I ENCONTRO INTERNACIONAL DE ETNOMUSICOLOGIA NEGRA

16 a 18 de junho de 2026

Salvador

Saberes percussivos da música tradicional de Ghana

Catherine Furtado dos Santos
Universidade Federal do Ceará
catherinefurtado@ufc.br

Resumo: Este trabalho faz parte da minha palestra apresentada no I Encontro Internacional do Coletivo de Etnomusicologia Negra, em junho de 2026, na cidade de Salvador, e como comunicação no Congresso Nacional da ABEM em 2025. Esta apresentação possui o objetivo de analisar os saberes percussivos da música tradicional de Ghana a partir da minha pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Estudos Africanos da Universidade de Ghana, durante o período de junho de 2024 até maio de 2025. Durante esse momento em campo tive acesso aos vários grupos de música tradicional em diferentes localidades e com distintas atuações artísticas, observando vários processos de aprendizagem, configurações instrumentais e estruturas musicais os quais denomino por *saberes percussivos* (Santos, 2017b). Com o aporte teórico dos estudos de autores ganeses como Nketia (1963), Agawu (2016), Younge (2011) e Amegago (2014) apresentamos discussões com base em epistemologias negras, contribuindo assim para um enegrecimento dos nossos currículos educacionais no Brasil. Esses estudos aliados a intensa experiência em campo e aos registros coletados foram essenciais às etapas metodológicas desse trabalho, tendo os saberes percussivos como foco e categorias para análise. Assim, esse trabalho espera contribuir com as discussões para área instrumental percussiva e todos os atravessamentos que se implicam com a educação musical.

Palavras-chave: percussão africana; música tradicional ganesa; saberes percussivos.

Introdução

Este trabalho faz uma análise sobre os saberes percussivos nos grupos de música tradicional africana com base na minha pesquisa etnográfica de pós-doutorado realizada no período de junho de 2024 até maio de 2025 através do Instituto de Estudos Africanos na Universidade de Ghana, na África. Durante minha estadia em Ghana, pude conhecer diversos e importantes grupos de música tradicional em regiões como Accra (Greater Accra), capital de Ghana, Dzodze, Dzogadze, Matse, Ho, Kpandu, Anyako e Jasikan (Volta Region) e em Cape Coast (Central Region). Tais agrupamentos realizavam suas performances artísticas dentro dos contextos sociais, religiosos e recreativos de acordo com a finalidade da proposta.

Alguns grupos eram vinculados à universidade, escola de música e outros formados pela própria comunidade.

> Se quisermos entender como a música africana, em particular a música de Ghana, com a qual estamos imediatamente interessados, "funciona" na cultura, nossa primeira consideração deve ser como ela é organizada em relação às atividades da vida cotidiana. Para aqueles que participam dessa música, ou que vivem em seu ambiente, isso é muito mais importante do que a racionalização do efeito da música, ou que pode ser alcançado por ela, exceto quando isso mostra um afastamento do que é universalmente atribuído a categorias de música como canções de trabalho, canções de ninar, música ritual etc., executadas em muitas culturas do mundo (Nketia, 1963, p.4, tradução nossa).

Diante desse amplo campo de trabalho chamou-me atenção sobre os vários modos e conhecimentos de como os grupos tradicionais de Ghana trabalhavam com as suas percussões, instigando-me assim a discutir nesse trabalho essas práticas em comum realizadas pelos grupos observados os quais as chamarei de *saberes percussivos*. Tais discussões ainda são necessárias para que possamos combater os efeitos da violência colonial que ainda assombram os espaços educacionais e o senso comum da sociedade. Sabemos que é recorrente o preconceito e racismo no campo da percussão, embora com os devidos avanços da área de estudo, a percussão ainda é tratada como uma prática inferior e marginalizada. No Brasil temos exemplos históricos sobre isso, tais como:

