber cultural específico, ligado às

artes ou a eventos e espetáculos que, porventura, viessem a acontecer.

Somente uma noção ampliada e transdisciplinar de cultura pode dar conta dos

grandes desafios culturais da cidade, do bairro. Devemos compreender a cidade, o bairro como um cenário do conhecimento e um cenário do reconhecimento da diversidade, não apenas da informação, do evento e do desconhecimento. A cidade da informação pressupõe construir a cidade do conhecimento que possa favorecer redes de trocas, no intuito de implementar a cidadania cultural, humanizando o lugar onde se vive.

Com esse entendimento, acreditamos que a cultura é a mãe de outros campos do conhecimento, nomeadamente, a arte,

a filosofia, a economia, a antropologia, entre outras. Assim, compreende-se que a cultura é o abrigo e o alicerce possível para uma construção cidadã em portos mais seguros, proporcionando o acesso dos(as) cidadãos(as) aos meios de formação, criação, difusão e fruição cultural.

Sob essa perspectiva, a proposta do projeto se baseou numa leitura vertical e outra horizontal das políticas educativas e culturais ora desenvolvidas nas comunidades. Isso se deu a partir de diferentes linhas de atuação, o que certamente contribuiu para olhar as diversas maneiras de compreender a cultura de uma forma mais alargada, ou seja, aprofundar o olhar em camadas, buscando níveis mais profundos daquilo que se quer olhar; ou, numa perspectiva horizontal, em que as nossas atenções digam respeito às inter-relações, na interculturalidade, no diálogo entre os diversos atores e suas diferentes formas de se manifestar.

A perspectiva desse olhar privilegiou muitas formas de ver o mundo e não apenas aqueles conteúdos cristalizados, geralmente propostos aos jovens. Nesse sentido, a flexibilização desse jeito de fazer foi fundamental para entendermos que a cultura dita “tradicional”, com suas diversas expressões, pode conversar e ser apreendida de maneira mais profunda, buscando as suas raízes dentro do acervo cultural. Ou seja, entender de onde veio essa cultura, quando nasceu, o que somos e o que queremos, que significados já teve

e no que isso acrescentou para as atuais manifestações culturais, as novas formas de vida etc. Desse modo, coube também olhar sob o ponto de vista verticalizado com o intuito de promover riquezas e acréscimos, buscando entender que tipos de antigas expressões ainda se mantêm nas atuais manifestações, o que trouxeram de novo ou o que se perdeu completamente.

A política pública sustentável estimulada no projeto deveria propor ações de integração em todas as áreas e espaços da cidade e compreender o bairro como parte desta. Assim, a proposta é que essa política dialogue com o transporte, a economia, o planejamento urbano, o meio ambiente, a saúde, a cultura alimentar, a comunicação, a educação e o lazer.

Assim, em 2009, com maior intensidade, se ampliou o trabalho com a criação do Núcleo de Formação em Música e Luteria, parte do Projeto ArteCulturação, tomando como ponto de partida o incentivo à construção da cidadania cultural, levando-se em conta a formação de novas identidades e a valorização das tradições culturais e de memória relacionadas à comunidade local.

Com base nesses eixos, a preocupação era dar continuidade às atividades iniciadas em 2006. Uma nova turma de jovens (iniciantes ou não) foi formada com foco no aprendizado da confecção de instrumentos de percussão, rabeca e violino e também na sua utilização musical. A ideia era aproveitar os recursos humanos gerados nos anos anteriores (educandos que acumularam



## Buscamos fazer uma reflexão sobre o conceito e o significado do projeto como cenário, espaço poético, abrigo de atores sociais

Transcorridos alguns anos de atividades, é preciso reconhecer, inicialmente, a necessidade de uma análise que envolva a importância da educação, da cultura, das artes e das esferas do gosto e das tomadas de posição (políticas) dos agentes, bem como a utilização de conceitos e de esquemas analíticos tomados no decorrer desses anos. Desse modo, buscamos fazer uma reflexão sobre o conceito e o significado do projeto como cenário, espaço poético, abrigo de atores sociais. Ele é o palco de cenas vivenciadas por tantos jovens curiosamente obstinados

conhecimentos e que estavam preparados para desenvolver atividades de educadores aprendizes), consolidando, assim, uma política educativa por meio das ações culturais democráticas, voltadas para a ampliação dos direitos dos indivíduos e para o exercício pleno da cidadania.

A proposta foi trabalhar aspectos específicos para o desenvolvimento pessoal e social dos jovens. Essa atividade tratou, portanto, de descobrir novos conhecimentos e questionar pontos que pareciam fechados, ouvir as pessoas, coletar opiniões e registrá-las, trocar experiências com educadores e comunidade, discutir textos filosóficos e sobre o cotidiano.

Dessa maneira, a proposta surgiu num primeiro momento como um agente transformador, com a finalidade de preparar com eficiência os criadores de um mundo novo e de um novo olhar, bem como expandir, para muitos, o conhecimento das artes, da cultura, dos ofícios, da educação e da vida humana, fundamentos indispensáveis ao alimento da alma. Tal reflexão foi inspirada em Platão<sup>2</sup>, quando bem dizia:

*“Deves treinar teus filhos nos estudos de maneira descontraída e sem nenhuma atmosfera de constrangimento, com o objetivo extra de discernir mais*

*prontamente a inclinação natural de seus respectivos caracteres.”*

Com essas questões postas, o novo desafio foi criar uma estrutura para o funcionamento do Curso de Formação de *luthieres*. Desse modo, as atividades foram estruturadas em módulos: o primeiro, de construção dos instrumentos, é dividido em seis disciplinas prático-teóricas de Luteria, que correspondem às partes de um instrumento de percussão (tampo, fundo, laterais, escala). Além da inclusão de um instrumento de arco e corda, a rabeca. O segundo módulo trabalha montagem e regulagem; e o terceiro módulo aborda as técnicas de fino acabamento. Teoria musical e prática instrumental, acompanhadas de discussões sobre educação ambiental, e outros temas correspondem ao quarto, quinto e sexto módulos, respectivamente.

O curso básico apresenta uma estrutura de caráter puramente artesanal, o que possibilita ao aluno a interpretação de um projeto para a construção de instrumentos utilizando apenas a ferramentaria básica.

O projeto caracteriza-se por uma carga maior de trabalho prático e uma carga menor de aulas teóricas. As aulas teóricas são ministradas no próprio espaço de realização das atividades de forma expositiva, acompanhadas de consulta à bibliografia relacionada a cada uma das disciplinas.

As aulas práticas são dadas na oficina onde grupos de dez alunos, sob a orientação do educador *luthier* e dos educadores aprendizes, e cada educando deveria produzir sua peça individualmente. Contudo, as etapas são realizadas em grupo, possibilitando ao educando a oportunidade de discutir seu trabalho com os colegas, educadores e com o educador *luthier*. Ao final do curso, cada educando participa da construção de vários instrumentos com seus colegas e de um instrumento



## A perspectiva era de que os participantes tivessem a oportunidade de tornarem-se multiplicadores da experiência

completo, estando habilitado a atuar como aprendiz de *luthier* e restaurador de instrumentos musicais. A perspectiva era de que os participantes tivessem a oportunidade de tornarem-se multiplicadores da experiência, ou seja, a formação de novas turmas de educandos é um resultado natural do processo.

O projeto se voltou, ainda, para uma formação mais abrangente dos participantes. Para tanto, foram

ministradas aulas de Teoria Musical, cuja finalidade foi a de agregar conhecimento para aprimorar a capacidade dos educandos na fabricação ou restauração de instrumentos musicais. Cada participante, por meio de audições individuais e coletivas, passou a conhecer os mais diversos timbres dos instrumentos, como são utilizados, seus estilos, suas peculiaridades e as suas nuances e diferenciações tímbricas de acordo com a produção musical. Os educandos tiveram, também,

a sua formação complementada com o apoio de referências históricas, passando a conhecer a origem dos instrumentos, os materiais utilizados na sua confecção e em quais situações são usados.

Outra área a que se deu ênfase foi a da educação ambiental. A possibilidade concreta de formar cidadãos desenvolve-se por meio do conhecimento e de sua consciência sobre o homem e seu próprio meio. O módulo que discute o tema busca despertar nos educandos o interesse pelas questões políticas e sociais ligadas aos assuntos ambientais. Nesse período do curso, foi realizada uma imersão na história voltada ao meio ambiente, destacando a importância

<sup>2</sup> PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002, p.178


<sup>3</sup> SANTOS, B. S. (2002). *As Tensões da Modernidade*.

Disponível em: [www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura4.html](http://www.dhnet.org.br/direitos/militantes/boaventura/boaventura4.html).



desse tema, além da promoção de debates e oficinas relacionadas ao uso de matéria-prima utilizada, envolvendo temas como a origem da madeira, o controle da cadeia de custódia da madeira e noções básicas de ecologia.

Para levarmos adiante a ideia da cultura do ser em contrapartida à cultura do ter, definimos a presente proposta como uma escola múltipla da arte de sonhar, inserida no contexto



## No âmbito das oficinas, a metodologia empregada é aquela dos encontros, das conversas em pé de calçada, das rodas de conversa, preparos para a Ausculta Social

geopolítico de um mundo bipartido citado por Santos<sup>3</sup>: “entre *globalismo localizado e localismo globalizado*”, entre a cultura de massa e a do espetáculo, entre sistemas transnacionais de poder econômico e político e regime de países, estados ou bairros periféricos que lutam para preservar a sua identidade, a cultura de seus povos. Um mundo cuja marca registrada de sobrevivência será a competência e a conformidade das raízes históricas como os meios mais sofisticados para a informação e a comunicação. O projeto é, então, implantado nos moldes aspirantes de

uma comunidade com justiça social, pluralista, democrática e igualitária, fatores importantes para a sustentabilidade e para o desenvolvimento.

No âmbito das oficinas, a metodologia empregada é aquela dos encontros, das conversas em pé de calçada, das rodas de conversa, preparos para a Ausculta Social – metodologia inovadora que vai além do escutar; nela levam-se em conta os

gestos, as piscadelas e os modos de vida, os ruídos internos e o que há de novo dentro do barulho e do silêncio de cada um.

O projeto foi estruturado com intenções ambiciosas de contribuir para

a implantação de políticas públicas comuns a todas as classes sociais; obter, na diversidade, resultados transformadores nas diversas áreas da cultura e da arte e, no caso, na linguagem da música e na construção de instrumentos de percussão, gerando um importante centro de referência e irradiador de manifestações, de fazeres e de saberes culturais nessa região. Um projeto cujas disciplinas, não importando a área a que pertençam, são consideradas expressões artísticas e culturais, do ponto de vista de um diálogo permanente e contextualizado

entre experiências teóricas, práticas, técnicas e estéticas, de transformação ou de difusão.

### A SENSIBILIZAÇÃO DO EDUCADOR

Nessa mesma linha de pensamento, o ArteCulturação investe, também, na sensibilidade do educador, por meio de encontros e trocas. O educador é desafiado a olhar o mundo com uma visão alargada e capaz de colar os cacos do grande vaso da sabedoria, a partir do desenvolvimento de conteúdos programáticos voltados a diversas áreas do conhecimento, os quais, por sua vez, deverão contribuir para a formação ética do educando, tornando-o capaz de ler as diversas linguagens que formam a grande arte de nosso povo.

As ações desenvolvidas durante todo o processo pressupõem o exercício pleno de uma metodologia que incuta no educador o compromisso constante de aprender com o ato de ensinar. Esse é o sentido da educação compartilhada, fundamento indispensável na compreensão da cultura como prática da liberdade. Auscultar determina uma postura como um ser disposto a vivenciar prontamente a formulação de perguntas muito mais do que de respostas, ou seja, aprender em comunhão.

Cabe dizer que a proposta do projeto leva em conta o conceito do pensamento complexo, articulado às disciplinas nas diversas áreas do conhecimento. A

palavra-chave é a transdisciplinaridade e podemos traduzi-la por não fragmentação, não departamentalização de informações. Desse modo, buscamos em Edgard Morin<sup>4</sup> uma breve explicação desse jeito de atuar, de se discutir e/ou de decifrar.

*Religar os saberes situa-se na finalidade da “cabeça bem feita”. Ela trata de um ponto que se encontra igualmente ausente no ensino e que deveria ser considerado como essencial: a arte de organizar seu próprio pensamento, de religar e, ao mesmo tempo, diferenciar. Trata-se de favorecer a aptidão natural do espírito humano a contextualizar e a globalizar, isto é, a relacionar cada informação e cada conhecimento a seu contexto conjunto. Trata-se de fortificar a aptidão a interrogar e a ligar o saber à dúvida, de desenvolver a aptidão para integrar o saber particular em sua própria vida e não somente a um contexto global, a aptidão para colocar a si mesmo os problemas fundamentais de sua própria existência e de seu tempo.*

Para se chegar a esse estágio, foi necessário que as disciplinas se misturassem ao sabor das preferências e necessidades dos educandos, dos educadores e do local. A Ausculta Social, método adotado em todo o processo e que compreende a educação compartilhada, propõe a valorização do

<sup>4</sup> MORRIN, E. *A Religação dos Saberes*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2007, p. 21.

saber social da comunidade, procura conhecer as raízes de seu acervo cultural, redescobrir a origem dos moradores, a história local e resgatar a memória coletiva.

### CONTEXTO E ESPAÇOS EDUCATIVOS

A constante busca de integração ao contexto, resultante de estar não apenas nele, mas com ele, traduziu dentro do processo educativo algo muito relevante. Elevou o grau de cognição, aliando a apreensão do conhecimento, e possibilitou o reconhecimento, ou seja, reconhecer-se e ser parte de seu contexto histórico de vida, da cultura, da territorialidade. Pode-se, portanto, dizer que é nesse espaço indivisível que os participantes produzem suas obras em diversas dimensões. Por sua vez, os educadores das diversas áreas assistem os educandos, por meio da confluência, do intercâmbio, das trocas de saberes e de experiências.

Creemos que o espaço de práticas educativas é também uma dimensão. Assim, o projeto é um chão de fábrica ou, mais precisamente, um ateliê, um estúdio, um palco, um laboratório, uma oficina, uma gráfica, um forno. É um espaço de trabalho prático, teórico e de brilho, de sonhos, e que se torna um centro de pesquisa irradiador de energias e de educação, em busca da fonte do saber humano. Um projeto dessa forma concebido pressupõe não só a interação pedagógica, mas também o intercâmbio cultural com outros fazeres e saberes. As

ações desenvolvidas ali têm como alicerce as raízes culturais e sociais.

O ArteCulturAção, por meio do Núcleo de Formação em Música e Luteria, mostra que é possível oferecer a qualquer indivíduo, não importando a sua origem, classe social ou escolaridade, os instrumentos indispensáveis para a construção da cidadania que o qualifiquem como cidadão(ã) ativo(a) na comunidade.

As ações educativas, por meio da cultura e da arte, pela dimensão que assumiram nesses anos de atuação, cumpriram em grande parte as metas previstas em sua criação. Mobilizaram a comunidade e suas culturas, atuaram e atuam sobre centenas de jovens ávidos por conhecimento e está, certamente, deixando a sua marca gravada na mente de quem passou sem querer, alguma vez, na frente de um espaço educativo que contemple um filme, uma peça, um mamulengo, um espetáculo musical, uma contação de histórias, uma roda de leitura ou de conversa ou outras atividades. Portanto, é um centro de encontro e de sonhos, de vidas, de brilhos, de oportunidades e aprendizagens. Nesse sentido, entende-se esse lugar de convivência e compartilhamento como fonte de meios fundamentais para a comunicação e a dialogicidade entre os seres humanos.

