

A partir da Diáspora: O pensamento polirrítmico africano e o ensino nos conjuntos percussivos do Projeto Guri do Estado de São Paulo

Rafael Y Castro
 Instituto de Artes da UNESP
 rafaelbarucada@yahoo.com.br
 Carlos Stasi
 Instituto de Artes da UNESP
 recostasi@yahoo.com

Resumo: A partir da influência da diáspora na musicalidade brasileira, percebemos certa relação com alguns conteúdos e metodologias utilizados nas aulas e grupos de percussão nos mais de 300 polos de ensino do Projeto Guri no estado de São Paulo. Observamos e discutimos a relação deste conhecimento herdado e como ele se apresenta e é ressignificado neste Projeto. Nossa metodologia abrange: a) participações em aulas e apresentações do Projeto Guri no ano de 2019, b) entrevistas com alunos, educadores e gestores do Projeto e c) análise de conteúdos pedagógicos musicais. Utilizamos como principais referenciais teóricos Nina Graeff, Rolando Fernández, Simha Arom e Tiago de Oliveira Pinto, autores que tratam justamente da herança e de padrões rítmicos identitários e idiomáticos entre o Brasil e a África, da complexidade da construção polifônica a partir da polirritmia, da melodia de timbres e da oralidade. Concluímos que esta conexão se dá através da flexibilidade e similaridade do *timeline* em processos iniciais de aprendizado e construção de todo o arranjo da grade percussiva; das levadas – células rítmicas executadas em cada instrumento; da utilização de motivos rítmicos que estruturam novas propostas pedagógicas de transição de um ritmo para outro; dos breques – convenções utilizadas nos arranjos e da oralidade. Ou seja, a musicalidade afro-atlântica brasileira apresenta-se como ferramenta efetiva de ensino no naipe de percussão do Projeto Guri.

Palavras-chave: Diáspora Africana. Ensino Musical. Percussão. Performance. Projeto Guri.

From the Diaspora: the african polyrhythmic thinking and the teaching of the percussive groups of the Guri Project in São Paulo

Abstract: From the influence of the diaspora on Brazilian musicality, we noticed a certain relationship with some contents and methodologies used in classes and percussion groups in the more than 300 teaching centers of Projeto Guri in the state of São Paulo. We observe and discuss the relationship of this inherited knowledge and how it presents itself and is redefined in this Project. Our methodology covers: a) participation in classes and presentations of Projeto Guri in the year 2019, b) interviews with students, educators and project managers and c) analysis of musical pedagogical content. We use as main theoretical references Nina Graeff, Rolando Fernández, Simha Arom and Tiago de Oliveira Pinto, authors who deal precisely with the heritage and rhythmic patterns of identity and idiomaticism between Brazil and Africa, the complexity of polyphonic construction from polyrhythms, from timbre melody and orality. We conclude that this connection takes place through the flexibility and similarity of the timeline in the initial learning processes and construction of the entire percussive grid arrangement; of the levadas – rhythmic cells performed on each instrument; the use of rhythmic motifs that structure new pedagogical proposals for transitioning from one rhythm to another; of brakes – conventions used in arrangements and orality. In other words, Brazilian Afro-Atlantic musicality presents itself as an effective teaching tool in the percussion section of Projeto Guri.

Keywords: African Diaspora. Music Education. Percussion. Performance. Guri Project.

O Projeto Guri, ao longo de seus 26 anos de existência no estado de São Paulo, estabeleceu uma política de referência em relação a processos artístico-pedagógicos que utilizam o ensino da música como ferramenta de inclusão social de crianças, adolescentes e jovens. Destaca-se o papel de altíssima relevância gerido pela Organização Social Sustenidos em suas atividades com jovens que cumprem medida sócio educativa nos Centros de Internação da Fundação CASA – Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente. O último marco de sucesso dessa gestão do Projeto Guri pela Sustenidos se deu em 2021, ano em que esta Organização Social foi escolhida para gerir também o Conservatório Dramático Musical de Tatuí e a Fundação Theatro Municipal de São Paulo.