> O confisco do pandeiro de João da Baiana, que, para evitar aborrecimentos com a polícia, foi preciso o senador Pinheiro Machado assinar o instrumento para autorizar a execução do mesmo (MIRANDA, 2009); a proibição dos desfiles dos grupos de Afoxés, no carnaval de Salvador, com o pretexto de combate ao crime, ao deboche e à desordem (TINHORÃO, 2000); as perseguições dos grupos de maracatus originários das casas de Xangô em Recife (LIMA, 2007, 2008); o enfraquecimento das práticas festivas negras como encenações de autos de rei congo, bumba meu boi, sambas e maracatus, devido ao processo de "romanização" (intervenção da Igreja Católica) apoiado pela polícia em Fortaleza (MARQUES, 2009). (...) Os grupos de percussão eram originários de manifestações culturais que, em determinado contexto, representavam práticas musicais intoleráveis e inadequadas para um segmento social. (Santos, 2013a, p. 15).

Esses dados relacionam-se ao cerne desse trabalho uma vez que a grande área de estudo "Música Africana" e "Música Afro-brasileira" é alvo de estereotipações e racismo, sendo possível observar bases profundas atreladas a supervalorização de currículos e práticas musicais eurocentradas. Assim, "Perpetua-se a insistência na sociologia da ausência e na divulgação de estereótipos de uma África ´exótica` e 'primitiva`". (Doring, 2023).

Portanto, neste trabalho, reconhecemos as práticas percussivas africanas como uma área potente nas produções de *Saberes Percussivos*, ampliando também os diálogos com pesquisas brasileiras que nos apontam marcos expressivos da percussão como práticas de formação humana e musical, conforme trabalhos etnográficos de Prass (2004), Tanaka (2009) e Santos (2017b). Para Santos (2017b), os *Saberes Percussivos* são construídos:

> Através de um conjunto de práticas e sentidos através dos processos de aprendizagens pelas rotinas de ensaios, no ensino de música, na produção artística (desfiles e apresentações), formação de competências (mestres e contramestres) e a participação da comunidade. Assim, conclui-se como saberes construídos por sujeitos que se expressam musicalmente através da arte percussiva, batucando nos aprendizados de si mesmo (saber de identidade), da escola (saber epistêmico) e da Vida (saber social). (Santos, 2017b, p. 95).

No avanço das discussões é importante compreender concepções teóricas a partir das epistemes africanas, portanto, duas perspectivas são essenciais nesse estudo: conceito de música tradicional e a percussão ganesa. É preciso entender que em Ghana há uma grande variedade e riqueza dos tipos de músicas e, portanto, há categorias tais como: música tradicional, música popular[1] e música artística[2]. Sobre música tradicional:

> A música tradicional de Ghana é essencialmente música folclórica, desenvolvida e mantida pela tradição oral de cada grupo étnico e organizada e praticada como parte integrante da vida cotidiana. Não há evidências de sistemas de notação. Partituras musicais, no entanto, podem ser referidas por meio de frases verbais ou sílabas sem sentido, particularmente em tambores. (Nketia, 1963, p. 107, tradução nossa).

[1]Música popular: criada por profissionais, semiprofissionais e músicos informais para serem aproveitadas pela comunidade urbana. (Amuah, 2022).

[2]Música artística: tipo de música escrita ou notada de forma planejada e executada da mesma maneira indicada pelo escritor. (Amuah, 2022).

A partir desse tipo musical encontramos os tambores como instrumentos centrais nas expressões musicais, embora seja importante citar que a música instrumental africana é vasta nos mais diversos usos instrumentais como cordas, sopros, teclas, batidas de palmas e o canto. Não há dúvidas que os tambores são instrumentos percussivos de alta expressividade na musicalidade africana uma vez que fazem papéis de verdadeiros mensageiros da sociedade, sendo responsáveis por expressarem os contextos sociais, denominações de chefes, celebrações e rituais específicos da comunidade.

> Os tambores podem acompanhar procissões de chefes ou ser tocados para sinalizar certos ritos religiosos. Um rei pode convocar vários líderes de clã e subchefes fazendo com que seu percussionista-chefe os chame na linguagem dos tambores. Em alguns lugares (digamos, entre os Dagomba), os percussionistas são guardiões dos registros histórico-orais da comunidade; consequentemente, são considerados eles, como pessoas de alto status. (Agawu, 2016, p. 91, tradução nossa).