A contribuição desse espaço de debate abriu, inegavelmente, uma reflexão filosófica e exerceu sobre o pensamento

de seus participantes e realizadores um fazer de novas ideias, integrando um corpo da diversidade criativa, fazendo um remanejamento profundo dessas práticas educativas para a construção da compreensão da cultura nos fazeres e no sentido de pertença ao contexto em que os participantes vivem.

Assim, entende-se que a publicação desses saberes e dos fazeres coletivos



**Um projeto dessa forma concebido pressupõe não só a interação pedagógica, mas também o intercâmbio cultural com outros fazeres e saberes**

permite criar diálogos mais abrangentes em torno do entendimento e da apreensão da dimensão simbólica da cultura, condição indispensável para implementação de modos de vida das pessoas que vivem inseridas num certo contexto social e geográfico em condição de desenraizadas. A aprendizagem, por meio do diálogo, mostra a possibilidade de se reconhecer e construir, no seio desse cenário, novas identidades culturais e, assim, contribuir para a

abertura de trajetos com transeuntes não desterritorializados.

A cidadania e a cultura caminharam, efetivamente, como não poderia deixar de ser, juntas o tempo todo e formaram pares de grande relevância em todo o desenvolvimento de nossas ações. É nela, na cultura, em que a outra se realiza e ambas se complementam. Como bem dizia Santos<sup>5</sup>:

*“Assim como cidadania e cultura formam um par integrado de significações, assim também cultura e territorialidade são, de certo modo, sinônimos.”*

A dimensão do trabalho nesses mais de três anos trouxe à tona o início de outros desdobramentos voltados para a comunicação

do indivíduo com o seu meio, traçou caminhos de reaprendizado das relações comunitárias dentro do próprio processo de viver em grupo. Essa experiência mostrou a consciência de pertencer a um grupo, abriu fortes dinâmicas sociais e sentidos de reconhecimento do lugar onde as pessoas vivem, onde moram. É nesse lugar de cada um onde se construiu o lugar de todos, dentro da diversidade e da territorialidade.

*Tião Soares  
Coordenador de Cultura*

<sup>5</sup> SANTOS, M. *O Espaço do Cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987, p. 81.

por José Pedro da Silva Neto

# Ethos e Tambores



*“É um homem corajoso que inicia a si mesmo, um homem sábio não se autoproclama chefe, facas, não importa quão afiadas elas sejam, não conseguem entalhar o próprio cabo.”*

Provérbio Ioruba

Já que o lugar ocupado por um grupo não é como um quadro branco sobre o qual escrevemos e depois apagamos os números e as figuras, se faz necessário contextualizar os mecanismos da relação entre o conteúdo aplicado sobre instrumentos e tambores e o fazer cotidiano do Núcleo de Formação em Música e Luteria do Projeto ArteCulturAção.

Nas rodas de conversa, na exibição de vídeos e filmes e nos debates sobre os tambores, é frequente a indagação dos participantes do Núcleo sobre as questões referentes à cultura de matriz afro-brasileira.

Apesar de o senso comum não achar, essa cultura, historicamente, sofreu reducionismos. O tempo, os preconceitos e as necessidades do capital fizeram com que as especificidades fossem sobrepostas por definições culturais hegemônicas. O lugar

antes ocupado pelos mitos tradicionais e pela religião agora é da cultura de massas.

O samba, exemplo clássico, em suas primeiras letras, na década de 1930, tinha citações de elementos das religiões afro-brasileiras, mesma época que marca a constituição da indústria fonográfica e a instalação efetiva da rádio do Brasil, no Rio de Janeiro. Embora na sua origem o samba esteja intimamente ligado à música religiosa do grupo linguístico banto, nesses mesmos anos 1930 foi elaborado um estilo mais voltado para a sociedade abrangente, “o samba urbano em oposição ao samba de morro”<sup>1</sup>, diz Reginaldo Prandi. Divisão proposta pela cultura de massas, como diz Morrin: “a cultura de massas produz os seus próprios mitos”<sup>2</sup>.

Como debater essas questões sobre uma produção cultural tão complexa, de difícil definição? Mais difícil ainda é seu

<sup>1</sup> PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados*. Cia das Letras, 2005.

<sup>2</sup> MORIN, Edgar. *Necrose*. 1975.

compartilhamento com limites definidos e delimitados. Principalmente, porque, para o projeto, a arte não é uma classe de objetos existentes no mundo para serem circunscritos e classificados, mas uma categoria do nosso pensamento e da nossa prática.

Como fala Pedrosa:

*“a arte dessas culturas não é uma arte de contemplação, mas ativa, participante, coletiva, e não substitui nada, em nenhuma de suas manifestações. Não é representação de uma imagem, mesmo da realidade, porque é a própria realidade, ou uma das fontes de recreação dessa realidade”*<sup>3</sup>.

De que forma indicar a matriz de todo o arsenal simbólico dos tambores na cultura brasileira, que nasceu e está guardado no candomblé? Inúmeros oficinairos não indicam essa filiação. A reação dos adolescentes e de suas famílias seria de repulsa. Quando perguntado: o que é um ilú<sup>4</sup>? Comumente, os educadores respondem: é um tambor! A conversa para por aí. Se a pergunta for: o que é macumba<sup>5</sup>? O educador fica sem resposta.

Em nossas discussões, indicamos a filiação, sem medo. Contextualizamos, descontextualizamos e recontextualizamos, e o que aparentemente seria repulsível para os adolescentes passa a fazer parte de ligações e lembranças de sua infância ou de passadas vivências familiares.

O tambor, agora repleto de significados, traz mais sentidos, não só o da macumba perversa, não só o da festividade e alegria. Afinal, ele está arraigado no *ethos* de cada adolescente. Segundo Geertz:

*“os aspectos morais (e estéticos) de uma dada cultura, os elementos valorativos, foram resumidos sob o termo “ethos”. O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete.”*<sup>6</sup>.

Fazer sentido para os jovens ao trazer à tona suas lembranças mais antigas, dar outros sentidos para seu *ethos*, referenciar sua memória, é de certo modo remontar um passado que não é percebido, muito menos permitido em seu cotidiano. Está aí uma brecha para utilizar a metodologia da Auscultação Social, elaborada por Tião

Soares. Ela permite trazer os sentidos do passado pelos ruídos internos, pelos olhares, pelos sabores e sons da memória do corpo.

Conversar sobre essa memória ancestral, no primeiro momento, parece chato para os jovens, pois é comum associar o passado com coisas caretas, com tradição, principalmente hoje, ele morador de uma metrópole como São Paulo, com o imediatismo, a valorização do indivíduo sobreposto à coletividade

Permitido pela Auscultação, nosso conceito de tradição, de passado, de memória não é cristalizado, está sempre sendo recriado, continuado. A mesma metodologia permite, ainda, recriar, complementar o mosaico cultural, no nosso caso, praticar a música, o canto, a dança, as artes plásticas, sempre ligados, características indissociáveis para a cultura de matriz africana, mas comumente aplicados em oficinas de

percussão, onde os alunos, ora só aprendem a tocar o instrumento, ora só aprendem a dançar, ora só aprendem a cantar. Maracatu não é só um ritmo!

Por sua vez, a etnicidade também não é cristalizada, ela ocorre no contato com o outro,

e essa relação é reconstruída e construída histórica e socialmente. A identidade étnica de um grupo só é formada quando este vê e se relaciona com outros grupos, é a visão do diferente. Essa identidade não é dada apenas, ou somente, por traços fenóticos, existem outros fatores de identificação. Nenhum fator tende para *“uma homogeneidade cultural, muito pelo contrário, a diversidade cultural e linguística é utilizada para garantir as distâncias culturais”*<sup>8</sup>.

Permitido pela Auscultação, nosso conceito de tradição, de passado, de memória não é cristalizado, está sempre sendo recriado, continuado

e à não possibilidade de planejamento, enfim, à modernidade. Faz sentido para ele intitular essa tradição como velha.

Na definição de tradição mais comum e amplamente empregada, é normal dizer que sociedades ditas tradicionais são estagnadas, vivem num presente eterno sem alterações com o passar do tempo. Muitos antropólogos pesquisam, *“suas formas puras, negligenciando as alterações devidas ao tempo e ao efeito das relações externas”*<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> PEDROSA, Mario. *Arte, Arte Índia, Artes Indígenas*. 1996.

<sup>4</sup> Ilú (s.m.) do ioruba significa literalmente tambor, qualquer tambor. Geralmente esta palavra é utilizada antes de qualquer membranofone de matriz iorubana. Exemplo: ilu abá-demin, ilú bata, ilú de Xangô etc.

<sup>5</sup> Macumba (s.f.) instrumento de percussão idiófono com som de rapa. Contudo, o termo generalizou-se, rotulando diferentes estilos e formas de religiões afro-brasileiras, porém marcando sentido pejorativo e preconceituoso.

<sup>6</sup> CEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC, Rio de Janeiro, 1989. p.143.

<sup>7</sup> BALANDIER, Georges. *Antropo-lógicas*. Ed. Cultrix, São Paulo, 1976. p. 189.

<sup>8</sup> BALANDIER, Georges. *O Dédalo, para finalizar o século XX*. São Paulo, Ed. Bertrand Brasil.



## Orientamo-nos em uma produção cultural afro-brasileira qualificada, com sentidos para os signos e símbolos, das continuidades e das rupturas com uma aura de filiação

A etnicidade não é vazia de conteúdo cultural, mas ela nunca é também a simples expressão de uma cultura já pronta. Ela implica sempre um processo de seleção de traços culturais dos quais os atores se apoderam para transformá-los em critérios de identificação com um grupo étnico. Se nesse processo forem esquecidas as identidades afro-brasileiras, o tempo e o espaço farão com que as generalizações subjuguem nossas identidades.

Nesse sentido, não buscamos uma separação no debate das culturas, separação entre cultura de massas e negras, cultura de elite ou popular, mas, sim, indicar e qualificar as particularidades das identidades etnicorraciais afro-brasileiras. “*O que diferencia em última instância a identidade étnica de outras formas de identidades coletivas (religiosas ou política) é que ela é orientada para o passado e tem sempre uma aura de filiação*” (R Cohen, 1978)<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Ed. Martins Fontes, 1998, p. 162.

A aura de filiação referida por Cohen também é feita com o presente e o futuro. No processo histórico brasileiro, houve inúmeras rupturas em relação à degradação feita pela cultura de matriz africana. Não continuamos esses erros. No Núcleo, fazemos relações do atual *funk*, *furró*, *samba*, *axé music* com a cultura cotidiana dos adolescentes. Além das informações transmitidas pela oralidade, matriz natural, também desenvolvemos a escrita e a leitura.

Orientamo-nos em uma produção cultural afro-brasileira qualificada, com sentidos para os signos e símbolos, das continuidades e das rupturas com uma aura de filiação. A dança, a música, o canto, as artes visuais e a luteria, sempre unidos.

Isso não quer dizer que colocamos tudo no mesmo saco. Procuramos tornar possíveis descrições minuciosas e não

codificamos regularidades, “*a noção de que se pode encontrar a essência de sociedades nacionais, civilizações, grandes religiões ou o que quer que seja, resumida e simplificada nas assim chamadas pequenas cidades ou aldeias, é um absurdo visível*”<sup>10</sup>.

Nas generalizações, esquecemos a importância dos fundadores. O pertencimento etnicorracial negro fica diluído. Tambor é igual a macumba, igual a candomblé, igual a batidão. “*Todo mundo diz que sabe, é fácil.*”

Na correlação entre o tempo e o espaço, continuidade e ruptura, tradição e modernidade, sem hiatos, é o que discutimos, fomentamos, propomos. Promovemos as questões e contribuições das culturas afrodescendentes em um debate mais amplo, o da cultura.

*José Pedro da Silva Neto*  
Assistente de Coordenação

<sup>10</sup> CEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC, Rio de Janeiro, 1989, p. 32.

# Construção de uma História

por *Jovens Aprendizes*

Tudo começou em 2006 no antigo galpão Azul. Todas as sextas-feiras à tarde, estávamos lá, cerca de 35 jovens, meio sem vontade no início, até começarmos a tomar gosto pela percussão e construção de

instrumentos. A oficina começou a crescer, apareceram algumas dificuldades como: disputas do espaço com outras pessoas, picada de marimbondos, alagamento e a comunidade que não estava gostando da

ideia por achar que os tambores eram de macumba. Hoje, não conseguimos viver sem esses encontros.

Por conta de nossas necessidades de ter um espaço voltado à cultura e à troca com a comunidade, a Fundação Tide Setubal construiu, em 2007, o Galpão de Cultura e Cidadania em parceria com a Sociedade Amigos do Jardim Lapenna. Um grande salão para os ensaios e salas para as aulas teóricas.

Além da construção de instrumentos e do aprendizado dos ritmos, conversamos

e depois para nossos amigos jovens, nos transformando em educadores aprendizes.

No ano seguinte, começamos a dar aula de construção em outros lugares da zona leste, como escolas, associação de bairros e até para adultos. O espaço da oficina, onde construímos os instrumentos, foi reestruturado com nova organização e equipamentos.

Em 2010, além de jovens interessados na construção, abrimos espaço para que grupos da região também pudessem melhorar suas apresentações com

instrumentos construídos por eles mesmos, e nós começamos a atuar também como monitores desses novos alunos.

Com nossas apresentações em diferentes espaços, como no XIV Revelando São Paulo, um importante festival de cultura paulista, começamos também a receber encomenda de instrumentos, o que nos apareceu como uma

possibilidade de renda.

Hoje, a comunidade nos reconhece. Às vezes, estamos andando pelas ruas do bairro, quando, de repente, vemos um aluno gritando “professor!”. É muito bacana sentir o reconhecimento das pessoas.

*Esdras Jonatas Nunes dos Santos  
Fabiano Barbosa de Magalhães  
Renato Soares de Oliveira  
Wesley Santana Soares*

Às vezes, estamos andando pelas ruas do bairro, quando, de repente, vemos um aluno gritando “professor!”. É muito bacana sentir o reconhecimento

sobre outras questões do nosso dia a dia, sobre nossa família, comunidade, sobre educação, cultura. Notamos que, com o tempo, os que falavam pouco e viviam de cabeça baixa agora se expressam melhor. Sem medo de falar. Quanta mudança!

Montamos um grupo chamado Expressão e Atitude, que se apresentou em vários lugares de São Paulo. Um orgulho pra nós. Em 2008, começamos também a dar aulas para crianças de 5 a 12 anos



# Olhar,

Experiência da Educação pela Arte

# Ouvir,

# Tocar

Considerando que os níveis de informação oferecida não podem ser definidos pontualmente e que não seria possível classificar, linearmente, todos os instrumentos aqui descritos, buscamos oferecer o acesso aos resultados concretos de um trabalho de promoção sensível a um conhecimento específico que se incorpora a uma terminologia adotada pelos diversos autores deste campo de pesquisa – instrumentos aerofones, cordofones, idiofones, membranofones.

