XII ENABET
SALVADOR 2025
ETNOMUSICOLOGIA
SABERES, CRIATIVIDADE E AÇÕES AFIRMATIVAS
10 A 14 DE NOVEMBRO DE 2025

A INSERÇÃO DE OUTRAS NARRATIVAS MUSICAIS COMO CONTRIBUIÇÃO AO DEBATE SOBRE ENSINO DE MÚSICA: Reflexões sobre a música percussiva do grupo Aguidavi do Jêje a partir da perspectiva da Etnomusicologia Negra

Marcelo José Pinho dos Santos
Universidade Federal da Bahia
marcelo.pinho@ufba.br

GT 12 – Etnomusicologia Negra amplificando vozes: a valorização de saberes no institucional

Resumo: No presente artigo, são apresentadas reflexões que têm como foco o campo da música percussiva e evidenciam processos que atravessam espaços de aprendizagem, o corpo instrumental, bem como sentidos e significados associados ao fazer musical, a fim de discutir sobre a articulação de narrativas musicais no contexto em questão. Dessa forma, o objetivo da pesquisa é refletir, a partir de uma perspectiva etnomusicológica, sobre como a inserção de outras narrativas musicais podem contribuir para o debate acadêmico em música. A pesquisa é desenvolvida a partir da análise da canção "Xire", performada pelo grupo musical Aguidavi do Jêje durante a 44ª Noite da Beleza Negra. No que se refere ao aporte teórico, esta produção fundamenta-se na perspectiva de autores(as) como Agawu (2016), Nketia (1970;1963), Martins (2021; 2003), Candusso (2009; 2016), Rosa (2021), Acosta (2024; 2020), Makl (2011), Santos (2020), Santos (2022), Santos (2023), Brito (2018; 2019), Beniste (2001), Bernardes (20017), Duarte (2018).

Palavras-chave: Etnomusicologia Negra; Educação Musical; Narrativas Musicais.

The Inclusion of Other Musical Narratives as a Contribution to the Debate on Music Education: Reflections on the Percussive Music of the Aguidavi do Jêje Group from the Perspective of Black Ethnomusicology

Abstract: This article presents reflections focused on the field of percussive music, highlighting processes that traverse learning environments, the instrumental body, and the meanings associated with musical practice whit the intention of discuss how musical narratives are articulated within the context under investigation. Thus, the estudy aims to research seeks to reflect, from an ethnomusicological perspective, on how the inclusion of alternative musical narratives can contribute to academic debate about of music teaching. The research is developed through the analysis of the song Xirê, performed by the musical group Aguidavi do Jeje during the 44th Noite da Beleza Negra (Night of Black Beauty). The theoretical foundation of this work draws on the perspectives of authors such as Agawu (2016), Nketia (1970;1963), Martins (2021; 2003), Candusso (2009; 2016), Rosa (2021), Acosta (2024; 2020), Makl (2011), Santos (2020), Santos (2022), Santos (2023), Brito (2018; 2019), Beniste (2001), Bernardes (20017), Duarte (2018).

Keywords: Black Ethnomusicology; Music Education; Musical Narratives.

INTRODUÇÃO

Enquanto campo de produção do conhecimento, a Etnomusicologia Negra[1] tem seu foco na(s) música(s) e nas práticas sonoro-musicais de comunidades negras ao passo que se dedica a enfrentar processos de invisibilização e silenciamento que historicamente marginalizam pessoas oriundas desses contextos. Para tanto, procura-se colocar em destaque tanto as vozes como as experiências musicais dessas comunidades a partir de pesquisas cujas temáticas investigadas permeiam as dimensões social, cultural, político e econômico da música, com a atenção voltada à compreensão das contribuições musicais africanas e afro-diaspóricas dentro do Brasil e no mundo. Assim, a Etnomusicologia Negra não só contribui para que o fenômeno musical seja compreendido como uma expressão de luta e resistência sociocultural como também abre caminho para a formulação e proposição de novas metodologias, questionando, consequentemente, o eurocentrismo que ainda predomina no âmbito da pesquisa acadêmica.

Em diálogo com os pressupostos defendidos pelo referido campo de estudos, o presente artigo, cujo olhar investigativo se volta para o contexto da música percussiva — ambiente em que práticas sono-musicais são aqui compreendidas enquanto narrativas que se articulam sobretudo nas comunidades negras —, tem como objetivo refletir sobre como a inserção de outras narrativas musicais podem contribuir para o fortalecimento e a ampliação do debate sobre ensino de música.

É importante ressaltar que a articulação de reflexões a partir do contexto da música percussiva constitui uma proposição apresentada pelo autor deste artigo para uma pesquisa de doutorado que se encontra em fase inicial. Trata-se de um projeto cuja gênese remonta ao final da graduação, com a elaboração do Trabalho de Conclusão de Curso[2], e que vem se consolidando e amadurecendo ao longo do percurso formativo desenvolvido no âmbito da pós-graduação. Processo que pode ser observado de maneira mais evidente, na pesquisa de mestrado, cuja investigação se voltou para oficinas de percussão concebidas como um projeto educativo voltado a crianças e jovens residentes da Vila de Matarandiba[3]. A iniciativa teve como objetivo incentivar a prática do samba de roda, reconhecida como uma importante manifestação cultural da comunidade.