Diante disso avançaremos nas discussões sobre pontos importantes na realização dessas práticas percussivas a partir dos seus contextos, trazendo discussões dentro da área da Educação Musical e avanços às metodologias de aprendizagem da percussão no Brasil.

Desenvolvimento

Conforme apresentado no início do texto o objetivo desse trabalho é fazer uma análise dos saberes percussivos observados em campo a partir da minha pesquisa de pós-doutorado realizada no período de junho de 2024 até maio de 2025. No primeiro mês realizei um curso de especialização em “Estudos avançados na Música e Dança da África Oeste” realizado pela Nunya Academy Summer Institute (NASI 2024) sob a coordenação Dr. Kofi Gbolonyo. Neste período, pude vivenciar as metodologias de ensino dentro das oficinas, acessos aos grupos musicais da comunidade de Dzodze (Volta Region) e as atividades da escola de música Nunya Academy.

Figura 1: Gbolonyo Community.



Fonte: registro pessoal. 25/06/24.

Dessa forma, quando retornei à capital para continuar minha pesquisa junto às atividades da Universidade de Ghana pude chegar mais familiarizada com a localização geográfica do país, algumas palavras das línguas locais e as dinâmicas dos grupos de música tradicional. Dito isso, tive ainda a oportunidade de viajar para vários outros lugares como Cape Coast (Central Region), onde ministrei palestras e masterclass aos estudantes do Departamento de Música e Dança da Universidade de Cape Coast sobre Percussão brasileira.

Ressalto também a intensa experiência que tive como participante do grupo Ghana Dance Ensemble[3], da Universidade de Ghana, com a oportunidade de vivenciar diretamente a rotina de ensaios e apresentações, tocando percussão com o grupo. Todas essas vivências foram marcantes para meu aprendizado como pesquisadora e, principalmente, foi uma vivência transformadora para minha vida. Durante o trabalho de campo apoiei-me em algumas categorias metodológicas apresentadas por Nketia (1970) das quais ele enfatiza sobre a relevância do trabalho em campo, o entendimento do contexto, a análise e sistematização dos materiais estudados e a relação com propostas da Educação Musical. Em síntese:

> Fornecer um corpo de conhecimento musical que possa ser utilizado tanto por artistas – compositores, intérpretes, dançarinos, produtores – quanto por acadêmicos e educadores que precisam planejar programas educacionais e coletar e organizar materiais curriculares para o ensino de música africana. (Nketia, 1970 p,11, tradução nossa).

[3] Ghana Dance Ensemble: Tradicional grupo de dança da universidade de Ghana sob a direção do Dr. Aristides Nene Narh Hargoe, realizando um excelente trabalho compromissado com a formação de artistas, dançarinos e músicos no cenário nacional e internacional do país.

Dessa forma, conciliei as concepções metodológicas entre uma visão da etnomusicologia em diálogo com a educação musical e, agora, apresentamos os pontos centrais do campo como: saberes percussivos interligados ao contexto cultural dos grupos étnicos e saberes percussivos da relação entre os tambores e a dança.

Os Saberes Percussivos interligados ao contexto cultural dos grupos étnicos

Sobre a discussão dos saberes percussivos interligados ao contexto cultural dos grupos étnicos entendemos que Ghana é um país extremamente rico e diverso, principalmente em ter na sua configuração social vários povos com suas particularidades e, além disso, quando entendemos que a música e a vida para os africanos é algo inseparável então podemos afirmar que suas expressões artísticas são intrinsecamente relacionadas com as necessidades e características de cada grupo.