Este trabalho aqui desenvolvido é fruto da pesquisa de três anos com jovens do bairro de São Miguel Paulista, zona leste de São Paulo. O resultado prático se concretiza neste instrumento que, nomeadamente, contribuirá para que outros educa-

dores ou arte-educadores, músicos e pesquisadores possam usufruir, auxiliando-os em trabalhos futuros. Esperamos que este trabalho sirva tanto aos interessados quanto aos profissionais deste ramo de atuação ou de conhecimento.



# 1 Instrumentos Aerofones

São instrumentos cuja vibração é provocada pelo ar assoprado (flauta, clarinete etc.) ou comprimido (sanfona, gaita de foles etc.).  
Do substantivo masculino aerofônio.



Inspirado nos tambores de tapa, esse instrumento é construído com tubos de PVC de vários diâmetros. Os canos são cortados de maneira que cada um produza uma nota da escala musical com a batida em sua boca feita com chinelos. Outra variação possível acontece quando os tubos são fechados na parte superior e ele é tocado com baquetas emborrachadas na ponta.



Parece-nos que o chinelefone foi difundido no Brasil pelo grupo Uakti, formado no ano de 1978, sob liderança de Marco Antônio Guimarães, discípulo do suíço Walter Smetak. O nome do grupo foi tirado de uma lenda dos índios tukanos, do Alto Rio Negro. Sua música caracteriza-se pela instrumentação original. Os músicos (Marco Antônio Guimarães, cordas; Paulo Sérgio dos Santos, percussões; Artur Andrés Ribeiro, sopros; Décio de Souza Ramos, percussões) são os construtores/adaptadores de seus instrumentos, feitos de materiais como tubos de PVC, sinos de madeira, caldeirões etc. Além disso, usam instrumentos “convencionais” como violões e violoncelos.

### Cálculo do Tamanho do Cano para saber a Nota Musical

$$\frac{343}{2 \times \text{frequência}} - \frac{60\% \text{ do diâmetro interno (em metros)}}{1} = \text{comprimento do Tubo}$$

Exemplo:

Notas	Comprimento do cano de 4 polegadas
Dó	1,25 m
Ré	1,11 m
Mí	0,98 m
Fá	0,92 m
Sol	0,82 m
Lá	0,72 m
Si	0,64 m



### Materiais necessários

- canos de PVC com 10 cm ou 4 polegadas;
- 14 m de ripas de cedro de 2 cm de espessura e 9 cm de altura;
- parafusos de cabeça redonda com fenda simples D= 1/8” x 1 1/2” comprimento;
- pregos sem cabeça 13 x 18.

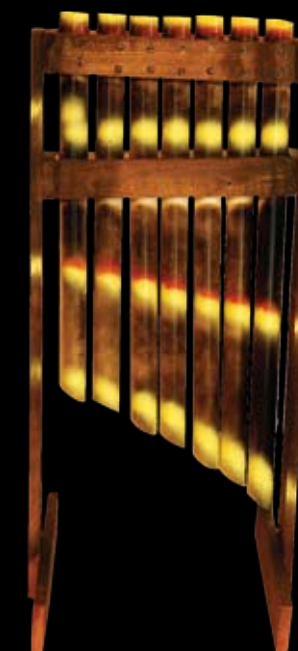
### Modo de construção

- 1) Corte os canos de PVC conforme a tabela.
- 2) Para os apoios, serre duas peças de 49 cm de comprimento. Para as laterais, corte duas peças de 1,60 cm. Para frente da armação, serre quatro peças de 0,90 cm. Para as laterais da armação, corte quatro peças de 4,5 cm.



3) Alinhe todos os canos em cima de uma das ripas de 0,90 cm, coloque-os 3 cm de distância um dos outros. Coloque outra ripa de 0,90 cm em cima e feche os lados com as ripas cortadas de 4,5 cm. Faça dois furos na ripa e no cano, passe os parafusos e prenda. Repita o procedimento 30 cm abaixo.

4) Pregue as ripas de 1,60 cm nas laterais alinhadas com os canos, pregue também as ripas de 49 cm na ponta oposta para fazer os apoios.



# 2 Instrumentos Cordofones

São instrumentos musicais cujo som provém de cordas distendidas, em geral, sobre uma caixa de ressonância, comumente de madeira. Do substantivo masculino cordofônio.

Palavra de origem linguística quimbundo, grupo linguístico trazido da região africana hoje conhecida como Angola. É também conhecido como berimbau de barriga, urucungo, ricunco, ngonga, nbulumbumba, lucungo, hungu.



Em geral, é construído com um pedaço de madeira flexível mantido em forma de arco de arame, e com uma cabaça na parte inferior que funciona como sua caixa de ressonância. Até a época de Mestre Patinha, a madeira usada era o pau-pombo (*Tapirica guianensis*) ou mesmo a biriba, talvez nominando berimbau. Quanto à corda, inicialmente, nos parece que era feita de algum material natural, um pedaço de cipó ou corda feita de lã. Hoje, são utilizados os arames de pneus de carros velhos, muito mais resistentes.

É tocado com uma moeda, arruela, dobrão ou pedra de seixo arredondada. Essas peças substituíram o uso dos próprios dedos, pressionando o arame e uma vareta de biriba, também chamada vaqueta, que batida na corda produz os sons.

Indispensável na capoeira, difundiu-se no Recôncavo Baiano e depois espalhou-se por todo o país em virtude da popularização da capoeira, cada vez mais considerada um esporte nacional.



O caxixi, chocalho incorporado ao berimbau tardiamente exclusivamente no Brasil, compõe o grupo percussivo desse instrumento.

O marimbau, um dos tipos de berimbau, de metal, com uma lingueta de aço entre dois ramos, e que aplica sobre os dentes, fazendo-se vibrar a lingueta com o dedo indicador. A própria boca é a caixa de ressonância desse instrumento. Seria a mistura entre o berimbau e a marimba.

### Materiais necessários

- cabaça média ou pequena;
- biriba ou bambu;
- arame;
- barbante resistente;
- 1 prego;
- 1 pedaço pequeno de couro.

### Modo de construção

1) Corte a biriba ou bambu com a altura de 140 cm.

2) Corte um pedaço de couro circular do tamanho do diâmetro de uma das extremidades da biriba.



3) Com um prego pequeno de aço, fixe o couro em uma das extremidades da biriba.



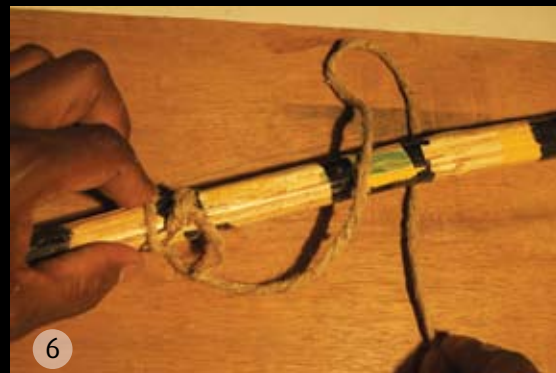
4) Na extremidade oposta, com a ajuda de uma serra, faça um nicho de 1 mm em toda a volta da beriba, distante 3 cm do fim da madeira. Amarre fortemente uma das pontas do arame de 190 cm neste nicho.



5) Na outra ponta, amarre no arame um pedaço de 30 cm de barbante resistente.



6) Estique o arame passando pelo pedaço de couro, envolva o restante no corpo da beriba e prenda com o barbante.

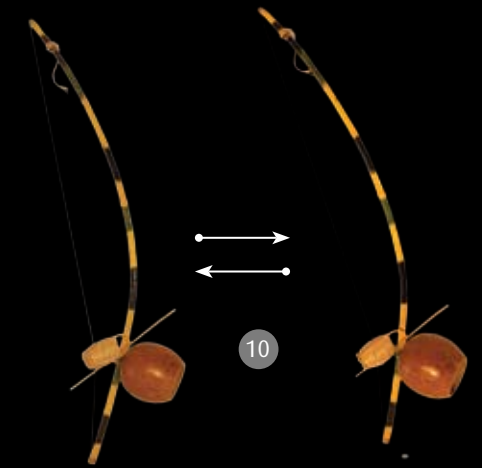


7) Pegue uma cabaça média e, com o auxílio de uma serra, corte cerca de 2 cm depois do fim de sua parte mais afinada. Ela ficará com um formato de cuia. Com uma colher, retire as sementes e todo o material orgânico de seu interior.



8) Com um prego grande, faça dois furos com 2 cm de distância entre eles na extremidade oposta à abertura. Pegue um barbante resistente de 30 cm e perpasse pelos dois furos, junte as pontas e faça um forte nó.

9) Com tintas para madeira, pinte tanto a cabaça quanto a madeira do arco com as cores de seu gosto, além de ficar bonito, você protege o material da umidade.



10) Pegue o barbante da cabaça e o tensione na extremidade onde está o nicho com o arame amarrado, essa é a parte de baixo do berimbau. Com uma vareta de 30 cm, tilinte no arame, movimento o conjunto da cabaça até encontrar o tom.



Os mais antigos registros que se tem da rabeca provêm de culturas da África do Norte, Oriente Médio e Ásia Central, nas quais ela possuía nomes diversos, como rabãb, rubab, rabob, rabãba etc., e estava mais presente nas práticas musicais das camadas populares. É um instrumento precursor do violino. É tocada nas mais diversas manifestações populares e religiosas em todas as regiões do Brasil. Possui vários tamanhos e afinações, por isso, e como diria o pesquisador José Eduardo Gramani, ela tem “um som inesperado”, cada rabeca tem sonoridade diferente da outra.



### Materiais necessários

Para o braço e caixa harmônica – caixeta, marupa e tauari;

Para o espelho, estandarte, cravelha, botão e cavalete – peroba e jatoba (madeira dura).



### Modo de construção

Para a construção da rabeca, há uma infinidade de madeiras, mas escolhemos aquelas que são mais interessantes acusticamente, aquelas mais fáceis de

trabalhar e que produza melhor acabamento aliado à sua beleza natural. Devemos escolher uma peça com veios regulares e evitar nós e rachaduras. Para a rabeca produzida na FTAS, utilizamos o marupa, comercialmente conhecido também por caixeta.



1) Para o corpo ou caixa harmônica, pegue o gabarito anexo já com o formato aproximado da rabeca e marque, com a ajuda de um lápis, o pedaço de marupa de 42 cm por 22 cm e 4 cm de espessura.



2) Com o auxílio de uma serra tico-tico, serre todo o contorno já marcado.



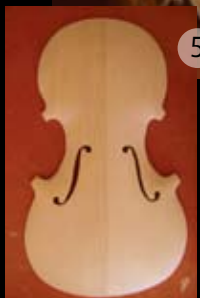
3) Escave a peça, tanto nas laterais quanto no fundo, com o auxílio de formões e martelo de borracha, até chegar a uma peça fina (em torno de 5 mm de espessura) e uma superfície com relevo de forma a deixar a região central como a mais alta da caixa harmônica.

4) Para o tampo, pegue o mesmo gabarito e marque a marupa de 42 cm por 22 cm e 1 cm de espessura. Serre o contorno. Com a ajuda do formão, desbaste levemente as bordas de forma a deixar a região central do tampo como a mais alta da peça. Com isso, o tampo adquire resistência e leveza, sem perder flexibilidade

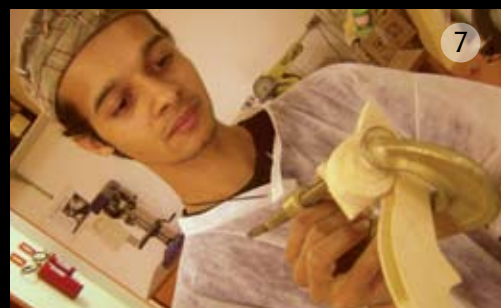




5) Pegue o tampo e, com o modelo, marque com um lápis os “efes” – pequenos orifícios em forma da letra f – na região central do tampo, sua parte mais bojuda. Com a ajuda da serra de fita, corte os orifícios em forma da letra f, ajuste suas bordas com o auxílio de lixas. Os “efes” da rabeca têm importante função acústica, permitindo a saída do som e dando maior flexibilidade ao tampo.



6) Para o braço, corte a caixeta de acordo com o gabarito anexo. Em seguida, plaine a superfície onde será colado o espelho.



7) O processo seguinte é bastante escultórico. Comece com a escultura da voluta ou da cabeça que se deseja fazer. Depois, escave o cocho, onde serão ajustadas as cravelhas e inseridas as cordas do instrumento. Após concluída a parte superior, siga com o arredondamento do braço e ajuste do “salto”, que será colado à caixa harmônica.

8) Para fazer o espelho, use uma madeira mais dura, a peroba, por exemplo. Ele tem o comprimento maior do que o braço, avançando sobre o instrumento. Deve ser colado depois de terminada a escultura do braço. Tem superfície convexa em sua largura e é praticamente reta no comprimento. Com cola de madeira, pregue o espelho no braço.

9) Para fazer a cravelha, também utilize uma madeira mais dura. Elas devem ser torneadas, fáceis de ser movidas durante a afinação, sem afrouxar durante o ato de tocar. Cada cravelha segura uma corda e serão utilizadas três ou quatro para a rabeca. Com o auxílio da furadeira, faça dois furos em cada lado do cocho do braço de maneira a encaixar as cravelhas, conforme imagem.



10) Com o braço finalizado, já com as cravelhas e o espelho, cole-o ao corpo ou caixa harmônica da rabeca, atentando-se ao ângulo formado com a superfície do tampo. Em seguida, cole também o tampo.



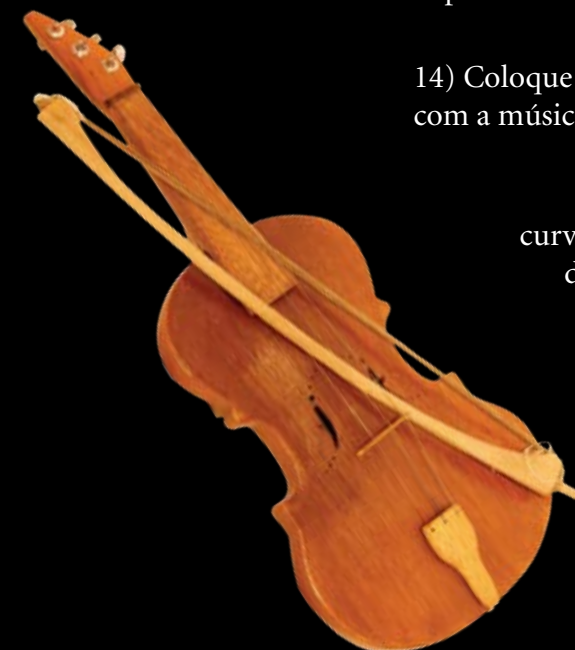
12) Conforme o modelo na foto, corte a madeira escolhida, esculpa e faça o estandarte em forma de trapézio. Em sua parte mais larga, faça pequenos furos onde serão posteriormente fixadas as cordas. Na extremidade mais estreita execute apenas um furo onde será fixado um cordão de nylon que amarrará o estandarte ao botão, embutido na faixa lateral da caixa acústica.



13) Pegue a madeira adotada para a confecção do cavalete, com base no gabarito risque a peça e com o auxílio de uma serra tico-tico de bancada corte os perfis. Observar que as fibras da madeira deverão ficar na posição horizontal e os pés do cavalete deverão acompanhar a curva do tampo.



14) Coloque as cordas e afine de acordo com a música ou estilo a ser tocado.