[1] Menção à discussão articulada por Pedro Fernando Acosta da Rosa (2024; 2021; 2020).

[2] Artigo premiado e publicado pela Universidade Católica do Salvador que marca o início da minha vida acadêmica (https://ri.ucsal.br/handle/prefix/379).

[3] Uma comunidade majoritariamente formada por marisqueiras e pescadores situada na contra costa de Ilha de Itaparica (BA).

As inquietações que dão origem à referida investigação estão relacionadas à forma como eram conduzidas as atividades propostas pelo professor de música — uma abordagem compreendida, ao longo da pesquisa, como um processo de mediação que atravessava os campos artístico, musical e pedagógico. O fazer musical ganhava sentido para os integrantes da comunidade, a partir da sua intrínseca relação com a prática da música percussiva articulada no contexto do samba de roda. Isso implicava reconhecer que, para ensinar música nessa perspectiva, era necessário considerar como igualmente relevantes as diferentes nuances artísticas que compõem essa manifestação.

O objetivo das aulas era, portanto, viabilizar situações geradoras de aprendizagem, por meio de uma proposta pedagógica sustentada em vivências e práticas musicais, coordenadas pelo professor de música. Proposta que buscava desenvolver, nos participantes do projeto, a habilidade de interagir artisticamente com as especificidades da manifestação. O(a) tocador(a)[4], por exemplo, precisava colocar a sua música a serviço da roda, levando em consideração quem dança, quem entoa as cantigas, bem como os demais elementos que constituem esse espaço. Nesse contexto, atento ao seu entorno, é fundamental que ele se relacione musicalmente com as dinâmicas de entradas e saídas de quem samba, o conteúdo das cantigas e a forma como essas se estruturam — característica frequentemente expressa, do ponto vista musical, no formato de pergunta e resposta[5]. Em outras palavras, o(a) tocador(a) aprende música à medida que exercita sua musicalidade, em um processo que também o(a) convida a interpretar o mundo com o qual interage.

Falar a respeito das dinâmicas de aprendizagem articuladas no ambiente de atuação musical do(a) tocador(a) tem o objetivo de chamar a atenção para uma narrativa musical que reflete práticas e saberes compartilhados por meio de interações que ocorrem no contexto da música percussiva. Trata-se de um movimento que viabiliza a criação de espaços de aprendizagem no qual ocorrem processos de entrecruzamento de conhecimentos construídos e partilhados a partir de experiências cotidianas, vivenciadas nas diversas ocasiões em que se realiza a prática musical percussiva.

Processo esse que subsidiará as reflexões apresentadas a seguir, tecidas a partir da análise da canção "*Xire*[6]", performada pelo grupo musical Aguidavi do Jêje.

---

[4] Conforme explica Bernardes (2017, p. 90), "tocador é a categoria êmica utilizada para os sambadores que tocam algum instrumento".

[5] Sobre samba de roda, consulte: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723.

[6] Conforme explica Brito (2019, p. 77), Xirê é uma pronúncia que deriva da palavra "síré". Oriunda do Yoruba. Seu significado do ponto de vista da liturgia afrorreligiosa compreende a ação de "se submeter com respeito, boa vontade e espírito leve, para cultuar os Orixás".

O GRUPO AGUIDAVI DO JÊJE

O grupo Aguidavi[7] do Jêje tem origem na comunidade do Engenho Velho da Federação, bairro localizado na região central da cidade de Salvador (BA). Em atividade desde 2004, o projeto surgiu a partir da iniciativa do percussionista Luiz Carlos de Oliveira de Souza, também conhecido como Luizinho do Jêje, articulada no interior do Terreiro Zoogodô Bogum Malê Hundó — também denominado Terreiro do Bogum, ou especificamente o "Jêje", importante templo religioso de tradição Jêje-Mahi[8], fundado em Salvador no século XIX.

Consciente da importância de dar continuidade aos processos ancestrais de transmissão de saberes musicais, Luizinho do Jêje fez de seu papel como Ogan do Terreiro do Bogum — função que, além de envolver responsabilidades frente ao contexto ritualístico, inclui o ensino dos toques e cânticos aos Ogans mais jovens — o ponto de partida para a criação do grupo Aguidavi do Jêje e da escola que leva o mesmo nome.