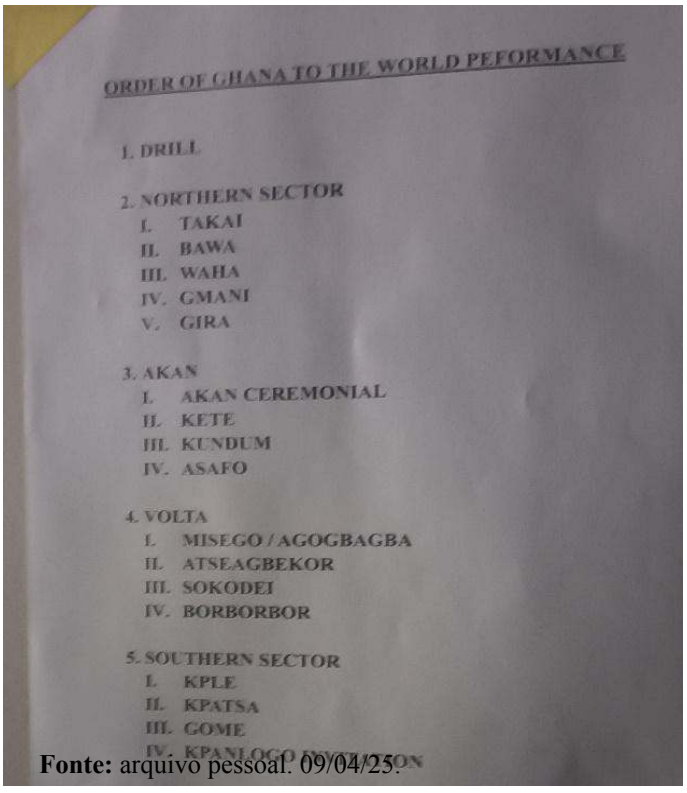
> Existem mais de 70 grupos étnicos e mais de 100 comunidades em Ghana. Grupos étnicos são grupos maiores de pessoas que compartilham traços culturais, origens ou descendência distintos, independentemente de residirem na mesma região ou não. Entre os principais grupos étnicos em Ghana estão os Akan, Ga-Adangbe, Ewe, Gurma e o povo Guan. As comunidades são as divisões sociais das pessoas que constituem um grupo étnico; elas também compartilham a mesma ancestralidade, costumes, crenças, idioma e liderança. (Amuah, 2022, p. 139, tradução nossa).

Com base nas experiências em campo percebi um conjunto de performances que representavam quatro grupos étnicos e, para cada grupo, os conjuntos percussivos, os tambores líderes, a técnica instrumental, o idioma das canções, as danças e os figurinos mudavam de acordo com cada etnia. Pude então registrar as seguintes divisões:

Povo *Akan:* *Adwoa, Kete, Sikyi, Fontomfrom, Apatampa e Asafo;*
Povo *Ewe:* *Agbadza, Atsigbekor, Gota, Gahu e Borborbor;*
Povo *Ga:* *Kolomashie, Gome, Kpanlogo, Kpatsa, Fumefume;*
Povo *Dagomba:* *Baamaya, Bawa, Takai, Tora, Jera.*

Esses foram os principais ritmos organizados a partir dos grupos étnicos que constatei em campo, conhecendo toda riqueza musical e expressão artística das performances. Essa mesma lista é similar ao repertório do Ghana Dance Ensemble apresentado em uma importante apresentação artística. A saber:

Figura 2: lista do repertório - Ghana Dance Ensemble



Fonte: arquivo pessoal. 09/04/25.

Numa análise detalhada da Figura 2 (acima) explicamos que a palavra *Drill* significa uma peça de abertura com tom de comédia, satirizando os militares estrangeiros. Depois

disso, seguem com as procissões de cada grupo étnico representando as principais canções e homenagens as ancestralidades. No número 2 faz referências as danças da região Norte conhecido como o povo *Dagomba,* no 3, com as expressões do povo *Akan*, e, no 4, tem escrito Volta, significando povo *Ewe*, e, por fim, Southern Sector que é o povo *Ga*.