15) O arco é feito em madeira curvada, de modo a esticar um maço de crinas de cavalo. A essas crinas adicione breu para ter atrito sobre as cordas. Os arcos de rabeca não necessariamente apresentam parafuso esticador como os arcos do violino e apresenta variação de comprimento, peso, curvatura e qualidade da madeira utilizada.



# 3 Instrumentos Idiofones

Estes são os instrumentos musicais cujo som, provocado por percussão, provém do material de que são feitos; há os de percussão pelo entrechoque de seixos, sementes ou chumbo no seu interior, bastando sacudi-los: maracá, angoia, xerê; há os de percussão indireta, por meio de baqueta ou bastão: agogô, marimba, reco-reco; e há, ainda, a sansa, de percussão direta, com os dedos. Do substantivo masculino idiofônio. Também de idiofônico, que tem som próprio, característico.

Formado por uma cabaça bojuda e recoberta por redes de fios tradicionalmente de algodão ou de náilon, que recebe búzios, sementes, miçangões, entre outros materiais. É usado para marcar o ritmo dos instrumentos membranofones.

Além de nominar um instrumento, o afoxé integra diferentes contextos da música ritual afro-brasileira e também nomina um cortejo de rua do período do carnaval, sendo também conhecido como candomblé de rua, inicialmente denominação também dos maracatus pernambucanos. No Batuque do Sudeste e na nação jeje-mina de matriz linguística ewe-fon, pode ser tocado por mulheres.

A maioria dos instrumentos tradicionais tem uma função religiosa. Nesse sentido, eles são considerados sagrados e, ao contrário do que muitos pensam, não são representação divina, mas sim o próprio deus. O xequerê, do ioruba *sèkèrè* (cabaça-



tambor com rede de búzios), tem seu mito de nascimento nos versos do *odú Eji Oko* a explicação de como uma simples cabaça ganhou sua “túnica” de búzios.

Na história, os acontecimentos ensinam que muito espertamente o xequerê roubou a roupa de outro instrumento, um grande amigo, para apresentar-se na frente do rei. Importante lembrar que o búzio era usado como moeda entre os iorubas e só pessoas muito ricas o tinham em grande quantidade para usar em roupas, brincos ou colares.

Outro nome para o xequerê, usado principalmente em Pernambuco, é o aguê, do ioruba *agè* (pequeno tambor de cabaça usado pelos camponeses).

Mais um importante nome desse instrumento é o agbê, do ioruba *agbe*, *kengbe* ou ainda *akeregbe*. Segundo o renomado antropólogo Vivaldo da Costa Lima, é esse instrumento que nomina os conhecidos alabês, do ioruba *alagbe* (dono do agbê), os fantásticos tocadores-chefes e cantadores dos candomblés brasileiros.



### Materiais necessários

- 1 cabaça de qualquer tamanho;
- contas ou miçangas tipo “cangicão” de várias cores;
- 1 rolo de fio de náilon grosso ou *cordônê*.

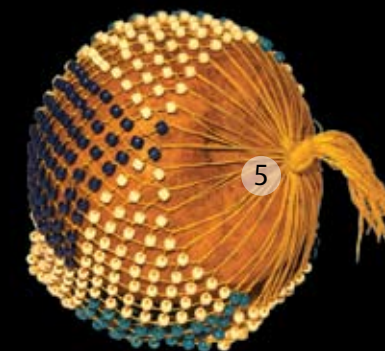
### Modo de construção

1) Amarre um pedaço de fio de náilon grosso no pescoço longo da cabaça, de modo que pareça uma argola frouxa.

2) A cada 1,8 cm, amarre nessa argola fios duplos de náilon, de maneira que suas pontas ultrapassem a parte bojuda da cabaça.

3) Coloque uma miçanga em um dos fios duplos da direita e outra miçanga em outro fio duplo da esquerda.

4) Amarre-os próximos, de maneira que as contas não escorram pelo fio. Repita esse processo até cobrir a cabaça inteira, como uma rede de pesca.



5) Em seguida, una e amarre as pontas dos fios para que eles não deixem de envolver a cabaça.





Mesmo que chamado de tambor, estes instrumentos não são membranofones, mas em vários formatos são utilizados há gerações como instrumentos de percussão. Um exemplo é chamado tambor de fenda, um grande pedaço de tronco de árvore escavado em seu interior, que, na África Central, pertence a lideranças de etnias e é usado para a comunicação entre comunidades próximas. No nosso caso, temos formas contemporâneas, não mais escavados, mas construídos com compensado e que lembram um tambor de membrana.

Cajón, nome dado a uma caixa de madeira fechada com um furo de um dos lados. O instrumento é colocado na posição vertical e o músico senta-se sobre ela e percute com as mãos a superfície que se encontra entre as pernas ou nas laterais. É chamado de *box drum* em inglês.

Esse instrumento tem sua matriz nos escravos peruanos, embora seja comum em toda a América. É possível que o tambor de madeira seja descendente direto de uma série de instrumentos musicais da África Ocidental e Central, em especial, Angola e Antilhas. Entre eles, o tambor de fenda, que, apesar desse nome, é um grande pedaço de tronco de árvore escavado no seu interior. Na África Central, esse tambor era utilizado para emissão de sinais sonoros de longo alcance.

Outra teoria postula que as caixas foram usadas como instrumentos musicais no período colonial espanhol, principalmente em regiões portuárias, locais onde os negros escravizados eram proibidos de fazer música. Nesse sentido, os cajóns poderiam ser facilmente disfarçados como bancos ou cadeiras, evitando, assim, a identificação como instrumentos musicais. Na contemporaneidade, o instrumento é bastante conhecido e presente na música cubana, peruana, flamenca e crioula.

Outra variação desse idiofone é o chamado *wooden bongos* – bongô de madeira – que, em vez de membranas e bojo arredondado como o bongô tradicional, utiliza tábuas de madeira e em formato de caixa. O tubo cajón assemelha-se a uma conga. O percussionista soteropolitano Osvaldinho Teixeira chama esses instrumentos de bongô e conga praiana.



### Materiais necessários para cajón

- compensado de 1 cm de espessura;
- compensado de 0,5 cm de espessura;
- cola branca;
- parafusos de rosca soberba D=1/8" x 11 mm de comprimento com cabeça chata e fenda philips;
- parafusos de rosca soberba D=1/8" x 13mm de comprimento com cabeça redonda e fenda Philips;
- prego sem cabeça 10x10;
- 1 corda de violão.

### Modo de construção

1) Serre o compensado de 1 cm de espessura nas seguintes medidas: para as laterais – 45 cm de altura por 29,5 de largura; para o lado superior e inferior – 30 cm por 29,5 cm.



2) Cole as peças formando assim uma caixa com dois lados abertos.



3) No limite das duas partes abertas, cole e pregue um barrado de 1 x 1 cm.



4) Corte duas peças do compensado de 0,5 cm de espessura nas medidas de 47 cm de altura por 30 cm de largura. Parafuse a cada 2 cm uma das peças em uma das bocas abertas da caixa, esta será a frente.

5) Entre o corpo e este tampo prenda a corda de violão. Cole a outra peça na parte de trás e corte um círculo de 15 cm de diâmetro.



### Materiais necessários para conga (timbre médio)

- compensado de 1 cm de espessura para laterais e de 2 mm para o tampo;
- pregos de 10 x 10;
- cola branca.

### Modo de construção



1) Com o auxílio de um serrote ou serra elétrica, corte o compensado de 1 cm de espessura nas seguintes medidas retangulares: duas peças de 80 x 27 cm e outras duas peças de 80 x 29 cm.



2) Em seguida, passe cola branca e pregue suas extremidades mais compridas de maneira que fiquem iguais a uma caixa comprida.



### Medidas - conga praiana (timbre médio)

- 27,5 x 29 cm de boca; 31,5 cm de altura.



3) Corte o compensado de 2 mm de espessura nas seguintes medidas: 29 x 27 cm, esse é o tampo. Passe cola na boca de uma das pontas da caixa de madeira.

4) Em seguida pregue o tampo.



5) Para fazer os pés do instrumento, corte pequenos pedaços de cedro de 3 x 3 cm e pregue nos ângulos de 90 graus da extremidade oposta ao tampo. Você pode envernizar ou pintar.





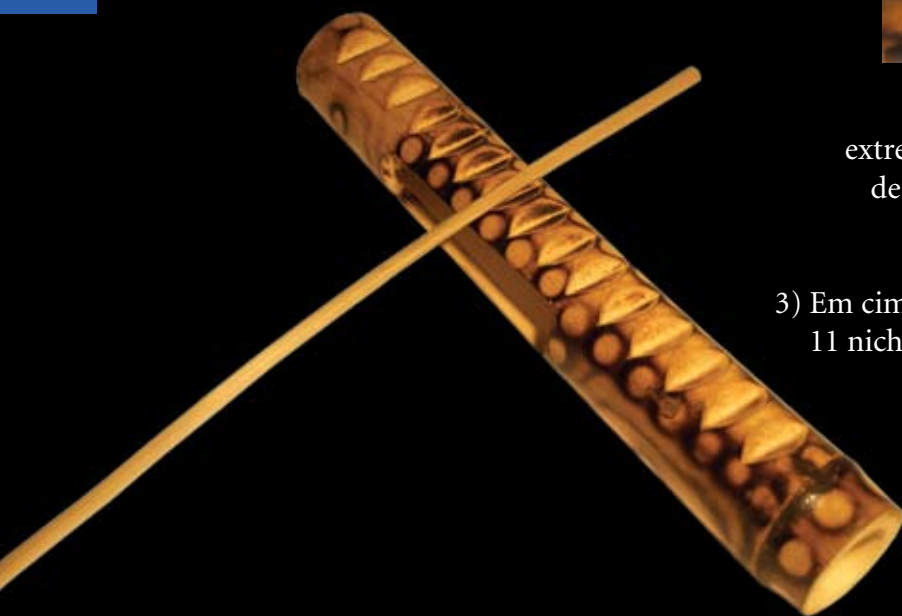
Instrumento idiófono por fricção, geralmente, confeccionado com bambu com sulcos e haste de madeira. O mesmo que pulé. Pode ser chamado de casaca, catacá, raspador. Outra forma de reco-reco é o ganzá, presente no coco de zambê e em outras modalidades de coco, tanto dançado como de embolada, sustentando o ritmo com o bater das palmas.

Existem reco-recos de vários tamanhos, alguns lixados, envernizados e outros adornados com flores e fitas de papel, tecido e plástico. Aparecem em congadas e algumas modalidades de samba.

Outro tipo, conhecido em Goiás e Rio Grande do Sul como caujé, é aquele feito com uma cabaça alongada apresentando sulcos e haste de madeira para fricção.

#### Materiais necessários

- bambu seco com 4,5 cm de diâmetro.



#### Modo de construção

- 1) Com o auxílio de uma serra, corte o bambu de 30 cm.



- 2) Distante cerca de 10 cm da extremidade, corte um espaço vazado de 2,5 x 11 cm no corpo do bambu, use as marcas do gomo.

- 3) Em cima da parte vazada, faça cerca de 11 nichos distantes 2 cm uns dos outros.



O agogô é um instrumento formado por duas campânulas (extremidade cônica e alargada dos instrumentos de sopro) de ferro batido, pode ser cromado, complementado com uma vareta do mesmo material, uma baqueta de madeira ou uma chave de boca como material percussor. É usado na formação de conjuntos como os da música do candomblé ou, ainda, na estrutura dos grupos de samba e na macroformação da bateria das escolas de samba.

Dos instrumentos idiófonos, o agogô é o de maior ocorrência e abrangência na geografia da música afro-brasileira. Marca as linhas rítmicas que guiam outros músicos do conjunto e é encontrado também em toda a costa oeste do continente africano. Tradicionalmente é tocado por lideranças e mestres. Do ioruba *agogo* (sino).

O instrumento também é conhecido como gã ou agã na Casa Grande das Minas do Maranhão, ferro ou longa.

O gonguê, palavra de origem banta *ngonge* (sino), de formato semelhante, mas apenas com uma campânula, em corpo mais volumoso e detalhado com soldas e pinos de ferro, é um instrumento de ocorrência mais restrita, incluindo-se no conjunto instrumental dos grupos de maracatu.

Câmara Cascudo indica o agogô também como um tambor cilíndrico para danças no estado do Rio Grande do Norte.

#### Materiais necessários

- 1 chapa pequena, no mínimo 14 x 10 cm, de ferro fundido;
- tesoura ou serra para ferro;
- 1 barra de ferro de 3/16".

#### Modo de construção

- 1) Corte a chapa de ferro fundido no formato de um trapézio de 6,5 x 5,00 cm para a boca maior, e 5,70 x 4,50 cm para a boca menor.

- 2) Com o auxílio de uma morsa, alicate e martelo, dobre as chapas até que suas extremidades mais compridas fiquem emparelhadas. Una as extremidades com o auxílio de solda.

- 3) Pegue uma barra de ferro de 30 cm de comprimento e dobre nos 12 cm. Solde as pontas nas campânulas prontas.





O caxixi, como instrumento acessório do berimbau, segundo a maioria dos estudiosos, é um acréscimo brasileiro. Tradicionalmente, é de ocorrência restrita, estando presente na música religiosa dos candomblés, especialmente nos grupos de matriz linguística banta e na capoeira. A mais próxima referência ao nosso caxixi é dada por José Redinha a *kasaka*, chocalho luba em cestaria.

No caso brasileiro, como no angolano, o caxixi é construído com um trançado de fibra natural. Usualmente, o vime é a base da peça, sendo um aproveitamento da cabaça. No interior, são usados conchas, cereais e pedrinhas para proporcionar os sons característicos do chocalho. É um substituto banto ao *adjá* dos iorubas. No coco alagoano, é chamado de peneira.

#### Materiais necessários

- tiras de vime;
- um pedaço de cabaça;
- sementes ou pedrinhas.

#### Modo de construção

1) Corte um pedaço plano de cabaça com o diâmetro de 9 cm.



2) Faça neste pedaço de cabaça cinco pares de furos com 2 cm de distância a cada 1,5 cm.



3) Passa em cada um dos pares de furos uma tira de vime de 35 cm.

4) Trance com tiras de vime o corpo do caxixi até chegar aproximadamente 13 cm de altura, afunilando gradativamente.

5) Para o cabo, enrole tiras de vime em 15 cm de uma outra tira. Coloque as pedrinhas e sementes. Feche com a sobra das tiras e prenda o cabo.



Esse tipo de idiofone representa, com os xilofones, o que a cultura musical africana tem de mais genuíno. As linguetas de metal são rasgadas com os dedos polegares das duas mãos, resultando em uma melodia. O papel desse lamelofone é tocar para acompanhar o canto vocal de um ou mais cantores.

Além da tábua, da gamela ou de uma cabaça, o corpo de um lamelofone também pode ser construído com uma caixa fechada. Lembrando a caixa de ressonância de uma viola, as linguetas desse instrumento são fixadas em um cavalete imediatamente abaixo do orifício da caixa, estendendo-se sobre ele.

#### Materiais necessários

- 1 cabaça pequena;
- compensado de 3 mm;
- pedaço de 11 cm de madeira dura;
- lamelas de ferro;
- parafusos com porcas borboletas.

#### Modo de construção

1) Para fazer o corpo, corte a parte mais bojuda de uma cabaça média, com cerca de 17 cm de diâmetro.



2) Corte o compensado de 3 mm de diâmetro, exatamente na mesma medida da boca da cabaça cortada. Faça um orifício de 2 cm de diâmetro na borda do tampo.