Como bem explica Luizinho do Jêje, a proposta inicial do projeto foi concebida para atender à geração de Ogans da qual seu filho, Kainã do Jêje, faz parte. Além de Kainã, os percussionistas Tiago Nunes e Lucas Maciel — todos reconhecidos profissionais atuantes no cenário da música baiana e brasileira — também integraram a primeira turma de estudantes contemplados pela ação articulada dentro do Terreiro do Bogum, que se consolidou como um importante espaço de formação musical para novas gerações de Ogans percussionistas residentes do bairro do Engenho Velho da Federação. Atualmente, a proposta do projeto se dá em dois eixos. Um se direciona a ações voltadas às crianças e jovens ligados(as) ao terreiro e ou pertencentes a comunidade. Enquanto o outro, diz respeito ao contexto da performance e produção musical, no qual os integrantes compõem músicas e concebem arranjos musicais que são executados nas apresentações e fazem parte do repertório gravado no primeiro álbum do grupo[9]. As atividades direcionadas aos mencionados eixos ocorrem tanto no espaço da escola Aguidavi do Jêje como no Bogum, ambos situados na ladeira Manoel Bonfim.

[7] Tradicionalmente confeccionados de madeira, como o galho do araçazeiro (valorizado pela sua resistência), os aguidavis são utilizados para percutir os atabaques.

[8] De acordo com Beniste (2001, p. 294), "existem três ramos do culto Jêje no Brasil", criados por escravizados cujas diferentes denominações eram oriundas das cidades as quais pertenciam, como Jêje Mahin, Jêje Dahomé, Jêje Modunbi, Jêje Savalu e Mina Jêje.

[9] O disco do grupo Aguidavi do Jêje está disponível em todas as plataformas digitais. Para conhecer basta acessar o link: https://youtu.be/03NvDRQtP8A?si=7L-RNUzQmgq4Q0vy

Ademais, é importante destacar o papel da regente do Terreiro, Naandoji Índia. Seu apoio é reconhecido por Luizinho como uma contribuição fundamental para a continuidade do projeto, especialmente diante dos desafios impostos pelo período da pandemia de COVID-19.

O CONTEXTO SONORO-MUSICAL

No âmbito da música percussiva, como bem explicam Santos (2020, p. 166) e Santos (2022, p. 102), o tambor é compreendido como "lugar de resistência e partilha coletiva", assim como sua prática possibilita "o exercício à criatividade e à liberdade do pensamento". Em diálogo com o que é exposto pelos autores, o professor Dr. Kofi Agawu (2016) — em seu livro "The African Imagination in Music" —, nos ensina que pensar a música a partir de uma epistemologia africana, implica adotar uma perspectiva distinta daquela que se ancora a lógica ocidental de organização do fenômeno sonoro-musical. Trata-se de um ponto de vista que inviabiliza a tentativa de definir as expressões artísticas africanas a partir de categorias conceituais eurocêntricas que objetivam significações semânticas precisas, a exemplo da ideia de definição de música tradicional, música popular ou música erudita.

Dessa forma, torna-se essencial compreender o papel desempenhado pelas expressões artísticas nas sociedades africanas, levando em conta que, nesse contexto, não há uma palavra específica que corresponda, de modo direto, ao conceito ocidental de "música". Essa constatação suscita reflexões relevantes, pois pensar sobre a ausência de um termo equivalente ao vocábulo "música" entre as mais de duas mil línguas faladas no continente africano é um exercício que evidencia a necessidade de desenvolvermos uma consciência crítica quanto ao fato de que não há um conceito universal seja para a expressão ou mesmo para o ensino das práticas ligadas a ela. De forma semelhante, Anderson Cleomar dos Santos, em seu artigo, explica-nos que:

> A "música" indígena, ou melhor dizendo, as sonoridades indígenas de forma geral são bastante complexas, e as percepções de cada nação sobre o que é, ou não é música, são bastante variadas, até mesmo a própria palavra música nos permite transitar por vários caminhos. As sonoridades indígenas estão sempre em movimento, e cada uma tem seu próprio código, um elemento identitário peculiar de quem a produz (SANTOS, 2023, p. 18).

Assim como acontece com as religiões de matriz africana — nas quais a prática e transmissão de saberes musicais ancestrais mantém vivos vínculos sociais e contribui para a preservação da memória das comunidades de terreiro —, a música, na perspectiva dos povos originários e africanos, é compreendida como um elemento constitutivo da vida social, e não um evento isolado no tempo.

Na prática, o pensamento teórico desenvolvido pelos autores Agawu (2016), Santos (2020), Santos (2022) e Santos (2023), ganha forma quando levamos em conta o contexto sonoro-musical

do grupo Aguidavi do Jêje. Uma atmosfera que se materializa e ganha sentido — frente ao(s) significado(s) que a música tem para os integrantes do grupo —, a partir da confecção e uso dos instrumentos musicais. Segundo Luizinho do Jêje, a fabricação dos instrumentos utilizados pelo projeto constitui uma prática recorrente. Entre os exemplos, destacam-se a criação da bateria de atabaques, denominada "Atabaqueria", o "Rumfales" — instrumento inspirado nos *timbales*[10], composto por dois tambores de formato cilíndrico com peles de couro em suas extremidades[11] — e o trio de tambores de couro que, juntamente com os atabaques compõem o corpo instrumental que marca esteticamente a dimensão musical e performática do Aguidavi do Jêje.