Entendemos que a configuração instrumental percussiva é organizada dentro da perspectiva de cada grupo, tendo então uma organização própria que influencia na textura e função sonora. De forma geral, a organização da percussão tradicional africana configura-se nas seguintes categorias: Tempo (ou timeline), Resposta (ou tambores de suporte) e Chamada (ou tambores líderes). Essa divisão é importante para escutarmos a riqueza rítmica e timbrística composta pela música percussiva africana em conjunto, ouvindo assim uma sonoridade construída por hemíolas, cruzamentos rítmicos, ciclos, frases e improvisos.

> A estrutura da percussão africana é construída a partir dos sons relativos dos instrumentos característicos dos seus grupos étnicos selecionados para os devidos contextos e durações das performances. Com isso, a execução musical acontece pautada em ciclos das repetições, variações imbricadas com as danças e as referências sonoras são transmitidas através das sílabas vocálicas, reforçando que esse sistema de silabação é também específico de acordo com o idioma étnico. (Amegago, 2014, p. 182 e 183, tradução nossa).

Essa configuração para além de nos apresentar tanta diversidade nos ensina também sobre valorizarmos o entendimento da cultura como ferramenta essencial aos estudos das práticas percussivas, conhecendo com profundidade elementos que constroem desde a fabricação do instrumento como a sua técnica e produção sonora. Dessa forma, entendemos que esses aspectos são carregados por meios de conhecimentos que se configuram como saberes percussivos. Colocamos abaixo duas figuras que apresentam um exemplo dessa configuração instrumental a partir do seu grupo étnico específico:

Figura 3*:* *Fontromfoms* (dois maiores) e *Atumpan* (dois menores) Fontromfrom. Grupo étnico: *Akan*.



Fonte: Arquivo pessoal. 23/01/25.

Figura 4: Da esquerda para direita: *Atsimevu, Sogo, Kidi e Kagan*. *Agbadza.* Grupo étnico*: Ewe*.



Fonte: Arquivo pessoal. 04/03/25.

Ao analisar essas duas figuras apresentamos as seguintes explicações sobre o conjunto dos tambores organizados a partir de dois grupos étnicos diferentes. Para o povo *Akan*, na figura 3, temos os tambores maiores nomeados por *Fontromfom* que são considerados

tambores de Resposta, ou seja, são os responsáveis para fazer o suporte rítmico que podem variar de acordo com as CHAMADAS trazidas pelos *Atumpan* que são os tambores líderes (os dois tambores menores) responsáveis por fazerem os desenhos rítmicos, eventuais improvisos e comunicação com os movimentos da dança.

> Nas apresentações Akan, Kete, Adowa e Frontomfrom, o master drum pode começar tocando textos rítmicos introdutórios ou provérbios em homenagem ao Ser Supremo, divindades, criaturas vizinhas ou por um sacerdote recitando uma oração de libação, intercalada com frases curtas de tambor e vozes. (Amegago, 2014, p. 209, tradução nossa).

A partir dessa organização instrumental e de sua função musical podemos também apresentar sobre as questões das técnicas instrumentais, pois estas também são influenciadas diretamente pelas características dos grupos étnicos. Há nesse caso o recurso do uso vocálico para cada tipo de nota que é tirado ao percutir o tambor seja com o uso das mãos, baquetas ou mãos e baquetas juntos. “Além da base textual da percussão africana, muitos percussionistas expressavam seus padrões de percussão com base no que alguns escritores chama de mnemônicos ou vocábulos” (Amegago, 2014, tradução nossa). Esse talvez seja um dos recursos pedagógicos mais utilizados nos processos de aprendizagem da percussão africana, ou seja, o uso da oralidade junto com o processo de repetição e imitação. Temos, por exemplo, no caso do tambor líder, *Atumpan*, as seguintes organizações vocálicas, segundo Younge (2011):

Ko/to: toque no centro do tambor, tirando um som aberto e baixo;
Kro: a mesma técnica anterior, tirando notas rápidas e sucessivas;
Di/Gi: toque no centro do tambor mais agudo, tirando um som alto e aberto;
Dri/ Gri: a mesma técnica anterior, tirando notas rápidas e sucessivas;
Ta: batida suave, pressionando o tambor masculino;
Ti: batida suave, pressionando o tambor feminino;
Grr: toque com duas baquetas ao mesmo tempo em uma das peles do tambor.