A raiz banta, em geral, aponta a função desse instrumento mais como tendo o papel de um tambor que dialoga com a dança e a voz de um cantor do que propriamente de um instrumento melódico, que acompanha a voz de um contador de histórias, como acontece com frequência com os lamelofones *sansa*, *kalimba*, *mbira*.



3) Faça três furos emparelhados a cerca de 7 cm de distância do centro do orifício. Prenda nele um pedaço de alumínio de 1 cm de altura e 11 cm de largura. Em cima desse alumínio, disponha as lamelas de metal ou ferro nas seguintes medidas: 8 cm, 8,5 cm, 9 cm, 9,5 cm, 11 cm, 9,5 cm, 9,5 cm, 9 cm e 8 cm. Como se fosse um sanduíche, coloque outro pedaço de 11 cm do mesmo alumínio e prenda com parafusos borboletas.

4) Embaixo das lamelas, entre o tampo, coloque um pedaço de 11 cm de comprimento por 0,5 cm de espessura de uma madeira dura, a peroba por exemplo. Ela ficará presa pela pressão das lamelas.



Dois pedaços de madeira, tipo de baquetas, que são percutidos no corpo também de madeira de certos tambores, como alguns do jongo de São Paulo, do tambor de crioula do Maranhão e do samba de roda do Recôncavo da Bahia.

Nos grupos de boi, especialmente do Maranhão, utiliza duas tábuas, lembrando tacos de assoalhos, que são percutidas uma na outra.

#### Materiais necessários

- ripas de cedrinho com 2 cm de espessura;
- cordão.

Modernamente, é utilizada com o nome de tabuinhas pelo público que assiste às apresentações do festival de Parintins, na Amazônia o instrumento funciona como palmas.

#### Modo de construção

- 1) Corte duas peças de cedrinho com 15 cm.
- 2) Perfure cada uma das extremidades das peças.
- 3) Enfie um cordão de 30 cm e dê um nó em cada ponta.



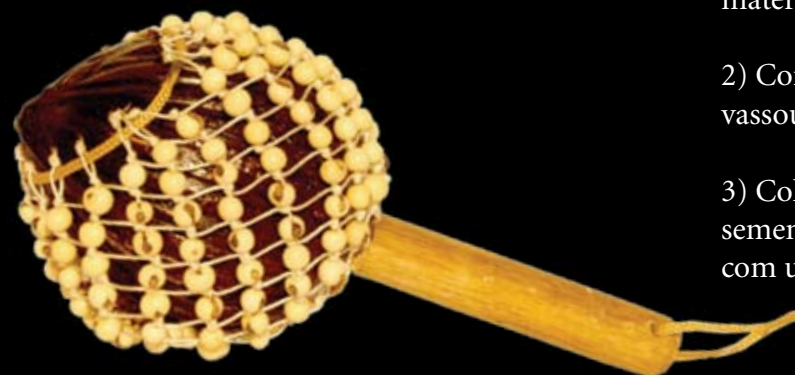
Maracá é um dos principais instrumentos indígenas no Brasil, que dá ritmo às danças e aos cantos ameríndios. É composto de uma cabaça na extremidade de um pequeno bastão empunhadura. No seu interior, há sementes secas ou pedrinhas, fazendo rumor pelo atrito nas paredes internas do bojo.

De vários tamanhos e formas, simples ou duplas como as *nkwanga*, é um instrumento do Congo. Pode ser ornamentado, gravado, recoberto com tecidos de palha, plumas, peles de animais. Teodoro Sampaio fala que maracá é corruptela de *marãacá*, que significa a cabeça de ficção, ou outra cabeça. Nesse sentido, o portador desse instrumento, tradicionalmente, é o mestre ou chefe do grupo, geralmente pessoa de idade avançada e profunda conhecedora daquela cultura.

Encontrado nos maracatus, bois, juremas, pagelanças.

#### Materiais necessários

- 1 cabaça pequena;
- 1 pedaço de cedro ou cabo de vassoura;
- sementes ou pedrinhas.



Também é conhecido como *xerê* de caboclo. Existem vários tipos e por isso é o nome usado para determinar qualquer chocalho, especialmente nas áreas do Nordeste.

#### Modo de construção

- 1) Com o auxílio de uma serra, corte o “pescoço” da cabaça com o mesmo diâmetro de um cabo de vassoura, pegue uma colher e retire as sementes e o material orgânico.
- 2) Corte um pedaço de 10 cm do cabo de vassoura de madeira.
- 3) Coloque dentro da cabaça aberta sementes e pequenas pedrinhas, tampe com uma das extremidades do cabo de vassoura. Pode ser pintado e enfeitado com penas e fitas.

A marimba também é conhecida como xilofone, cuja percussão se dá sobre uma série de lâminas de madeira, graduadas em escalas musicais, e a ressonância ocorre, em certos casos, com o apoio de meias cabaças, que funcionam como caixas de ressonância. Termo do grupo linguístico banto. É tocada com duas baquetas da mesma madeira, neste caso sem as cabaças.

Foi muito popular no Brasil até princípios do século XX. Presente nas congadas, especialmente no litoral de São Paulo, que interpretam miticamente a coroação do Rei do Congo, por isso é considerada um instrumento real.

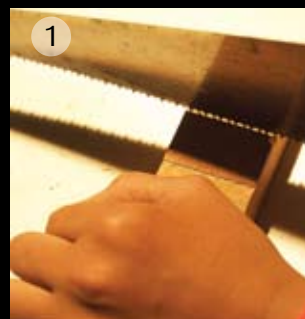
#### Materiais necessários

- compensado de 1 cm de espessura;
- ripas de cedrinho de 2 cm de espessura;
- pregos;
- elástico.

A marimba é um instrumento restrito a algumas manifestações contemporâneas da música afro-brasileira, especialmente em certos grupos de congadas, embora haja registros desse instrumento nas ruas do Rio de Janeiro no período colonial.

#### Modo de construção

1) Para o apoio das lâminas de madeira, corte o cedrinho de 2 cm de espessura nas seguintes dimensões:



- 2 peças de 25 cm
- 1 peça de 30 cm
- 1 peça de 15 cm

2) Para a caixa de ressonância, corte o compensado de 1 cm de espessura nas seguintes dimensões:

- 2 peças quadradas de 12 x 21 cm
- 2 peças de 12 x 24 cm
- 1 peça de 14 x 24 cm

Pregue todas as peças formando uma caixa.



3) Pregue as extremidades de todas as peças formando um trapézio.

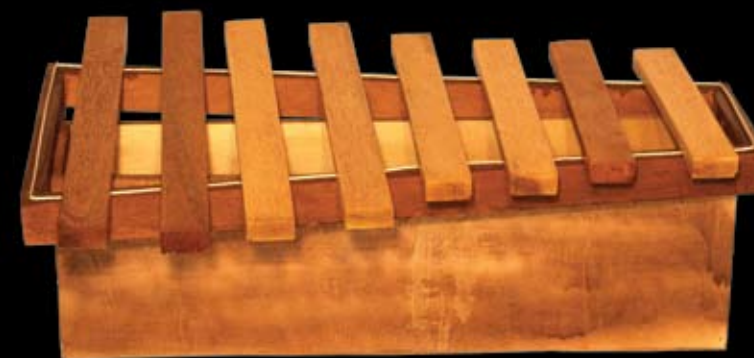
4) Para as lâminas, corte o cedro de 1,5 cm de espessura nas seguintes dimensões (quanto mais dura for a madeira mais a lâmina terá capacidade de vibrar): 55 cm, 52 cm, 50 cm, 42 cm, 37 cm, 34 cm, 31 cm e 28 cm.



5) Com o auxílio de uma serra, faça cortes de 1 cm de profundidade a cada 3 cm de distância em um dos lados maiores do cedro. Pegue uma grossa grossa e desbaste a madeira entre os nichos de 3 cm de distância. Faça isso em todas as lâminas.

6) Faça um furo distante 2 cm de uma das pontas.

7) Em um dos lados do arco de apoio das lâminas de 55 cm, fixe com pregos sem cabeça de 13 x 21 a partir de uma das pontas nas seguintes distâncias: 7 cm, 5,5 cm, 2 cm, 5,5, 2, 5,5, 2, 5,5, 2, 5,5, 2, 5,5, 2, 5,5 (16 pregos). No outro lado: da ponta 9 cm o primeiro depois, oito pregos a cada 7 cm. Entre todos os pregos, dos dois lados amarre elástico tipo “tripa de mico”, apoie as lâminas usando de base o furo em cada uma das pontas.



# 4 Instrumentos Membranofones

Estes são os instrumentos musicais cujo som provém de membrana distendida numa boca ou em ambas as bocas de uma caixa geralmente cilíndrica.

De percussão direta, quando o som se produz com a mão (adufe, quinjengue, tambu etc.); indireta, por meio de baquetas, cambitos ou bastões de madeira (zabumba, tarol, caixa de guerra ou caixinha) e por fricção (puíta).

Não há categoria de instrumentos musicais que simbolize melhor as culturas musicais africanas. O tambor é logo associado a qualquer que seja o fazer musical na África. É o tambor que produz a tonalidade da fala, é ele o responsável pela tonalidade rítmica da música africana, tão marcante e reconhecida em todo o mundo. No entanto, as culturas africanas não dispõem essencialmente de tambores para acompanhar suas danças, tampouco a música produzida por tambores se restringe ao parâmetro musical do ritmo.

A linguagem musical dos tambores obedece às mesmas regras da fala. Enquanto há instrumentos que acompanham a voz do cantor – como os de corda – tambores dialogam com esta. O aspecto tonal de grande parte das línguas naturais africanas é reproduzido pelos tambores, que alternam entre tônicos, agudos e graves, tal qual ocorre com a língua falada.



A alfaia é um tambor ícone do ritmo brasileiro maracatu. A terminologia alfaia significa necessidade, roupa, utensílio, joia e enfeite. O instrumento é constituído de corpo de madeira, peles animais nas duas bocas, aro, e cordas para a afinação.

A alfaia se percute com duas baquetas e o tocador se apresenta em pé, na maioria das vezes em cortejo. Esse instrumento veio a ser conhecido pelo público do Centro-Sul do Brasil relativamente há pouco tempo, por meio de grupos de música pop, que introduziram

a alfaia em seu instrumental, e por percussionistas e pesquisadores que contribuíram para o aparecimento de grupos e oficinas de maracatu.

É classificada como membranofônica, já que o som é obtido pela membrana ou pele. É instrumento de altura indeterminada. Além dos diversos tipos de maracatu, a alfaia encontra-se também no coco e na ciranda.

### Materiais necessários

Para uma alfaia de 20 polegadas:

- compensado de sumaúma de 4 mm de espessura;
- 15 metros de corda de sisal ou material sintético de 8 mm;
- couro animal com 20 cm de diâmetro;
- tachas/pregos de tapeceiro de 11 mm.

### Modo de construção



1) Para o corpo, pegue o compensado de 4 mm de espessura e corte 1,60 por 40 cm. Envergue a madeira até uma ponta menor encostar-se à outra. Com as tachas, pregue uma ripa do mesmo compensado de 6 cm de largura por 40 cm de altura. Preencha a fissura entre as partes com uma mistura de cola branca e pó de serra.



2) Nas extremidades de cada boca, cole e pregue contra-aros do compensado de 4 mm de espessura com 6 cm de altura e 1,60 cm de largura.

3) Para fazer um aro, serre quatro peças do mesmo compensado em 6 cm de altura e 1,66 cm de largura. Cole e pregue com as tachas todas as quatro peças umas nas outras de maneira que cada uma de suas pontas não fique emparelhada. Lixe as bordas.



4) Faça oito furos de 1,5 cm de diâmetro, distantes 23 cm um do outro. Repita o mesmo procedimento para fazer o outro aro.



5) Molhe o couro animal para que ele fique mais maleável e coloque-o entre o aro e o corpo dos dois lados. Emparelhe os aros de maneira que o furo de cima fique no espaço sem furo do aro de baixo. Amarre uma das pontas da corda no primeiro furo escolhido. Passe no furo de baixo, depois no furo de cima, formando um triângulo de corda, assim sucessivamente.





Tradicionalmente, um instrumento muito simplificado, construído com couro animal esticado sobre aro de madeira ou caixa oca de madeira, a parte principal é justamente o couro, local onde é realizada a percussão.



Na confecção do atabaque, além dos critérios de seleção da madeira e outros acessórios, o ato de encourar o instrumento é tarefa das mais importantes, que garantirá o bom uso da percussão. Assim, o encouramento poderá ocorrer de várias formas: esticando a pele por tachas, cordas presas em aros de ferro calçados por pedaços de madeira (cunhas) e tiras de couro, cordas de náilon, pinos de madeira ou só por parafusos e tarraxas.

O corpo do atabaque, convencionalmente feito de madeira, quase sempre são ripas presas por pregos de ferro, cola e aros também de ferro; na verdade, uma caixa de ressonância afunilada. Também se encontram atabaques com o corpo em peça única de madeira escavada a fogo.

O corpo do instrumento poderá ser lixado, pintado com cores especiais, envernizado ou encerado.

O atabaque atende aos usos mais diversos, indo das práticas dos candomblés até as festas públicas. No seu âmbito sagrado, o atabaque está devidamente incluído no sistema sociorreligioso do candomblé, no qual não é só um instrumento musical, ele ocupa o papel de uma divindade e, por isso, é sacralizado, alimentado, vestido; possui nome próprio e apenas os sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade podem tocá-lo e usá-lo nos rituais. Nesse espaço religioso, está sempre em três, o maior rum, o médio rumpi e o menor rumlé, respectivamente de registro grave, médio e agudo.



Fora do âmbito sagrado, passa a valer pelos resultados sonoros, marcando, na maioria dos casos, a base rítmica dos conjuntos. É indispensável nas várias modalidades de samba, capoeira, afoxé, jongo, carimbo.

Conhecido nacionalmente, um dos instrumentos mais populares do Brasil. Chamado de tabaque, batacupé na Bahia e genericamente de tambor.

### Materiais necessários

Existe uma série de necessidades técnicas para a construção de um atabaque, a oficina de luteria deve ter inúmeras ferramentas de corte de madeira e ferro, além de equipamento para moldar a madeira. Por isso, preferimos comprar as peças prontas em lojas especializadas de São Paulo e montar o instrumento. Dessa maneira, não ficamos sem exercitar a construção desse valioso instrumento para as culturas brasileiras.

- ripas pré-fabricadas para atabaque;
- parafusos;
- 3 contra-aros externos;
- 1 aro e 1 semiaro de ferro pré-fabricados;
- couro de cabra.



3) Molhe o couro animal para que ele fique mais maleável. Coloque um semiaro em cima do couro, envolva todo o semiaro com as extremidades do couro e coloque o aro por cima das dobras.

4) Prenda-os com os parafusos dobrados no corpo do tambor.



### Modo de construção

1) Pegue as ripas pré-fabricadas e as envolva com os contra-aros externamente. Com os parafusos, prenda-os nas extremidades e no centro do corpo do atabaque.



2) Prenda no corpo do atabaque as tarraxas que acompanham o kit pré-moldado.





**M**embranofone de tímpano duplo. Encouramento sobre um corpo de madeira ou folha de flandres. Os couros são presos por argolas de madeira onde são enfiadas cordas, tensionando um lado com o outro.