O ensino coletivo de instrumentos e canto coral é a principal característica das atividades existentes nos mais de 300 polos espalhados em 12 regionais pelo estado de São Paulo e na capital. Além desta atuação mais conhecida, o Projeto também busca desenvolver outras parcerias com instituições internacionais como a *Jeunesses Musicales Internacional*, a *Red de Escuelas de Musicas de Medellín* e o *Sodre – Rede de Orquestras Juveniles del Uruguay*, enviando e recebendo jovens estudantes de música em seus polos de ensino ou realizando intercâmbio de metodologias e resultados com o ensino coletivo. Do mesmo modo, formadores nacionais e internacionais também participam de capacitações, seminários e festivais promovidos pelo Projeto. Outra metodologia para a formação das equipes gestoras educacionais que proporcionam suporte para os educadores é enviar coordenadores e supervisores para outros países, através de intercâmbios entre instituições. Nesse caso, o objetivo é conhecer como cada programa trabalha e difunde propostas artísticas pedagógicas de

destaque. Uma das características do ensino coletivo no naipe de percussão é a difusão de elementos identitários estruturais herdados da diáspora africana. Estes elementos são vários e, dentre eles, destacamos aquilo que é chamado de *timeline*¹. A partir da compreensão destas estruturas, naquilo que elas representam – diversas possibilidades de relação com o pensamento musical polirrítmico afro brasileiro –, começamos a investigar quais seriam os níveis de compreensão destas referências por parte dos educadores e equipe pedagógica, visando entender se estes elementos são utilizados de maneira consciente ou inconsciente nos polos de ensino. Nesse sentido, a presente investigação surge, exatamente, com o objetivo de analisar quais seriam os aspectos determinantes no processo de ensino aqui considerado. Como investigamos uma influência estrutural de um conhecimento cultural africano apropriado, mantido e transformado no Brasil, observamos diversas questões que enriqueceram nossas discussões, tais como: a) a importância em reconhecer estas relações de maneira que as mesmas façam parte de grades curriculares consolidadas, b) o fato de que, apesar de herdarmos um conhecimento ancestral africano, nos perguntávamos em que nível realmente identificamos a complexidade e a multiplicidade das aplicabilidades artísticas pedagógicas destas estruturas na musicalidade afro brasileira, assim como nos próprios polos de ensino do Projeto, c) o fato de que a ampliação dos conhecimentos dos educadores do projeto, através de várias estratégias, permitiam a desmistificação de certos tabus, assim como de possíveis preconceitos em relação a esta cultura, d) que tais processos promovem um certo resgate de identidade de parte dos alunos que, por vezes, terminam por se reconhecer como possíveis atores, herdeiros de uma memória e cultura de gerações anteriores que migraram para o Brasil e e) que isto representava trazer à tona elementos – códigos internos – possivelmente esquecidos socialmente por processos de apagamento e preconceito social, por exemplo.

Os educadores que atuam nos polos de ensino possuem uma formação bastante diversificada: percussão orquestral, rudimentar, popular e bateria, por exemplo. Estas formações, apesar de também determinarem o estilo ou tendência do curso de acordo com as competências de cada educador, somam-se ao que está estabelecido no programa do naipe em diversas ferramentas institucionais: Plano Político Pedagógico, orientações síncronas e assíncronas, capacitações temáticas, conteúdos propostos por níveis iniciante, intermediário, avançado e alunos dos grupos de referência (uma progressão das turmas anteriores de maneira sequencial), livro do aluno e do educador, entre outros. Independente da experiência anterior do educador há uma preocupação em criar interesse e intimidade com as múltiplas possibilidades do naipe, entre elas aquelas consideradas estruturais para a formação do percussionista brasileiro, a partir do reconhecimento histórico e relevância da cultura africana para o mundo. Dessa maneira, mesmo com pouca convivência anterior com o contexto destas musicalidades, os educadores são estimulados a buscar esse conteúdo em capacitações e materiais disponibilizados para esta formação e atuação. Para que o aluno tenha uma atuação diversificada e coerente com sua história e território, somam-se questões técnicas e teóricas que o desenvolvem de maneira ampla, oportunizando uma possível atuação mais abrangente, caso seja essa a sua escolha. Por outro lado, mesmo que não opte por uma carreira musical, por exemplo, poderá compreender como estas culturas ancestrais influenciam fortemente a cultura popular brasileira e, portanto, afro brasileira. Nesse sentido, a utilização do corpo (movimento) na execução instrumental apresenta-se também como herança africana, na qual o movimento – nunca separado da performance – é o próprio impulso para tal conexão. A resultante sonora se dá por completo quando ocorre, minimamente, esta relação do movimento corporal do performer com a execução instrumental. Notamos, ao realizarmos visitas técnicas nos polos de ensino, observando as aulas de percussão, que há uma rotina de práticas de ritmos diversos que representam esta relação. A musicalidade e os métodos utilizados também são representativos daquilo que se consolidou na cultura popular: caso da oralidade, por exemplo. Outro elemento identificado foi a utilização do conceito de *pergunta e resposta*, aqui chamados de *breques* – convenções repetitivas normalmente realizadas por algum solista e posterior resposta em uníssono de todos os outros instrumentistas. Os breques representam parte do vocabulário próprio da percussão como protagonista da própria história, a partir da diversidade de sonoridades, afinações, intervalos melódicos, timbres, nuances e texturas.