Nessa sequência, podemos também fazer uma mesma explicação sobre as características percussivas influenciadas pelo grupo étnico correspondente, tendo como exemplo o instrumental da figura 4. Nessa configuração teremos os seguintes instrumentos: *Atsimevu* (tambor líder de tamanho maior posicionado de forma meio inclinada apoiado em um suporte de madeira no chão), *Sogo* (tambor em formato de barril e mais largo em comparação aos outros, sendo responsável também por criações rítmicas e liderança sonora), *Kidi* (tambor do meio responsável pelas respostas de som médio, sendo suporte para o conjunto sonoro) e *Kagan* (tambor menor com uma sonoridade mais aguda, sendo suporte e ostinato na execução rítmica do conjunto). Há um estudo de David Locke em sua obra *Drum Gahu: the rhythms of west african drumming* em que o autor traduz bem a função musical de cada tambor do povo *Ewe* a partir da sua configuração instrumental direcionado ao ritmo *Gahu*, a saber:

> As partes *sogo*, *kidi* e *kagan* criam uma conversa musical tripla, a segunda camada da textura polirrítmica distinta de *Gahu*; como o *sogo* e *kidi* também respondem as chamadas musicais do *Atsimevu*, eu os chamo de A RESPOSTA. O *Atsimevu* lidera o conjunto, definindo o andamento, improvisando frases tradicionais e fornecendo sinais coreográficos; chamo essa parte de O CHAMADO para enfatizar sua qualidade interativa. Certamente, meu uso dos termos "chamado" e "resposta" é influenciado por seu uso frequente na literatura sobre música africana. (Locke, 1987, p. 11, tradução nossa).

A partir disso apresentamos como são as técnicas vocálicas referente ao tambor líder *Atsimevu* sistematizados pelos estudos de Younge (2011):

Dza: tocar no centro da pele com a palma da mão aberta e com a baqueta na madeira do tambor;

To/Ta: tocar com a baqueta, pressionando a pele do tambor no centro;

Te/Ge/Be/De/Ze: tocar com a baqueta com a mão na pele, tirando som forte e aberto;

Tre/Gre/Dre: a mesma técnica anterior, tirando notas rápidas e sucessivas;

Gi/ Di: alternância de mão e baqueta, pressionando a pele para som suave e abafado.

Todas essas explicações fundamentadas foram observadas e experimentadas durante a realização do meu campo e nessa análise é importante apresentar que todas essas categorias como configuração instrumental, organização sonora e técnica são reveladas a partir das especificidades de cada grupo étnico e, portanto, consideramos como um conjunto de saberes percussivos que nos ensinam sobre toda uma dinâmica que é cultural e musical ao mesmo tempo.

Os Saberes Percussivos na relação entre o tambor e a dança

Articulado com os dados anteriores apresentamos agora um outro conjunto de saberes que é tão importante como os demonstrados acima e, além disso, é parte fundamental e constituinte também das performances dos grupos. Neste caso, temos a intrínseca relação entre o tambor líder e a dança. A dança é atividade vital para música ganesa, atrelando-se aos vários gêneros musicais para renovação com os laços sociais e religiosos da comunidade. "Além disso, a dança ajuda a fornecer significado contextual de vários rituais, cerimônias e festivais organizados em quase todas as principais comunidades" (Younge, 2011, grifo nosso).