Quanto ao trio de tambores, de formato cilíndrico, com peles de couro nas extremidades e afinados a partir da tensão de parafusos em forma de hastes conectados ao corpo dos instrumentos, esses são conhecidos por "Abakua" (tambor posicionado à esquerda de quem toca), "Dinorá" (localizado ao centro) e o terceiro (que fica à direita de quem toca), chama-se "Jêje-Mahi". Luizinho do Jêje explica que a proposta de nomear os tambores cumpre uma dupla função. Por um lado, está relacionada à necessidade de estabelecer uma comunicação mais precisa com os profissionais responsáveis pela microfonação dos instrumentos em apresentações e gravações do grupo. Por outro, tem o propósito de prestar homenagens simbólicas, seja a figuras femininas — como no caso do tambor "Dinorá" —, seja à tradição religiosa à qual o Terreiro do Bogum está vinculado, como ocorre com o tambor "Jêje-Mahi", que faz referência à nação do próprio terreiro.

Em diálogo com o que foi exposto, Candusso (2009, p. 168), ao analisar a dinâmica de aprendizagem no contexto da capoeira angola, destaca que os participantes são incentivados não apenas a aprender a tocar os instrumentos de percussão, uma vez que se compreende que, em uma perspectiva mais ampla, o processo de aprendizagem envolve um conjunto complexo de saberes interligados de forma implícita.

[10] Instrumento amplamente conhecido a partir da sua marcante presença em gêneros musicais como salsa, mambo, cha-cha-cha e jazz afro-cubano.

[11] A tensão dessas peles é ajustada por meio de um sistema de afinação baseado em cordas que permite regular a altura e a resposta sonora do instrumento.



Foto 1: Atabaqueria.

Fonte: Página do grupo Aguidavi do Jêje na rede.



Foto 2: Trio de Tambores.

Fonte: Luizinho do Jêje (2026).



Foto 3: Rumfales (à esquerda) e Tutano conectado ao atabaque (à direita).

Fonte: Nonada Jornalismo, Diego Bresani (2025).

Também fazem parte do contexto sonoro-musical do grupo, instrumentos como a “penêra sonora” e o “Tutano”. No caso deste último, trata-se de um pequeno tambor conectado ao atabaque, de sonoridade caracteristicamente aguda, posicionado à direita de quem toca, e percutido com aguidavis. Em termos estruturais, o instrumento é constituído por um corpo ressonador de formato cilíndrico, com aproximadamente sessenta centímetros de comprimento.

Em uma de suas extremidades, encontra-se uma membrana — confeccionada em pele sintética, com diâmetro nominal de 06 polegadas — tensionada por meio de um sistema de afinação composto por um aro superior, responsável por pressionar a membrana, e por parafusos de tensão (cinco ao todo), que passam pelo aro e se fixam ao corpo do instrumento.

Cabe destacar a presença de outros elementos igualmente relevantes para a constituição do contexto sonoro-musical do grupo Aguidavi do Jêje, entre os quais se sobressai a estética e a materialidade dos instrumentos. A opção pelo uso de couro e por sistemas de afinação baseados em amarrações com cordas, além de contribuir para características específicas de sonoridade, expressa uma dimensão estética que é atravessada pela visão de mundo compartilhada entre os integrantes do grupo. Nesse sentido, a escolha dos materiais é pensada não só para contemplar aspectos técnicos ou funcionais, também remete a princípios simbólicos e cosmológicos associados às tradições afro-religiosas e às práticas culturais que fundamentam a experiência musical do grupo. A utilização do couro, por exemplo, sugere o estabelecimento de uma relação

direta com a dimensão vital e orgânica do instrumento, o que reforça a compreensão do tambor como um corpo sonoro dotado de energia e presença. As amarrações, por sua vez, refletem formas de organização e equilíbrio que ultrapassam a função estrutural, sugerindo relações de tensão, ajuste e interdependência que também se refletem nas dinâmicas coletivas da performance. Sob essa perspectiva, os instrumentos podem ser compreendidos como mais do que dispositivos de produção sonora, eles constituem objetos de mediação entre dimensões materiais, sociais e espirituais. Sua construção, manutenção fazem parte de um sistema de significados que articula memória, ancestralidade e pertencimento. Dessa forma, a materialidade sonora do grupo não apenas produz timbres e texturas específicas, mas também atualiza, no plano sensível e simbólico, uma cosmologia na qual música, corpo, natureza e comunidade se encontram profundamente interligados.

ENCRUZILHADAS DE SABERES NA CANÇÃO PERFORMADA PELO GRUPO AGUIDAVI DO JÊJE

Como bem explica Leda Maria Martins, as encruzilhadas de saberes e os processos de produção de conhecimento delas decorrentes revelam os complexos, sofisticados e refinados modos de elaboração por meio dos quais a memória se reinscreve, atualiza-se e reafirma valores culturais de diferentes alcances. Em suas formulações, a autora abre caminho para que a performance seja compreendida como um "meio de abordagem dos saberes incorporados" (MARTINS, 2021, p. 24).