Os padrões rítmicos do conjunto de percussão deveriam ser estudados como padrões de ritmo/sonoridade, não podendo ser realmente equiparados com os padrões rítmicos ocidentais, nos quais nós geralmente pensamos sem incluir suas qualidades tonais e tímbricas como elementos significativos (Koetting, 1970, p. 210 apud Graeff, 2012, p. 2).

Nesse sentido há um repertório próprio que se forma na execução dos ritmos em conjunto com os breques. Esta característica é comum aos grupos de percussão chamados de populares que, normalmente, executam ritmos como o ijexá, o samba e o maracatu, por exemplo.

Eu sempre utilizo de maneira natural as levadas mais simplificadas de pandeiro e surdo mas muitas vezes sem associar com a origem, simplesmente executamos porque são frases musicais de direta assimilação. É isso que precisamos nos polos. Os alunos executam facilmente pois são motivos musicais de reconhecimento e aceitação. Parecem motivar os alunos direto pela sonoridade atrativa que resulta no próprio padrão. Quando juntamos com outros elementos e criamos arranjos com os outros instrumentos, fica mais interessante e eles interagem bastante de maneira positiva. (Nilton Rocha. Educador do Projeto Guri. Depoimento dado em dia de capacitação do naipe de percussão. 16/03/2019. Hotel San Raphael. São Paulo.

Os educadores utilizam em suas aulas alguns conceitos herdados do pensamento rítmico africano, como no caso das funções de cada instrumento e da execução de ritmos que são trabalhados de maneira dialógica, na qual cada frase rítmica complementa o que é feito entre todos os instrumentos, formando uma potente massa sonora. Nesse diálogo, há momentos de improvisação e criação de convenções, chamadas de *pergunta e resposta*. Especificamente nas escolas de samba, essas criações são chamadas de breques, o que evidencia forte influência e semelhança com aquilo que é construído em conjuntos percussivos africanos nos quais o djembê – instrumento solista – pergunta e todos os outros instrumentistas respondem. Esta associação também ocorre com o *primeiro repinique* – o ritmista solista de uma bateria. Este instrumento, também utilizado nos polos do Projeto Guri, apresenta em sua essência o conceito da percussão como linguagem, abordado insistentemente na tese de doutorado de Angelo Cardoso no ano de 2006. Cardoso discute a música do candomblé – religiosidade de matriz afro – destacando aquilo que é produzido pela percussão a partir de seus padrões originários africanos e afirmando que “sua realização vai além do ideal estético e quem convive com essa música pode ser capaz de reconhecer sua função comunicativa” (Cardoso, 2006, p. 216).

Outro conceito presente através da herança diaspórica é o pensamento da construção da polirritmia que gera a polifonia (Arom, 1991), além da estrutura chamada de *trilogia dos tambores* – instrumentos rítmicos afinados com intervalos melódicos entre si –, justamente para proporcionar uma sensação melódica entre todos os instrumentos dos conjuntos percussivos. Nesse sentido, o protagonismo da percussão se diferencia da utilização mais comercial no ocidente, já que muitas músicas midiáticas utilizam apenas a sonoridade grave no primeiro ou no primeiro e terceiro tempos do compasso, complementando agudos no segundo e quarto tempos – como o bumbo e a caixa do padrão do *rock* ou *pop* em geral.

A flexibilidade do *timeline* também foi uma característica observada nas aulas, havendo variações em sua relação com o início de cada compasso em um ritmo, o que se conecta com aquilo que Tiago de Oliveira Pinto define como *flexibilidade da matriz temporal*, conceito comum à musicalidade africana que permanece no Brasil.

Pinto trata também da complexidade de relações aqui investigadas, mais especificamente em relação àquilo definido por Ortiz como *transculturização* – a transformação de uma cultura de origem a partir do movimento diaspórico e suas necessidades adaptativas ao meio, ou seja, no lugar de chegada:

Transculturização denota que o processo de embates socioculturais não se dá de maneira tão unilinear, tão subjugado a relações de poder. A dinâmica do entrelaçamento de elementos culturais, de mentalidades e de técnicas de saber é muito mais complexa. (Pinto, 2015, p. 122).