Presente em grupos de congadas em Minas Gerais e São Paulo. Outra variante, a caixa do divino, das comemorações em homenagem ao Divino Espírito Santo no Maranhão. Nesse caso, prioritariamente percutidos por mulheres.

### Materiais necessários

Para caixa de 12 polegadas:

- compensado de sumaúma de 4 mm;
- 10 metros de corda de sisal ou material sintético de 4 mm;
- couro animal;
- tachas/pregos de tapeceiro de 1 mm;
- pedaços de couro de cabra tratado.

### Modo de construção

- 1) Corte o compensado de sumaúma de 4 mm de espessura em 32 cm de altura por 93 cm de comprimento.
- 2) Una as pontas, cole e pregue com as tarraxas com uma ripa do mesmo compensado de 3,5 cm de largura por 32 cm de altura.

- 3) Preencha a fissura da emenda com uma mistura de cola branca e pó de serra.



- 4) Nas extremidades de cada boca, cole e pregue contra-aros do compensado de 4 mm de espessura com 4,5 cm de altura e 93 cm de largura.



- 5) Para fazer um aro, serre quatro peças do mesmo compensado em 4,5 cm de altura e 108 cm de largura. Cole e pregue com as tachas todas as quatro peças umas nas outras de maneira que cada uma de suas pontas não fique emparelhada. Lixe as bordas. Faça oito furos de 1 cm de diâmetro, distantes 15 cm um do outro. Repita o mesmo procedimento para fazer o outro aro.

- 6) Para fazer o semi-aro, faça mais um aro e serre-o ao meio, transformando-o em dois semi-aros de 2 cm de altura.

- 7) Molhe o couro animal para que ele fique mais maleável. Coloque um semi-aro em cima do couro. Com a ajuda de uma colher envolva todo semi-aro com as extremidades do couro, transformando-os em peça única. Repita o procedimento com outro couro e semi-aro.



- 8) Emparelhe os aros de maneira que o furo de cima fique no espaço sem furo do aro de baixo. Amarre uma das pontas da corda no primeiro furo escolhido. Passe no furo de baixo, depois no furo de cima, formando um triângulo de corda, assim sucessivamente.

- 10) Repita em todas as duplas de cordas.



- 9) Junte duas cordas estiradas com um pedaço de couro de cabra de 8 cm por 3 cm, use uma arrebiteira manual para deixá-los presos.





É comum denominar vários tambores como bata – nos parece que isso se deve ao som onomatopaico extraído desses instrumentos. O nome de vários instrumentos da música afro-brasileira é cotidianamente identificado assim.

O batá, abatá, olubatá é um instrumento de uso da música religiosa do xangô pernambucano, sediado no popularmente conhecido Sítio do Pai Adão, no Recife.

Instrumento dedicado exclusivamente ao orixá feminino Iansã e também em rituais ao eguns, ancestrais divinizados. É também chamado adufô. No Maranhão, compõe a orquestra religiosa dos terreiros de matriz linguística Jeje-Mina. Ocorre também nos cultos lucumi de Cuba.

Os batás estão nos afoxés da Bahia e são chamados de ilús-barrica ou ilú ingome. Oneyda Alvarenga relata: “Ingome de Oxum, tambor feito de barril com couro de cabra preso por pregos...” Os afoxés baianos têm como ritmo principal o ijexa, que também nomina um território africano. Esse ritmo é dedicado quase exclusivamente ao orixá feminino Oxum – nos parece que, por isso, no primeiro momento o ingome é dedicado a essa divindade.

Ainda na formação de batás com função religiosa, tem-se o gangam, dundum e gudugudu.

O batá africano – iorubano – é dedicado a Xangô e aparece em número de seis, sendo o principal conjunto musical encontrado para o quarto Alafim de Oió, rei do território de Oió. Nos versos do odu Egila Xeborá, encontramos essa ligação umbilical entre Xangô e seus músicos reais.

Os ilus ou batás do Xangô pernambucano lembram as caixas-surdos, apresentando corpo de madeira ou folha de flandres sobre tripé de madeira ou ferro; a percussão se faz na boca superior do instrumento com as mãos diretamente sobre o couro.

Xangô, além de ser um dos mais cultuados deuses nos candomblés brasileiros, deus do fogo, da família, da abundância material, do dinheiro, da justiça também nominou um tipo de candomblé, o Xangô pernambucano. Nesse sentido, o tambor não é utilizado exclusivamente nos rituais desse orixá, mas para todos os outros. Ele, geralmente, é pintado com as cores do patrono do terreiro e “vestido” com panos e faixas com as cores do orixá de determinada festividade. Essa decoração indica a importância desses instrumentos, que são vestidos como seres humanos.

Tem encouramento duplo e é percutido com o auxílio de uma baqueta dobrada em uma das pontas. É colocado embaixo de um dos braços e preso no ombro.

### Materiais necessários

- compensado de sumaúma de 4 mm;
- couro de cabra;
- corda de sisal ou material sintético de 4 mm;
- barbante ou fio resistente;
- 2 semiaros pré-fabricados de ferro de 6,35 mm (1/4”) para a boca maior;
- 2 semiaros pré-fabricados de ferro de 6,35 mm (1/4”) para a boca menor.

1) Una as pontas, cole e pregue com tachas as ripas do mesmo compensado de 3,5 cm de largura por 25 cm de altura na primeira peça e de 3,5 cm de largura por 20 cm de altura. Preencha a fissura da emenda com uma mistura de cola branca e pó de serra. Una as duas peças na boca menor da mesma maneira, com uma ripa do mesmo material. O corpo terá um formato de pilão.

2) Nas extremidades de cada boca, cole e pregue contra-aros do compensado de 4 mm de espessura com 1 cm de altura.



### Modo de construção

Para fazer o corpo, corte o compensado de sumaúma de 4 mm nas seguintes medidas:

- 1 peça em formato de trapézio de 60 cm de comprimento de um lado por 25 cm de altura por 40 cm de comprimento no outro lado;
- 1 peça retangular de 40 cm de comprimento por 20 cm de altura.



3) Molhe o couro animal para que ele fique mais maleável. Coloque um semiaro em cima do couro, envolva todo o semiaro com as extremidades do couro, coloque o aro por cima das dobras. Passe o barbante resistente no semiaro de cima e leve-o para o semiaro do outro lado.

4) Faça esse procedimento até os dois couros estarem tencionados.



Chamado também de tinideira, com aro de madeira e couro esticado e ajustado por pregos ou tachas. O retesamento é por aquecimento próximo ao fogo. A percussão se dá com a mão. Está nos grupos de boi na ilha de São Luís e no sotaque de matraca, que são encontrados às dezenas no Maranhão. Também chamado de mulungu ou panda.

#### Materiais necessários

- compensado de 4 mm de espessura;
- 53 cm de diâmetro de couro animal (cabra ou boi);
- tachas/pregos de tapeceiro de 11 mm;
- 2 m de fita de cetim ou similar.



4

#### Modo de construção

- 1) Corte o compensado de 0,5 mm de espessura em quatro peças de 11 cm de altura por 1,57 cm de comprimento.
- 2) Cole e pregue com tachas as peças de maneira que as pontas não fiquem emparelhadas.
- 3) Molhe o couro para que fique mais maleável. Com as tachas, pregue o couro no aro a cada 0,5 cm.
- 4) Para cobrir as tachas, coloque uma fita de cetim em cima e pregue com percevejos arredondados em toda a volta a cada 6 cm.



Usado nos jongos, batuques e caxambu no Vale do Paraíba, em São Paulo e Rio de Janeiro. Feito de um tronco oco de árvore, medindo mais ou menos 1 m, com diâmetro de 35 a 40 cm. Percutido em uma das bocas, com encouramento de boi, tensionado e preso no tronco com tachas ou cravos de madeira. Produz som grave e forte. Nas orquestras de jongo, o candongueiro é um atabaque menor, de som mais agudo.

#### Materiais necessários

- compensado de sumaúma de 4 mm;
- couro de boi;
- ferro de 6,35 mm (1/4");
- 15 m de corda de sisal ou sintética de 6 mm;
- tachas de 11 mm.

#### Modo de construção

1) Para fazer o corpo do instrumento, corte o compensado de 4 mm com 90 cm de altura por 104 cm de largura. Una internamente as extremidades com uma ripa de 6 cm do mesmo compensado, usando cola e pregos.



3) Para fazer o aro, corte duas barras de ferro de 6,35 mm (1/4") em 108 cm. Solde uma extremidade na outra, produzindo dois aros iguais.

2) Faça um contra-aro de 6 cm de largura, cole e pregue internamente em uma das extremidades. Coloque outro contra-aro internamente a 30 cm de distância da extremidade oposta. De fora para dentro, com o auxílio da furadeira, faça oito pares de furos distantes 3 cm no último contra-aro.

4) Molhe o couro de boi de um pouco mais de 13 polegadas. Coloque um dos aros em cima, dobre o couro e coloque o outro aro em cima da dobra. Perpasse a corda de 6 mm no aro de cima e, no furo do corpo do instrumento, de fora para dentro, pegue a ponta e passe no furo ao lado distante 3 cm do outro, passe novamente a corda no aro superior. Repita o movimento até usar todos os furos. Dê um nó no final.



Tambor feito primitivamente com um pedaço de caule desmiolado de mafumeira e, posteriormente, com uma ancoreta ou barril, sendo um fundo aberto e o outro vedado com uma pele, tendo um caniço preso em seu interior.

O termo vem do quimbundo *kubuita*, que significa beber excessivamente, alusão ao volume do som produzido pelo instrumento.

#### Materiais necessários

- compensado de sumaúma de 4 mm;
- couro animal fino;
- tachas/pregos de tapeceiro de 1 mm;
- vareta de madeira;
- barbante resistente;
- vareta arredondada de 44 cm de altura e 1 cm de espessura.

O puíta é o precursor da cuíca presente nos autos e ticumbis em Sergipe, nas bandas de congo do Espírito Santo, nos maracatus rurais de Pernambuco, em grupos de boi do Maranhão e indispensável no samba, em especial das escolas de samba do Rio de Janeiro. Compõe o conjunto de instrumentos junto com angoia (chocalho), candongueiro (tambor de barrica) e tambu (tambor de tronco escavado).

#### Modo de construção

1) Para fazer o corpo, serre duas peças de compensado de 4 mm de espessura em 44 cm de altura por 105 cm de comprimento. Cole e pregue com as tachas as duas pontas, uma ao lado da outra, unidas com uma ripa de 6 cm do mesmo compensado. Deixe secar.



2

2) Em uma das extremidades, cole e pregue um conta-aro do mesmo compensado de 6 cm de altura por 105 de comprimento.

3) Molhe o couro de 48 cm de diâmetro e pregue-o no lado do contra-aro.



3

4) Com o couro ainda molhado, amarre no centro uma vareta arredondada de 44 cm de altura e 1 cm de espessura.



4





É espécie de tambor de som abafado e grave, o surdo usado pelas escolas de samba do Rio de Janeiro e São Paulo e no samba de roda do Recôncavo Baiano. Geralmente, construído com folhas de flandres e encouramento de material sintético. É percutido com uma ou duas baquetas, envoltas na ponta com pano, estopa ou tecido.

No samba rural paulista, é encontrado com o nome de bumbo, feito de madeira e com couro animal nas duas embocaduras.

### Materiais necessários

Pelos mesmos motivos da construção do atabaque, adquirimos os aros, varetas, porcas e as peles leitosas sintéticas em lojas especializadas e montamos o instrumento em nossa oficina.

- 2 aros com oito furos de 18 polegadas para surdo pré-fabricados;
- 8 varetas de metas para surdo;
- 2 couros de boi ou sintéticos leitosos;
- compensado de sumaúma de 4 mm.

### Modo de construção

1) Para o corpo, pegue o compensado de 4 mm de espessura e corte 1,42 por 60 cm.



2) Envergue a madeira até uma ponta encostar na outra.

3) Com as tachas, pregue uma ripa do mesmo compensado de 6 cm de largura por 60 cm de altura. Preencha a fissura entre as partes com uma mistura de cola branca e pó de serra.

4) Nas extremidades de cada boca, cole e pregue contra-aros do compensado de 4 mm de espessura com 6 cm de altura e 1,42 cm de largura.



5) Molhe o couro animal para ficar mais maleável. Coloque o aro em cima e prenda com as varetas no aro da outra extremidade usando as porcas do kit pré-moldado.



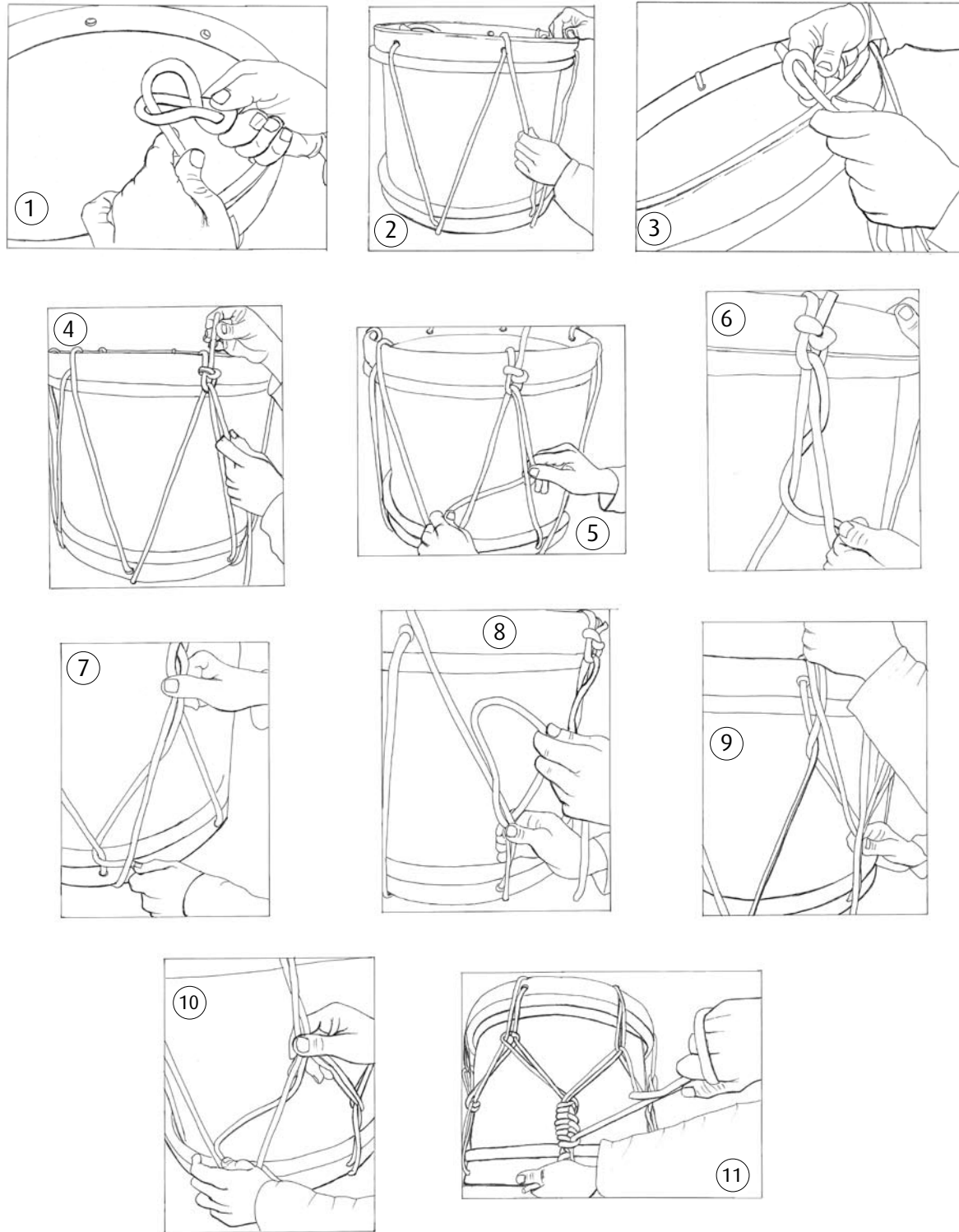
6) Faça um furo na lateral do instrumento. Por ter encouramento duplo, a pressão do ar internamente pode fazer os couros rasgarem.