De acordo com as observações e gravações realizadas em campo foi possível observar que dentro da execução musical do conjunto percussivo todos os tambores funcionam em colaboração, ou seja, embora cada um tenha seu ritmo específico estes só fazem sentido quando executados e tocados em coletivo, sendo possível compreender a mensagem musical que se pretende comunicar. Há nesse conjunto uma função de responsabilidade maior atrelada ao tambor líder e um desses compromissos faz relação com a comunicação dos movimentos da dança. A partir dessa combinação efetivada junto com a canção a poética música e dança é realizada por completa. Podemos compreender um pouco mais a partir dessa citação:

> Observa ainda que o mestre percussionista dá instruções de percussão para o dançarino: mova-se para fora, pegue-o, faça-o graciosamente etc. Ele observa o dançarino enquanto ele agita as mãos apropriadamente, caminha e chuta aqui e ali. Ele regula o estilo da música para a parte preliminar da dança (...). Quando no momento apropriado, o dançarino estiva as mãos para os lados, salta e cruza as pernas na posição de aterrissagem, o mestre baterista inicia a peça principal e a parte que corresponde o cruzamento das

> pernas e à parte vigorosa da dança, e a postura e os gestos finais. (Amegago, 2014, p.223, tradução nossa).

Conforme essas explicações apresentamos aqui um exemplo etnográfico a partir da performance da música e dança de *Kpanlongo.* Esta é uma música e dança tradicional representativa do povo *Ga*, muito utilizada nas cerimônias recreativas e de interação com o público participante, além disso, é uma dança que carrega a expressão de liberdade vinda após os domínios britânicos e, por isso, são sempre realizadas nas festividades sociais com muita alegria e orgulho.

> *Kpanlongo* é de longe a cerimônia recreativa de dança e percussão mais popular dos grupos *Gas*, que são muito organizadas como grupos mistos e podem ser encontradas em todas as cidades *Ga*. Vários grupos amadores e profissionais também incorporam o *Kpanlongo* ao seu repertório. A participação do público é incentivada quando o *Kpanlongo* é apresentado. (Younge, 2014, p. 162, tradução nossa).

Ao seguir as mesmas organizações apresentadas anteriores em relação aos saberes percussivos e sua ligação com os grupos étnicos apresentamos aqui que o conjunto percussivo do *Kpanlongo* é constituído por um trio de tambores denominados por *Kpanlogomi*, um tambor em formato quadrado denominado por *Tamalin*, um sino de duas campanas com o nome de *Nononta* e uma espécie de chocalho com cabaça chamado por *Dodompo.* Tal instrumental também possui a técnica na execução do uso a partir do mesmo recurso vocálico apresentados anteriormente. Como exemplo para essa categoria da relação tambor e dança apresentamos os recursos vocálicos do tambor *Kpanlongo* que é tocado com as duas mãos no ritmo que recebe o mesmo nome do tambor: *Kpanlongo.* Segundo os percussionistas do Ghana Dance Ensemble:

Pe/Po: um som de tom médio perto da borda do tambor com as mãos relaxadas;
De/Do: a mesma técnica anterior, usando como resposta do som "**Pe**";
Pa: tocar o tambor com os dedos soltos de forma rápida, buscando o som de "**slap**";
Prem/Prom: a mesma técnica de **Pe** e **De**, tocando de forma rápida e uma atrás da outra;

Du/ Dum: tocar com a mão inteira no centro do tambor para tirar um som grave mais fechado.

Com base nessas sonoridades os movimentos da dança organizam-se diante do toque executado, repetindo-o dentro da sequência emitida pelos tambores e, em determinado momento, de acordo com a sensibilidade e intenção do "master drum", há um fraseado emitido que sinaliza que é o momento exato para troca de movimento. Funciona como se fosse uma espécie de senha em que os dançarinos ao ouvir determinada frase rítmica eles entendem que é para trocar de movimento. Na parte organizacional da dança do *Kpanlongo* há pelo menos três movimentos básicos que se esperam em uma performance e, segundo Amegago (2014), eles são divididos da seguinte forma: movimento introdutório ou processional, principal movimento da dança *Kpanlongo* e o movimento de exibição.

Diante das observações feitas em campo é perceptível que esses modos das danças são apresentados constantemente pelos grupos, porém como há um repertório muito vasto de movimentos então pude perceber que as escolhas dos movimentos são de livre escolha de cada grupo e isso vai depender da quantidade de passos que querem demonstrar de acordo com o tempo de duração de cada performance, mas, de forma geral, essa sequência padrão é sempre respeita. A frase rítmica "senha" emitida pelo "master drum" para troca desses movimentos e é executada sonoramente da seguinte forma: *"prem pede / pede pa/ pede pa/ prem pede"*. Registro vocálico recolhido a partir das gravações das performances do Ghana Dance Ensemble e demais grupos observados.