Ao nosso ver, estas transformações evidenciam-se pela herança de determinados padrões que, uma vez trazidos pela migração de indivíduos oriundos da diáspora, se estabeleceram como referenciais para a manutenção e reinvenção da própria identidade brasileira. Nesse sentido, há uma espécie de apoio em algo anterior – significativo e representativo – trazido pela memória cultural de indivíduos que se reestabeleceram de maneira adaptativa no Brasil.

Observamos que há uma série de questões que determinam conexões e que o fato deste conteúdo nem sempre ser exposto abertamente pode ser um reflexo desta transição, bem como de uma certa estratégia de sobrevivência de determinado grupo – em relação a outros considerados mais dominantes por conta de tentativas de controle social e preconceito no Brasil –, o que influencia o comportamento e a própria divulgação deste saber. Vejamos mais um apontamento de Pinto sobre esta problemática transcultural:

Transculturização musical é um processo coletivo na cultura (...) que acontece através de uma seleção crítica (...), induzindo o surgimento de uma nova cultura musical, cuja marca de reconhecimento passa a ser a não-identidade com determinados elementos ou com a soma das culturas de origem. (Hesse, 1971, Apud Pinto, 2015, p. 124)

Nesse sentido, a opção por recusar esse conhecimento ou não tratá-lo como estrutural ou relevante também nos parece corroborar com a própria recusa da identidade e origem. Notamos que a recusa se dá em não se adentrar em aspectos particulares deste amplo conhecimento, o que não permite a compreensão de tais complexidades e relações e limita o indivíduo em relação às suas possibilidades artísticas e pedagógicas. Observamos que esta é uma preocupação elementar da gestão educacional do Projeto Guri e que suas equipes formadoras – que possuem a função e responsabilidade em difundir estratégias pedagógicas para os educadores no campo –, buscam explorar e desenvolver este conhecimento histórico.

Normalmente eu utilizo destes padrões porque já estão na memória dos alunos. Em algum momento da vida eles já ouviram algo parecido com essa rítmica e se identificam. Na Fundação, nós também utilizamos de estratégias mais diretas como a oralidade para conseguirmos um contato mais rápido do público alvo com o conteúdo proposto. Assim, além das questões técnicas mais conhecidas e a parte da leitura musical que também fazem parte do aprendizado, utilizamos o repertório interno do aluno. (Rodrigo Sanches. Educador do Projeto Guri. Depoimento dado em dia de capacitação do naipe de percussão. Hotel San Raphael. 16/03/2019. São Paulo).

A seguir, apresentamos alguns dos ritmos mais utilizados nas aulas e em apresentações dos Grupos de Percussão. Os toques representativos mais utilizados são: Congo de Ouro, Ijexá, Cabula e Barravento. Estes toques normalmente são conhecidos pelos percussionistas, independente de terem uma maior intimidade com esta temática mais relacionada à musicalidade africana. Já os detalhes e especificidades de cada grade rítmica,

assim como outras questões mais complexas destes toques, são acessados somente através da vivência do músico em ambientes originários destas práticas, caso dos terreiros de candomblé das nações mais conhecidas no Brasil – Ketu e Angola. O primeiro (Ketu) com matriz na tradição Yorubá da Nigéria e outros países como do antigo Reino de Daomé no Benim e o segundo (Angola) de matriz Congo Angola, desenvolvido assim nas tradições e significados da cultura e língua Bantu. Destacamos isto para mostrar parte da representatividade dos significados da cultura africana para a cultura afro brasileira.

O Congo de Ouro, também chamado Congo, é um toque bastante representativo para os alunos da FCASA, exatamente por ser considerado a estrutura originária do ritmo do funk carioca conhecido por tamborzão. Essa denominação ocorreu por parte de alguns DJs que utilizaram toda a resultante da grade rítmica executada nos três atabaques – rum, rumpi e lé² – em conjunto com o *timeline* do gã³. Trata-se de um padrão referencial que está na memória do público que simpatiza com esse tipo de repertório. Para os alunos da FCASA este padrão, oriundo dos conjuntos percussivos do candomblé da nação Angola, situa-se em um espaço imaginário territorial transformado pela interferência dos recursos tecnológicos das gravações dos funks. Os alunos possuem forte relação com este estilo, tanto em composições ouvidas como também criadas por eles. O fato da origem do ritmo partir desta base utilizada na tradição de práticas litúrgicas de matriz afro fortemente influenciadas, reinventadas e intituladas afro brasileiras, representa a relevância da origem matriz destas musicalidades para o Brasil com origem na África.