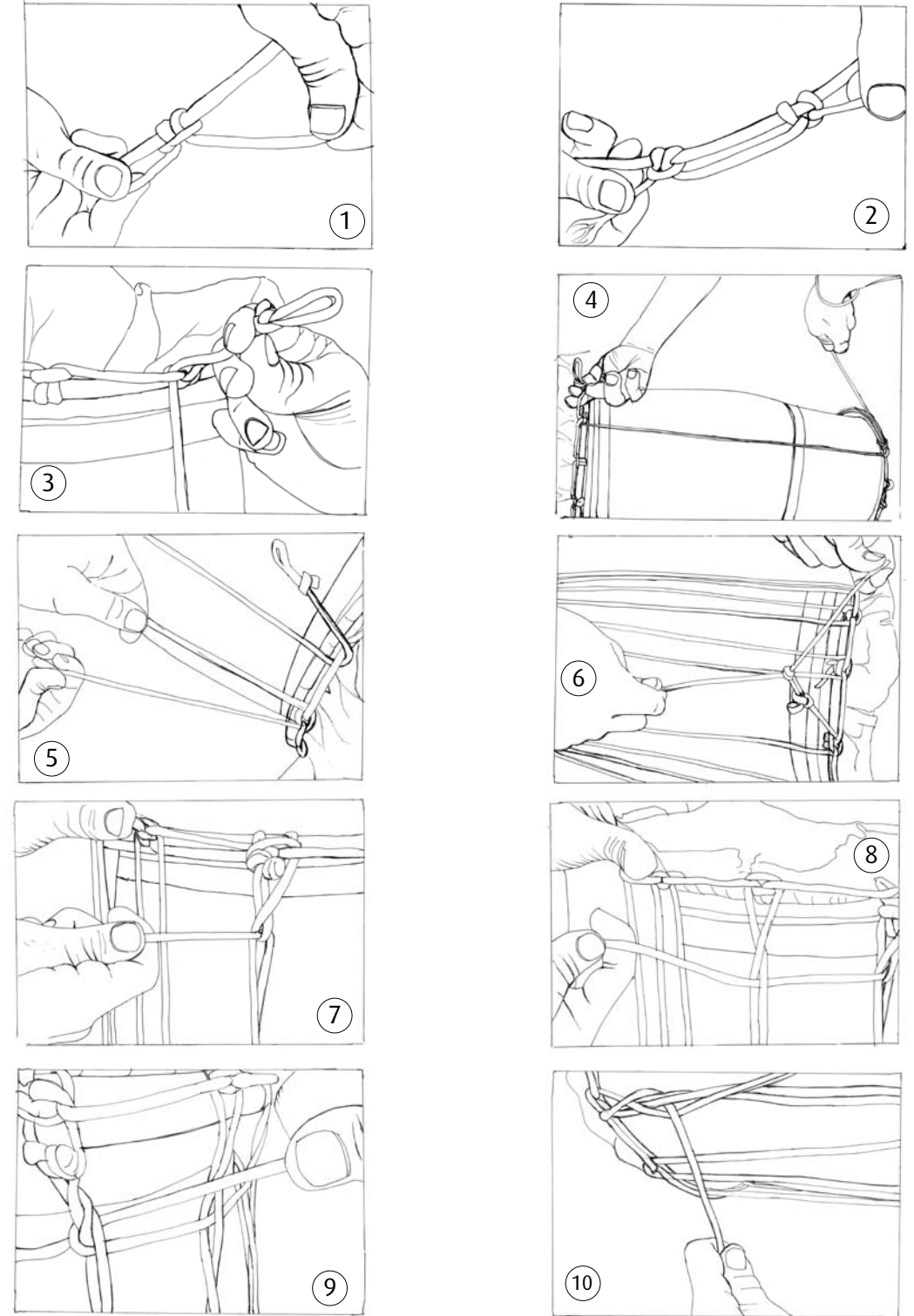
The background of the slide is a photograph of a wooden door. The door is painted a vibrant green, but the paint is heavily worn and peeling, especially in the upper and lower sections, revealing the natural wood underneath. A white, cylindrical door handle is visible in the center of the door. To the right of the door, there is a section of a lattice or screen door with a diagonal pattern. The overall lighting is somewhat dim, giving the scene a slightly aged and rustic appearance.

# **Anexos e Bibliografia**

# Alfaia

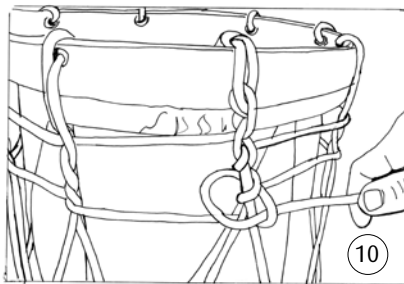
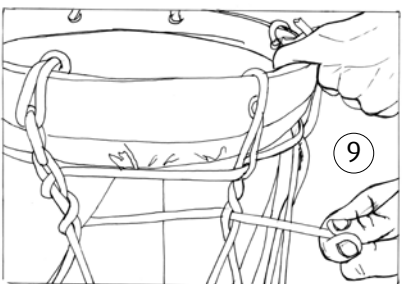
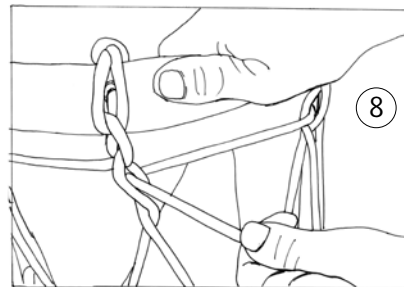
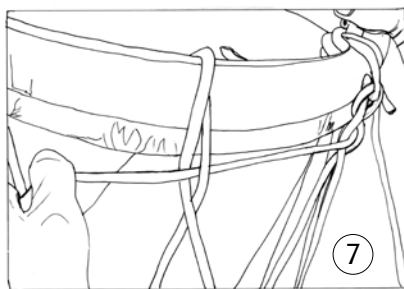
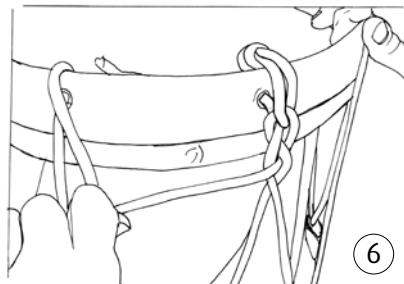
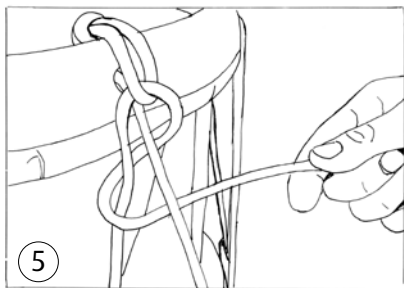
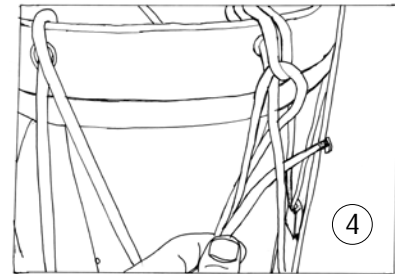
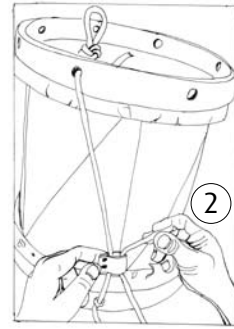
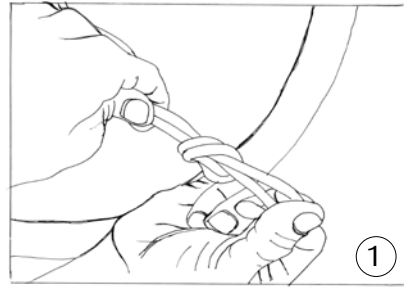


# Atabaque/Batá

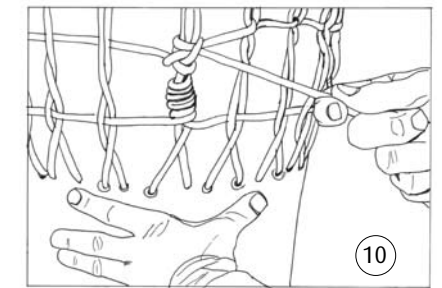
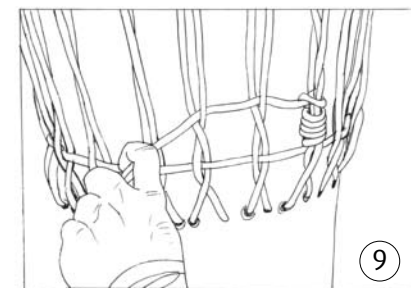
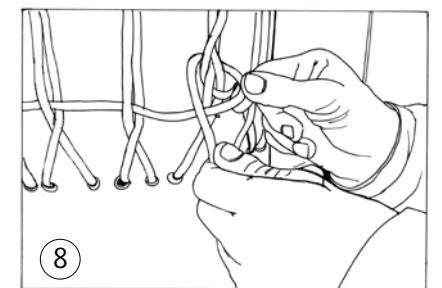
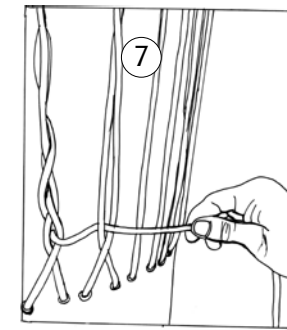
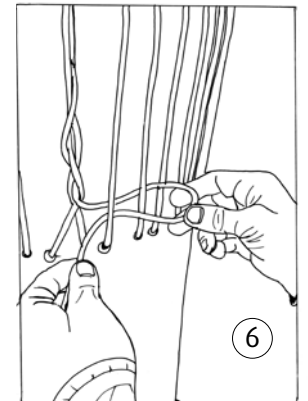
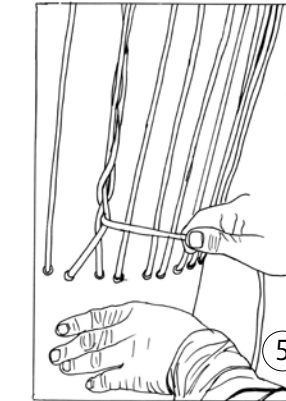
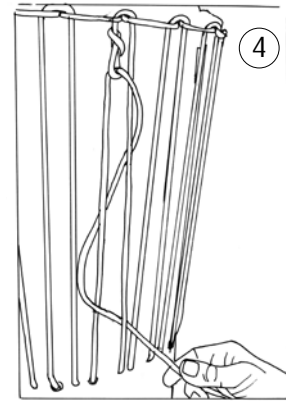
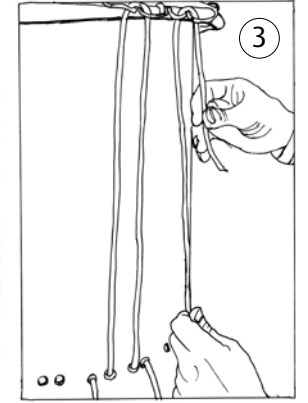
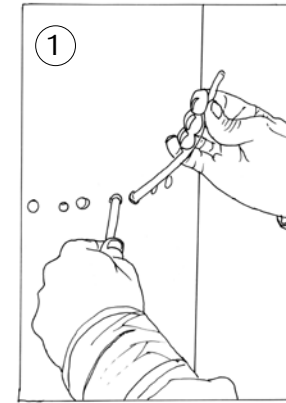