Em diálogo com as proposições de Leda Maria Martins**,** Kofi Agawu (2016) contribui para a compreensão de como um aprofundamento no universo da música percussiva favorece o deslocamento de concepções estereotipadas, frequentemente associadas às práticas musicais articuladas nesse contexto. Tal perspectiva evidencia que a complexidade presente nas musicalidades percussivas resulta de processos de elaboração refinados e estruturalmente organizados, e não de improvisações desordenadas ou de manifestações baseadas em uma suposta espontaneidade instintiva. Nas discussões desenvolvidas pelo autor, a música percussiva, no contexto rítmico-musical africano, embora muitas vezes representada como um fenômeno místico ou desprovido de intencionalidade consciente, revela, na realidade, uma lógica racional cuidadosamente construída. Trata-se, portanto, de uma narrativa musical marcada por sofisticação e densidade intelectual.

Do ponto de vista teórico e epistemológico, Martins (2021) e Agawu (2016) apontam para a abertura de novos caminhos de reflexão sobre as formas pelas quais a música percussiva — seja

em contextos africanos, afro-baianos e ou afro-brasileiros — pode ser compreendida. Por conseguinte, as contribuições dos autores oferecem fundamentos importantes ao exercício reflexivo proposto no presente artigo pois, a partir de suas perspectivas, a atividade performática do grupo Aguidavi do Jêje pode ser entendida não apenas como uma prática de preservação da memória, mas também como um espaço de elaboração musical sofisticada e complexa, bem como de afirmação de narrativas contemporâneas de pertencimento.

Como forma de desenvolver o mencionado exercício, apresenta-se, a seguir, uma descrição da performance do Aguidavi do Jêje, com foco na música que abre a apresentação do grupo no evento — ocorrido na 44ª Noite da Beleza Negra [12], realizado em 15 de fevereiro de 2025 —, articulada às perspectivas teóricas de autores e autoras que fundamentam tal processo de reflexão.

Na citada ocasião, após um solo percussivo que anuncia e convida o grupo ao palco, a apresentação[13] tem início com a execução da canção intitulada *Xirê*. Já na introdução, é apresentado o ritmo *Sató***,** característico da nação Jêje. A letra da canção, ao evocar a memória do Ogan Amâncio — figura de grande relevância, pai de Naandoji Índia (regente da casa), que ocupou o cargo de Mehuntó[14] —, constitui também uma importante fonte de referências sobre a história e a trajetória do Terreiro do Bogum**.** Outrossim, ao fazer referência ao Vodun[15] *Aganga Otolú* — divindade que, guardadas as devidas proporções, está para a nação Jêje, assim como o Orixá *Oxóssi* está para a nação Ketu e o Nkisi *Mutalambô* para a tradição Congo-Angola —, a canção apresenta elementos relevantes para a compreensão de especificidades da cultura do candomblé de nação Jêje-Mahi.

Nesse sentido, com base no que nos apresenta Nketia (1970, p.1), o fazer musical reflete uma forma específica de organização do pensamento que se articula na dimensão social da Educação Musical. Nessa perspectiva, o processo formativo contribui não apenas para o desenvolvimento da responsividade musical, da compreensão e da sensibilidade estética, mas também para a construção de uma consciência crítica acerca do conjunto de valores que orientam e atribuem sentido às práticas musicais no contexto social e cultural em que se inserem. Dessa forma, o papel

[12] Evento realizado anualmente em Salvador (BA) pelo conhecido Bloco Afro Ilê Aiyê. Uma importante ação artística e política que celebra a potência e valorização da cultura e estética afro-brasileira.

[13] Para conferir a mencionada apresentação do grupo Aguidavi da Jêje, acesse o link: https://youtu.be/kXfTkQ6w7ko

[14] Duarte (2018, p. 54), ressalta que a função do Mehuntó exige grande responsabilidade para os homens da hierarquia Jeje-Mahi. “Depois da sacerdotisa maior, e a Hunsó, é o Mehuntó junto com o Rundová e o Agbagigan quem responde pelas obrigações de preceitos, nas quais o respeito e a confiabilidade somam pontos importantes”.

[15] Conforme explica Brito (2018, p. 23) o culto ancestral em torno dos Voduns é oriundo do Reino do Daomé e chegou ao Brasil através de africanos escravizados pertencentes as etnias Fòn, Ewe, Fanti, Ashanti, Mina e Yoruba.

da música — assim como o de quem a propõe — não se limita à transmissão de conhecimentos e habilidades ou ao estímulo da criatividade dos participantes. Trata-se, também, de contribuir para o desenvolvimento de suas formas de atuação no mundo, considerando suas experiências tanto como indivíduos quanto como membros de um determinado grupo social. Ainda segundo o autor:

> We have to remembre there is also a social dimension to music education, for since music is an aspect of culture, it needs to be considered, as ethnomusicologists point out, not only "in terms of itself" but also "in terms of the context of society and the context of culture" (NKETIA, 1970, p. 1).