Conclusão

Para conclusão desse trabalho apresentamos então as análises dos saberes percussivos da música tradicional de Ghana, focando assim nas explicações a partir dos dados recolhidos

em campo e dos embasamentos teóricos estudados sobre duas categorias: **Os saberes percussivos e sua interligação com os grupos étnicos e os saberes percussivos na relação entre o tambor e a dança.** A partir de tais análises foi possível elencar conteúdos importantes para o campo da educação musical e sobre os processos de aprendizagem da percussão, diante disso, encontramos os seguintes achados: a importância de entendermos o contexto histórico-cultural dos grupos étnicos, as possiblidades dos diversos formatos das configurações instrumentais, a estrutura musical emitida por cada tambor e sua função em conjunto, as técnicas percussivas a partir do conjunto de repertórios vocálicos que indicam o som e a forma de emissão ao tocar no tambor e a interligação comunicativa e direta entre os tambores líderes com a dança.

Esses saberes descritos neste trabalho não dão conta de expressar tamanha a riqueza e pluralidade que encontramos na percussão tradicional de Ghana, mas busca, em sua devida proporção, colaborar com os estudos e a propagação das práticas percussivas africanas como uma proposta pedagógica a partir de embasamentos afro-referenciados. Por isso, trouxemos vários estudos de autores africanos, principalmente, para embasar conceitos essenciais tais como: música tradicional, o tambor como instrumento de comunicação e a música e dança como artes interligadas. Com isso, a concepção musical africana muito nos ensina sobre as particularidades, identidades e sonoridades específicas dos seus diversos povos e como cada um deles podem interagir e compartilhar seus saberes. Há nessa relação uma força que potencializa a manutenção desses legados que são ancestrais e construtivos o tempo inteiro, mantendo um processo que passa de gerações para gerações. Assim, tais saberes percussivos da música tradicional de Ghana são fontes vivas de ensinamentos, diversidades e humanidade.

Referências

AGAWU, Kofi. *The African imagination in music*. New York: Oxford University Press, 2016.

AMEGAGO, Modesto Mawulolo Kwaku. *African drumming:* the history and continuity of african drumming traditions. Africa World Press, 2014.

AMUAH, Joshua Alfred; ACHEAMPONG, Kingsley J.E.K.; QUANSAH, Emanuel Kwamena. *An Introduction to music:* with questions and exercises for schools, collegues and universities. Accra: Noyam Publishers, 2022.

DORING, Katharina. Musicologias africanas e formações musicais afro-centradas em diálogos transatlânticos. *In:* OLIVEIRA, Josivaldo Pires de; ADOUR, Andrea (Org.). *Sons de África e da diáspora atlântica:* história, musicologia e interfaces. Rio de Janeiro: Vermelho Marinho, 2023. p.21-29.

LOCKE, David. *Drum Gahu:* the rhythms of west african drumming. New York: Cliffs Media Company Point, 1987.

NKETIA. J.H. Kwabena. *Africa music in Ghana*. Northwestern University Press, 1963.

NKETIA. J.H Kwabena. *Ethnomusicolgy in Ghana*. Inaugural Lectures. Ghana Universities Press, 1970. University of Ghana, Legon. P.O BOX 4219. 23 pages.

SANTOS, Catherine Furtado dos Santos. *Casa Caiada:* formação humana e musical em práticas percussivas colaborativas. 2013a. 173f. Dissertação (mestrado em educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará.

_____ *Saberes percussivos nas escolas públicas da cidade de Fortaleza.* 2017b. 108f. Tese (doutorado em educação). Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira. Universidade Federal do Ceará.

YOUNGE, Paschoal Yao. *Music and dance traditions of Ghana:* history, performance and teaching. North Carolina: McFarland & Company, Inc, 2011.