Na seção a seguir, incluímos alguns toques referenciais, utilizados amplamente em processos pedagógicos e artísticos. Apresentamos aqui, estas transcrições como complemento das conceituações e características já apresentadas no texto acima. Dessa forma, compreendemos que: a conceituação dentro das especificidades da musicalidade africana reproduzida no Brasil, se dá pela união entre o que já foi discutido e a práxis. Os exemplos abaixo, representam parte da Memória musical estrutural no ensino da percussão, reproduzidos rotineiramente nas práticas de ensino coletivo do Projeto Guri.

Congo de Ouro

The musical notation for Congo de Ouro consists of four staves, each representing a different drum: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. The tempo is indicated as quarter note = 100. The notation uses rhythmic patterns with 'd' and 'e' notes and 'x' marks for rests. The Gã staff has a pattern of quarter notes. The Lé staff has a pattern of quarter notes with 'd' and 'e' notes. The Rumpi staff has a pattern of quarter notes with 'd' and 'e' notes. The Rum staff has a pattern of quarter notes with 'd' and 'e' notes.

Ex.1: Toque Congo de Ouro, considerado como originário do Funk Carioca (tamborzão).
Transcrição de Rafael Y Castro.

O Ijexá é outro toque bastante utilizado pelos educadores do Projeto Guri nas performances dos grupos de percussão. A utilização deste ritmo se dá em diversos níveis do ensino e aprendizagem, desde os mais iniciais até os mais avançados. Pedagogicamente falando, a frase rítmica do lé, que por vezes também pode ser utilizada como variação ou por opção quando há na grade rítmica dois agogôs – um fazendo o *timeline* e outro essa frase do lé em uníssono com este atabaque –, é bastante funcional para as primeiras práticas do aluno em busca das diferenciações das sonoridades chamadas de *tapa* (keto) e *aberto* (grave). É possível executar essa frase do lé no agogô, substituindo o tapa pela nota aguda e a grave do atabaque na campana grave do agogô. Essa estratégia possibilita uma execução inicial mais facilitada que, após determinado nível de familiaridade com este ritmo, permite que os alunos iniciantes executem o *timeline* mais complexo – aquele identitário do gã. Nesse sentido, a frase musical do lé, proporciona um certo conforto para o aluno aprendiz, principalmente quando há uma reprodução em uníssono em diversos instrumentos, reforçando a percepção e identificação com este padrão.

Ijexá

♩ = 84

Ex.2: Toque Ijexá, indicado para processos iniciáticos do aprendiz da percussão no ensino coletivo. Transcrição de Rafael Y Castro.

O toque Cabula apresenta determinadas complexidades de execução para alunos de nível iniciante, mais especificamente nos atabaques rumpi e rum que, tecnicamente, apresentam frases mais complicadas em relação à manufação e articulação, por exemplo. Por outro lado, é indicado para os processos iniciáticos o aprendizado da frase do lé que, posteriormente, será referencial para a execução de outros instrumentos do naípe em outros estilos (como o caso do surdo, do pandeiro e a transposição da frase do gã para o tamborim no samba). Estas transposições são comuns dentro dos ritmos brasileiros, visto que muito daquilo que se tornou referencial em diversos instrumentos provém de toques do candomblé. Nesse caso, já aproveitando o momento do ensino, são mostradas variações e simplificações de levadas criadas no tamborim a partir do *timeline* do gã. Destacamos também que esta é uma marca bastante forte das conexões entre o que é utilizado e transmitido dos terreiros para o samba.

Cabula

♩ = 110

Ex.3: Toque Cabula, considerado como originário direto do samba. Transcrição de Rafael Y Castro.

O Barravento é um toque utilizado para que o aluno experimente a transição da subdivisão binária para a ternária. Isso é muito comum quando há uma aceleração no andamento de algum toque de subdivisão ternária (por exemplo, uma tercina de colcheias) que se converte em 4 semicolcheias. Este é o caso, por exemplo, do Alujá de Xangô e sua transformação para a levada de caixa do Salgueiro. Essa aceleração é bastante característica da flexibilidade na performance de musicalidades como o samba e o candomblé. Outra característica desta transformação é o que Fernández (1966) trata como a binarização dos ritmos ternários africanos na América Latina.