A forte relação entre os percussionistas pode ser observada em sua prática performática. Trata-se de um diálogo musical consolidado no contexto da música percussiva, que reflete uma convivência prolongada e se evidencia de maneira significativa na forma como as expressões rítmicas do grupo são estruturadas e apresentadas. Essas especificidades tornam-se perceptíveis desde o início da performance, quando Luizinho do Jêje apresenta, de forma vocalizada, frases rítmicas que orientam a organização do arranjo musical. Tal proposta é exposta de maneira reiterada — três vezes ao todo —, o que revela a consciência coletiva dos integrantes em relação ao material musical em execução. Além disso, a lógica de apresentação dessas frases respeita o ciclo rítmico da canção *Xirê*, reforçando a coesão do pensamento musical compartilhado pelos integrantes do grupo. Essa estratégia pode ser compreendida como uma forma de comunicação (*signal mode*), produzida por meio da voz, cujo objetivo é indicar a todos o momento exato de entrada da frase rítmica que será executada em seguida.

Na sequência, observa-se a exposição de um padrão rítmico fortemente cadenciado, tocado pelos integrantes nos atabaques — sem o uso de aguidavis —, cuja execução tende a induzir de forma significativa o movimento corporal (*dance mode*). Esse movimento é orientado por uma estrutura rítmica fixa (*time line*), executada no agogô, instrumento também conhecido como gã. Outro aspecto relevante refere-se ao papel desempenhado pelo trio de tambores (foto 2). Sua atividade rítmica, quando ocorre, se dá em sobreposição aos padrões rítmicos executados pelos demais instrumentos, configurando uma textura polirrítmica. Trata-se de uma característica marcante que aponta para um modo de organização sonora no qual os diferentes instrumentos estabelecem relações de complementaridade e coexistência no âmbito da performance.

Em diálogo com o exposto anteriormente, Agawu (2016, p. 151–157) apresenta diferentes formas de conceituação das expressões rítmicas que contribuem para questionar a ideia de que o ritmo, no contexto da música africana, constitui um saber inato ou não elaborado. Ao contrário, o autor demonstra que tais práticas envolvem lógicas internas de organização e construção que podem

apresentar níveis de sofisticação comparáveis aos sistemas rítmicos da música ocidental europeia de concerto. No desenvolvimento de sua argumentação, Agawu chama a atenção para categorias que identifica como modos fundamentais de manifestação do ritmo no contexto das práticas musicais africanas, oferecendo, assim, um referencial analítico para a compreensão de suas estruturas e princípios organizativos.

Dentre as mencionadas categorias, destaca-se o *signal mode*, que se refere a padrões rítmicos que funcionam como códigos de comunicação. No contexto social, embora não reproduzam diretamente a fala, tais padrões são reconhecidos e interpretados como mensagens. Outra categoria é o *dance mode*, forma mais diretamente associada ao que se compreende como ritmo. Nesse caso, trata-se de estruturas metrificadas, organizadas de maneira periódica e orientadas para a indução do movimento corporal. Agawu também traz o conceito de *time-line*, elemento central nas práticas rítmicas africanas. De modo geral, as *time- lines* consistem em padrões rítmicos fixos e recorrentes — frequentemente executados por sinos ou instrumentos de timbre agudo — que funcionam como uma estrutura de referência para os demais participantes do conjunto. Além disso, o autor aborda o princípio da organização polirrítmica, caracterizado pela sobreposição simultânea de diferentes padrões rítmicos, cada qual estruturado em seu próprio ciclo, mas articulado dentro de uma mesma performance. Trata-se de uma forma de textura musical organizada, na qual cada participante conhece e executa sua função específica, mesmo quando as camadas rítmicas parecem se deslocar umas em relação às outras. De maneiras semelhante, Kwabena Nketia, ao tratar de maneira aprofundada sobre a música de Ghana — país localizado na costa oeste da África —, também explica que multiplicidades rítmicas se expressam por meio de superposições, sincopas, deslocamentos e padrões cruzados (cross-rhythm) especialmente nas formas musicais ligadas a dança e a percussão (NKETIA, 1963, p. 68).

Ainda no que se refere à relação de confluência entre os integrantes do Aguidavi do Jêje, é importante destacar que majoritariamente os membros do grupo exercem a função de Ogan e mantêm vínculos com a cultura e a história do terreiro mencionado na canção *Xirê*, bem como com outras casas localizadas nas proximidades do Bogum. Tal contexto convida à reflexão sobre os sentidos e significados das ações que compõem a cena anteriormente descrita, uma vez que, ancorado no que diz Martins (2021, p. 27), a performance pode ser compreendida como um sistema de registro — uma forma de grafia não textual —, que possibilita pensar o conhecimento para além do que é enunciado verbalmente. Nessa perspectiva, o saber não se limita ao discurso, mas também é encenado, vivido e experienciado. Ainda segundo Martins (2003, p. 77), “a performance atualiza os diapasões da memória, lembrança resvelada de esquecimento, tranças

aneladas na improvisação que borda os restos, resíduos e vestígios africanos em novas formas expressivas".