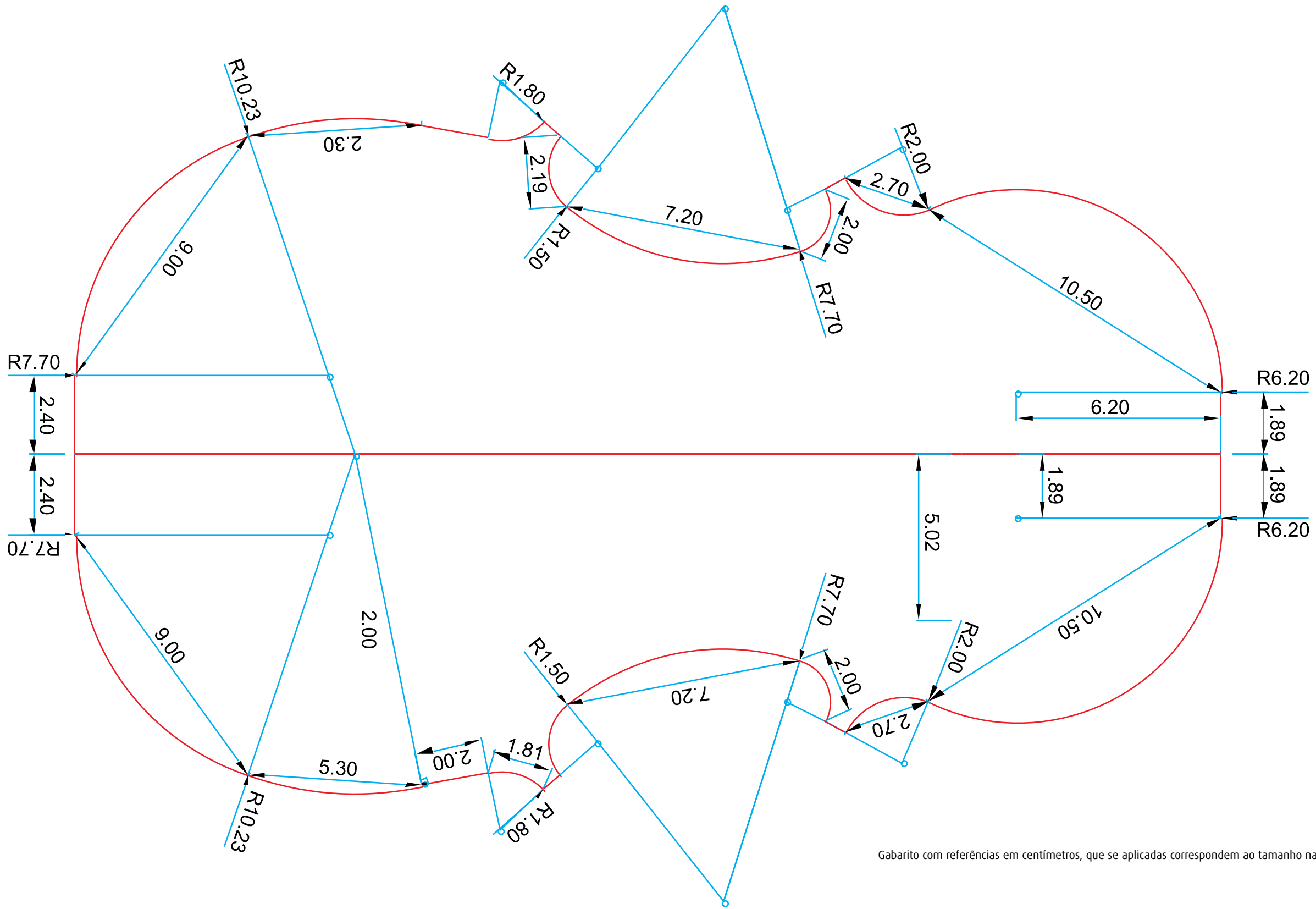


# Caixa

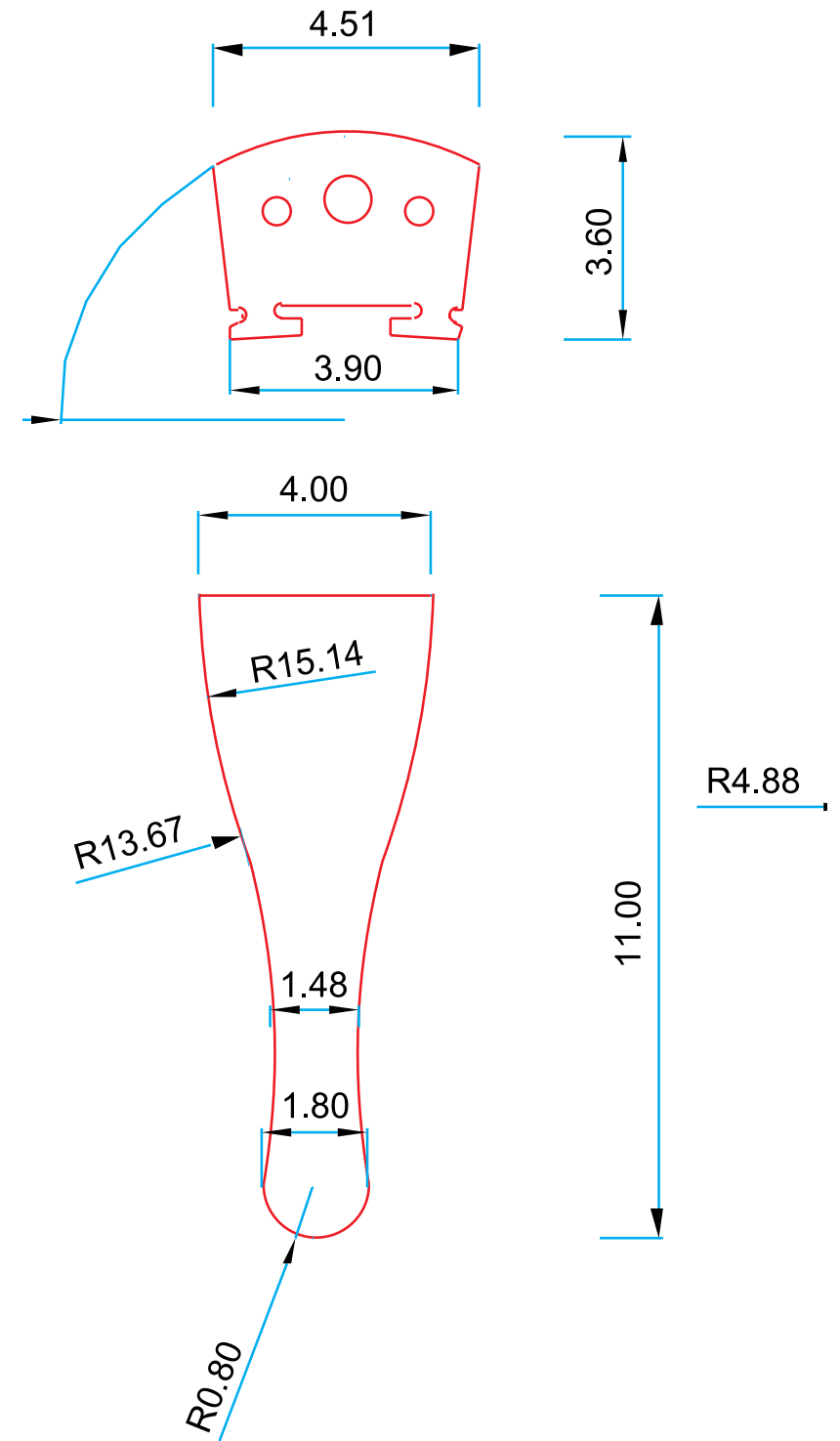
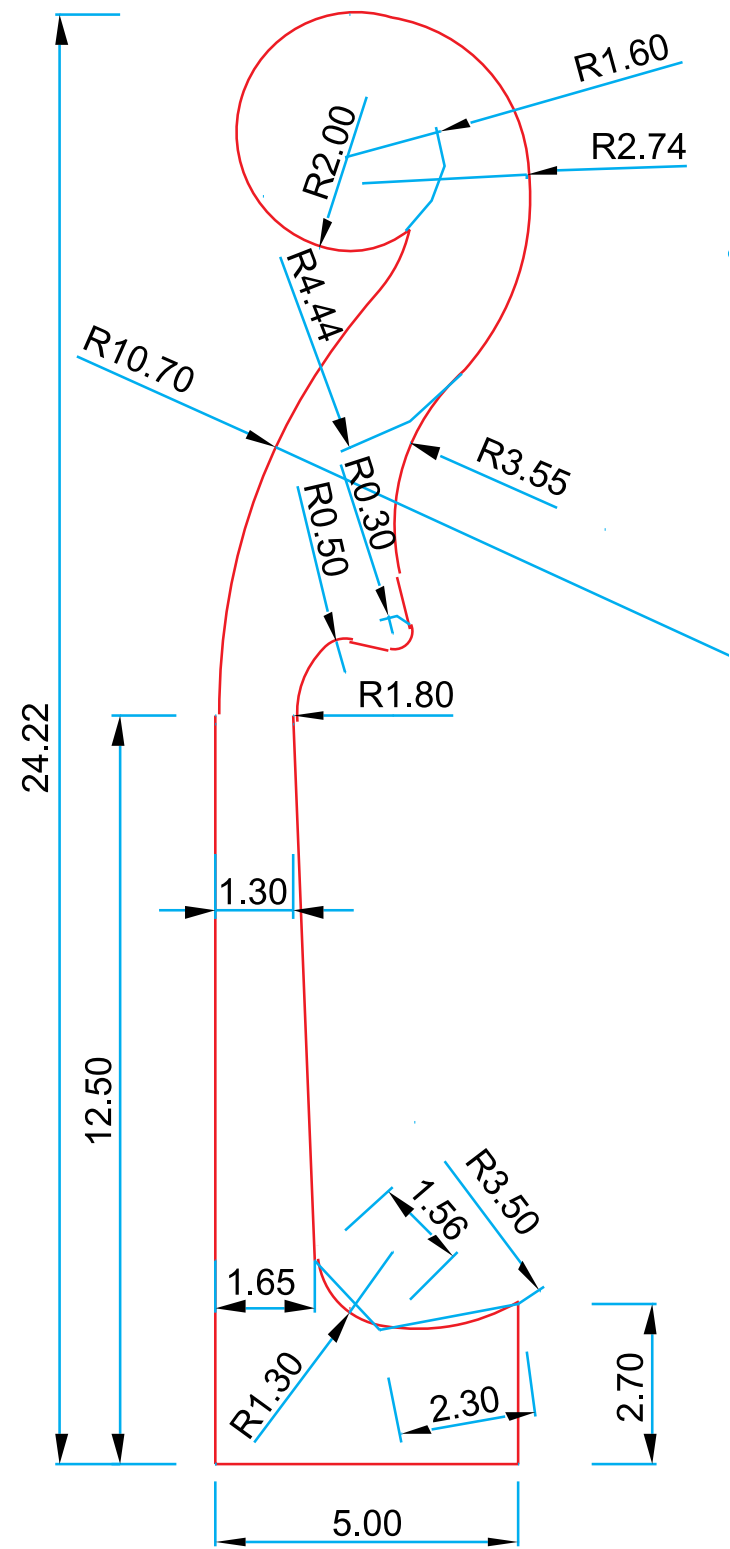


# Tambu





Gabarito com referências em centímetros, que se aplicadas correspondem ao tamanho natural da rabeca.



Gabarito com referências em centímetros, que se aplicadas correspondem ao tamanho natural da rebeca.

- ADÉKOYÁ**, Olúmuyíwá Anthony. *Yoruba: Tradição Oral e História*. São Paulo. Editora Terceira Imagem, 1999.
- ARTE** da África, *Obras-Primas do Museu Etnológico de Berlim*. Rio de Janeiro, Instituto Goethe e Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- ARAÚJO**, Emanuel; **MONTES**, Maria Lucia. *Mostra do Redescobrimento - Negro de Corpo e Alma*. São Paulo, Fundação Bienal, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Negras Memórias, Memórias de Negros*. Belo Horizonte, 2003.
- BARACCCHINI**, Sabrina; **PAULA E SILVA**, G. H. de. Barracões Culturais da Cidadania. In: **FARAH**, Marta Ferreira Santos (org); **BARBOZA**, Hélio Batista (org). *20 Experiências de Gestão Pública e Cidadania*. São Paulo, Programa Gestão Pública e Cidadania, 2001.
- BARADEL**, Alex; **LODY**, Raul. *O Olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger*. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2002.
- BASCON**, William R. *Sixteen Couries: Yoruba Divination from Africa*. New Word. Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- BERNARDO**, Teresinha. *Axé: Ruptura e Continuidade*. São Paulo, Revista Margem nº 06, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Negras Mulheres e Mães – Lembranças de Olga de Alaketu*. São Paulo. EDUC – Pallas, 2003.
- BARBOSA**, Marise. *Umás Mulheres que Dão no Couro*. São Paulo, Empório de Produções e Comunicação, 2006.
- BARROS**, José Flávio Pessoa de. *A Foqueira de Xangô, o Orixá do Fogo*. Rio de Janeiro, Ed. Pallas, 2005.
- BLASS**, L. M. S. *Desfile na Avenida Trabalho na Escola de Samba: A Dupla Face do Carnaval*. 1. ed. São Paulo, AnnaBlume, 2007.
- CACCIATORE**, Olga Gudolle. *Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros*. Rio de Janeiro, Ed. Forense, 1977.
- CASCUDO**, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Ed. Global, 2002.
- CAMPBEL**, Joseph. *O Poder do Mito*. São Paulo, Editora Pallas Athenas, 1992.
- CANCLINI**, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo, Edusp, 2003.
- CHARBONNIER**, Georges. *Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevista com Claude Lévi-Strauss*. Ed. Papyrus, São Paulo, 1989.
- CHAUÍ**, Marilena. *Cultura e Democracia*. São Paulo, Ed. Cortez, 2005.
- CERTEAU**, Michel de. *Invenção do Cotidiano*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1994.

- COLLIER Jr.**, J. *Antropologia Visual: A Fotografia como Método de Pesquisa*. São Paulo, Edusp, 1973.
- DAMATTA**, Roberto. *A casa e a rua*. 5. ed. Rio de Janeiro, Rocco, 1997.
- DIAS**, Paulo Anderson Fernandes. *São Paulo Corpo e Alma*. São Paulo, Associação Cultural Cachuera!, 2003.
- FREIRE**, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Introdução de Francisco C. Weffort. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro, Ed. Paz e Terra, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Ação Cultural para Liberdade*.
- FRUNGILLO**, Mário D. *Dicionário de Percussão*. São Paulo, UNESP, Imprensa Oficial, 2003.
- GEERTZ**, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. LTC, Rio de Janeiro, 1889.
- \_\_\_\_\_. *O Saber Local*. Rio de Janeiro, Ed. Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Nova Luz sobre a Antropologia*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 2001.
- GRAMANI**, José Eduardo. *Rabeca, o som inesperado*. Edição Independente, São Paulo, 2002.
- HALBAWACHS**, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo, Editora Vértice, 1990.
- HEAD**, Herbert. *A Educação pela Arte*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1977.
- LÉVI-STRAUSS**, Claude. *Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Ed. Tempo Brasileiro, 1991.
- LODY**, Raul. *Jóias do Axé*. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de Artes Sacra e Técnicas Afro-Brasileiras*. Rio de Janeiro, Ed. Pallas, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Povo do Santo*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Etnografia do Dendezeiro*. Rio de Janeiro, Ed. Pallas, 1992.
- MORIN**, Edgar; **MOIGNE**, Jean-Louis. *A Inteligência da Complexidade*. São Paulo, Ed. Peirópolis, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A Religião dos Saberes*. Rio de Janeiro, Ed. Bertrand, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Complexidade e Transdisciplinaridade*. Natal, EDURN, 2000
- MOURA**, Carlos Eugênio de (org.). *Bandeira de Alairá*. São Paulo, Editora Nobel, 1982
- \_\_\_\_\_. *Leopardo dos Olhos de Fogo*. São Paulo, Editora Ateliê Editorial, 1998
- \_\_\_\_\_. *A Travessia da Calunga Grande*. São Paulo, EDUSP, 2000.
- PAIS**, José Machado. *Vida Cotidiana: Enigmas e Revelações*. São Paulo, Ed. Cortez.

- POLLAK**, Michael. *Memória e Esquecimento*. Rio de Janeiro, Editora Vértice.
- PORTUGAL**, Fernandes. *Yorubá – a língua dos Orixás*. Rio de Janeiro, Editora Pallas, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Yorubá – Guia Prático da Língua*. São Paulo, Ed. Madras, 2002.
- PRANDI**, José Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Segredos Guardados*. São Paulo, Cia das Letras, 2005.
- POUTIGNAT**, P., **STREIFF-FENART**, J. *Teorias da Etnicidade*. UNESP, São Paulo, 1998.
- RAMOS**, Arthur. *O Folclore Negro no Brasil*. Rio de Janeiro, Ed. da Casa, 1935.
- READ**, Herbert. *Educação pela arte* (1943). São Paulo, Ed. IBRASA, 1978.
- REVISTA** Vivência. Edições 26-28, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, CCHLA, 2004.
- SANTOS**, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo, Nobel, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Pensando o Espaço do Homem*. São Paulo, Edusp, 1991.
- SETUBAL**, Maria Alice. *Terra Paulista – Manifestações Artísticas e Celebrações Populares no Estado de São Paulo*. São Paulo, CEMPEC, Imprensa Oficial, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Vivências Caipiras: pluralidade cultural e diferentes temporalidades na terra paulista*. São Paulo, CEMPEC/Imprensa Oficial, 2005.
- SOARES**, Sebastião José. Os Barracões Culturais da Cidadania; A Experiência de Itapeçerica da Serra. In: **FARIA**, Hamilton; **NASCIMENTO**, Maria Ercília do. *Desenvolvimento Cultural e Planos de Governo*. São Paulo, Ed. Polis, 2000.
- \_\_\_\_\_. Barracões Culturais da Cidadania. In: *Seminário Desenvolver-Se com Arte*. São Paulo, novembro, 1998. Anais. Hamilton Faria, Valmir de Souza (org). São Paulo, Ed. Polis, 1999.
- VEIGA DE OLIVEIRA**, Ernesto. *Instrumentos Musicais Populares Portugueses*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1982.
- VERGER**, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Editora Corrúpio, Salvador, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns*. São Paulo, Edusp, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Ewé, O Uso das Plantas na Sociedade Yoruba*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

Selo  
FSC