Considerando a diversidade geracional presente no grupo Aguidavi do Jêje, observa-se que os Ogans mais jovens, ao acessar saberes performatizados, aprendem sobre a memória de seus antepassados. Nesse processo de aprendizagem, não apenas exercitam e compreendem as formas específicas de execução dos ritmos característicos da nação Jêje, como também passam a compartilhar, ao lado dos Ogans mais experientes, a responsabilidade pela preservação e continuidade do patrimônio cultural e religioso do Terreiro do Bogum. De acordo com Candusso (2002, p. 14), os processos de aprendizagem musical ocorrem em contextos sociais diversos, sejam eles relacionados ao carnaval, a manifestações populares, a práticas religiosas ou às atividades realizadas no âmbito familiar.

Ao apresentar o conceito de oralitura, Leda Maria Martins (2021, p. 24 – 28) contribui não apenas para a reflexão sobre processos de aprendizagem que emergem da performance, mas também amplia de modo significativo as possibilidades de compreensão acerca de como os saberes são culturalmente produzidos, transmitidos e inscritos. Seus argumentos nos convidam a ultrapassar as fronteiras tradicionais do entendimento que compartimentaliza oralidade, escrita, corpo e conhecimento. A autora destaca que o saber não se encontra apenas nos textos ou nos discursos formais, mas também no corpo em ação. Tal perspectiva implica considerar gestos, ritmos, entonações, danças, rituais, modos de fala e formas de ocupação do espaço como dimensões constitutivas da produção de conhecimento.

A noção de oralitura fundamenta-se na ideia de epistemes corporais, ou seja, em formas de saber que se organizam e se transmitem por meio do corpo. O corpo deixa de ser compreendido apenas como suporte expressivo e passa a ser concebido como um arquivo vivo, no qual se inscrevem experiências coletivas, tradições e modos de compreender o mundo. Nessa perspectiva, a memória não é apenas preservada, mas atualizada continuamente nas práticas culturais, estabelecendo um trânsito dinâmico entre passado e presente. Ainda segundo Leda Maria Martins, o corpo é "local de um saber em contínuo movimento de recriação formal, remissão e transformação do *corpus* cultural" (MARTINS, 2003, p. 78).

Embora não dialogue diretamente com as formulações de Martins (202; 2003), Makl (2001, p. 66) oferece contribuições que permitem aproximar sua reflexão da noção de oralitura, importante instrumento conceitual para a compreensão das múltiplas formas de produção e circulação de saberes. Conforme diz o autor, o momento da performance reflete uma ação circular, na qual o presente restitui o passado ao mesmo tempo em que nele se sustenta, por meio de repertórios

sonoros, padrões rítmicos, modos de execução e saberes práticos que se projetam em direção ao futuro. Trata-se de uma dinâmica circular porque, por intermédio da performance, "a memória coletiva (re)inscreve-se nos corpos que a registram, transmitem e transformam continuamente".

Do mesmo modo, a prática performática do grupo Aguidavi do Jêje, também compreendida como um bem de natureza litúrgica que conecta o tempo presente ao legado do passado, desempenha a função de ancoragem simbólica, ao mesmo tempo em que constitui e atualiza a memória coletiva.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das discussões desenvolvidas neste artigo, buscou-se evidenciar a complexidade dos processos de construção do conhecimento no âmbito das práticas musicais percussivas. Cabe ressaltar que as reflexões aqui apresentadas dizem respeito a apenas uma das múltiplas formas pelas quais esse universo sonoro-musical se manifesta, o que nos convida a pensar sobre como as experiências vivenciadas nesses contextos podem contribuir para a ampliação das perspectivas no debate sobre o ensino de música.

Considera-se que as potencialidades formativas presentes nas práticas da(s) música(s) percussiva(s) — articulações que atravessam diferentes espaços de aprendizagem ligados a linguagens artísticas como a dança, o teatro e a própria música — ainda demandam maior aprofundamento no campo acadêmico. Tal necessidade torna-se ainda mais evidente diante de um cenário historicamente marcado pela centralidade da música europeia ocidental de concerto como principal referência nos processos de legitimação do conhecimento musical na academia.

Acredita-se que contribuir para uma maior circulação de debates sobre os processos de construção do conhecimento no contexto das práticas musicais percussivas requer um olhar atento aos espaços nos quais essas experiências — compreendidas, neste artigo, como narrativas musicais que se articulam, sobretudo, em comunidades negras historicamente marginalizadas — têm sido tradicionalmente produzidas e transmitidas. Em outras palavras, torna-se fundamental direcionar a atenção para contextos como os terreiros de candomblé, as quadras de blocos afro, os projetos coordenados por companhias de teatro e dança, bem como os estúdios de ensaio e gravação de música.

Nesse sentido, justifica-se a opção por tangenciar as reflexões apresentadas ao longo deste trabalho a partir da perspectiva da Etnomusicologia Negra**.** Campo de produção do conhecimento que tem como foco as práticas sonoro-musicais de comunidades negras, ao mesmo tempo em que se dedica a problematizar e enfrentar processos de invisibilização e silenciamento que, historicamente, têm marginalizado sujeitos e experiências oriundos desses contextos. Escolha que

ganha corpo a partir do diálogo com conceitos e referenciais teóricos elaborados por autores e autoras que contribuem não apenas para o questionamento de noções estereotipadas — frequentemente associadas às práticas musicais africanas, afro-baianas e afro-brasileiras —, mas também para a compreensão das múltiplas formas de produção, transmissão e circulação de saberes.

Sendo assim, pensar a inserção de outras narrativas musicais como contribuição para o debate sobre o ensino de música implica considerar práticas musicais, performances provenientes de diferentes espaços. Contextos nos quais as ações são também compreendidas como expressão de luta e resistência sociocultural capazes de ampliar as formas de entendimento sobre os processos formativos em música. Nessa perspectiva, o reconhecimento dessas experiências abre caminho para a formulação de novas abordagens e proposições metodológicas, ao mesmo tempo em que contribui para o questionamento do eurocentrismo ainda predominante no campo da pesquisa e da produção acadêmica em música.

REFERÊNCIAS

ACOSTA, Pedro. **Sopapo poético e etnomusicologia negra:** agência, performance, musicalidade e protagonismo negro em Porto Alegre. Tese (Doutorado), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2020.

AGAWU, Kofi. **The African Imagination in Music.** Oxford University Press, 2016.

BERNARDES, Marcus. Brincando de samba: as "rodas" fora da Política Patrimonial. **ACENO**, v. 4, n. 7, p. 83-102. jan.-jul. 2017.

BENISTE, J. **As águas de Oxalá**. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 2001.

BRITO, M. A. **Ogun Onilre Alákoro, Gú Alágbede.** Salvador: Piress Color Gráficos. Especializado Ltda, 2019

BRITO, Mawó Adelson de. **Exu:** Exu Elebara é VodunLéba. Salvador. Press Color, 2018.

CANDUSSO, Flávia. **Capoeira Angola, educação musical e valores civilizatórios afro-brasileiros.** 2009. Tese (Doutorado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

CANDUSSO, Flávia. Interactions and dialogues between university school and community towards a contextualized music teacher education in Brazil. **Problems in Music Pedagogy**, v.15(2), p. 19-25, 2016.

DUARTE, E. C. Terreiro do Bogum: memórias de uma comunidade Jeje-Mahi. Lauro de Freitas- BA: Solisluna, 2018.

Escola Aguidavi do Jêje promove mostra gratuita com resultado de oficinas musicais em Salvador. **Metro 1**, 2023. Disponível em: https://www.metro1.com.br/noticias/cultura/144377, escola-aguidavi-do-jeie-promove-mostra-gratuita-com-resultado-de-oficinas-musicais-em-salvador. Acesso em: 20 de outubro de 2025.

IPHAN - ISTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Samba de roda do Recôncavo Baiano** - Dossiê 4. 2006. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=723. Acesso em: 15 de outubro de 2025.

NASCIMENTO, Duda. **A história do Aguidavi do Jêje, orquestra percussiva que nasceu em um terreiro de candomblé.** Nonada Organização de cultura, jornalismo e educação pelo viés decolonial, 2025. Disponível em: https://www.nonada.com.br/2025/10/a-historia-do-aguidavi-do-jeje-a-orquestra-percussiva-que-nasceu-em-um-terreiro-de-candomble/. Acesso em: 13 de outubro de 2025.

NKETIA. J. H. Kwabena. **African Music in Ghana**. Northwestern University Press, Accra 1963.

NKETIA, Joseph Hanson Kwabena. Music Education in Africa and the West: We Can Learn from Each Other. **Music Educators Journal.** Vol. 57, N˚3, (nov.1970), p. 48-55. Published By: Sage Publications, Inc.

Revista Música e Cultura (ABET): Em 2024, a Associação Brasileira de Etnomusicologia publicou um dossiê histórico intitulado **"Etnomusicologia Negra: Caminhos, Contribuições, Pensamento e Legado"** (Vol. 13, N.º 3), organizado por Pedro Fernando Acosta da Rosa.

ROSA, P. F. A. Etnomusicologia Negra: ETNOMUSICOLOGIA NEGRA: O LEGADO INTELECTUAL NEGRO DO SUL DO BRASIL. In: **X ENABET, 2021, Modalidade virtual (POA). X ENANET, 2021.**

SANTOS, Anderson Cleomar dos. CORPOS SONOROS MUSICAIS PANKARARU: Diálogos com a (etno)musicologia brasileira. **Anais do XI Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET)**. Porto Alegre, 2023.

SANTOS, Marcelo José Pinho dos. **A mediação artístico-músico-pedagógica nas oficinas de percussão no projeto "Samba Mirim Filhos de Maria"**. Dissertação (Mestrado em Música) Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2022.

SANTOS, Marcos. **Perspectivas etnomusicológicas sobre batuque:** racialização sonora e ressignificações em diáspora. 2020. Tese (Doutorado em Música), Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2020.