Apesar de ser um toque tradicionalmente realizado em andamento rápido esta compreensão apresenta-se como importante em relação ao desenvolvimento da escuta auditiva dos alunos. Nesse sentido, observamos que este toque é executado de maneira simplificada em aulas dos alunos da FCASA. Nesse caso, o educador utilizava como estratégia metodológica a dificuldade em executar o próprio toque em andamento mais acelerado, para posteriormente formar um ritmo de samba enredo. Ao mesmo tempo, ele formou uma pequena bateria de escola de samba a partir das marcações e impulsos dos tempos dentro do compasso. Esta referência funcionou como estímulo de movimento para a dança. Ou seja, da mesma maneira que o Barravento apresenta esta função para a dança dos orixás, o samba enredo impulsiona a escola de samba em

um desfile carnavalesco. Estas relações representam uma origem em comum já muitas vezes citada neste trabalho.

Barravento

♩ = 146

Gã

Lé

Rumpi

Rum

Ex.4: Toque Barravento, considerado propício para a compreensão do andamento do samba enredo utilizado nas baterias de escolas de samba. Transcrição de Rafael Y Castro.

Conclusão

O Projeto Guri procura colaborar no sentido de proporcionar para seus alunos uma ampla e diversificada experiência com o ensino musical e todas as suas exigências em um considerado processo de excelência e desenvolvimento integral do ser humano. Também por isso, a cultura e a musicalidade africana, a partir de seus conceitos coletivos comunitários, contribui cada vez mais para o próprio desenvolvimento de toda a instituição. Observamos esta conexão nas práticas do Projeto Guri através da flexibilidade e similaridade do *timeline* em processos iniciais de aprendizado e quando os grupos de percussão estão em performance, mais diretamente quando ocorrem as execuções de ritmos como o Samba, o Ijexá e o Congo de Ouro – neste caso específico pela utilização de padrões tradicionais extraídos do candomblé que estão na memória do percussionista brasileiro, independente deste participar ou não desta prática. Estes referenciais são reproduzidos constantemente no ensino coletivo, principalmente através da utilização de frases musicais dos atabaques – rum, rumpi, lé – e do agogô – gã – em outros instrumentos disponíveis nos polos. Ou seja, não necessariamente aqueles que compõem o conjunto percussivo tradicional do candomblé, caso da separação da bateria para que diversos alunos toquem nesses instrumentos em conjunto, b) na construção de todo o arranjo da grade percussiva, c) nas levadas – células rítmicas executadas em cada instrumento, d) na utilização de motivos rítmicos que estruturam novas propostas pedagógicas de transição de um ritmo para outro, e) nos breques – convenções utilizadas nos arranjos e da f) oralidade. Ou seja, a musicalidade afro diaspórica apresenta-se como ferramenta efetiva de ensino no naípe de percussão do Projeto Guri por ser utilizada na metodologia dos educadores e apresentar resultados satisfatórios nas práticas do naípe.

Reconhecer as diferenças e potencializar o equilíbrio é um marco e uma busca constante de seus gestores e equipes. O reflexo desta organização e planejamento educacional observa-se no desenvolvimento de diversos alunos que reproduzem este modelo em suas carreiras profissionais após participarem do Projeto. A percussão, nesse sentido, é uma ferramenta de desenvolvimento social essencial.

A participação em intercâmbios com projetos de outros países também fortalece a metodologia do Projeto, tornando familiar a unidade e o equilíbrio de saberes e práticas trazidas pela diáspora africana e sua relevância estrutural para as musicalidades brasileiras.

Referências

- Arom, Simha (1991). *African polyphony and polyrhythm: musical structure and methodology*. New York: Cambridge University Press.
- Cardoso, Ângelo Nonato Natale (2006). *A linguagem dos tambores*. Tese de doutorado em Música. Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Castro, Rafael Y (2021). *O ritmo como fenômeno multidimensional nas baterias de escola de samba e no candomblé: pontos de convergência a partir da diáspora africana*. Instituto de Artes da UNESP, São Paulo.

Fernández, Rolando Antonio Pérez (1986). *La Binarización de Los Ritmos Ternarios Africanos en América Latina*. Havana: Casa de Las Americas.

Graeff, Nina (2015). *Os ritmos da roda. Tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: EDUFBA.

Pinto, Tiago de Oliveira (2015). *A estética transcultural na Universidade Latino Americana. Novas práticas contemporâneas*. Rio de Janeiro: EAU.

Entrevistas

Rocha, Nilton. Entrevista à Rafael Y Castro. 16/03/2019. Fundação CASA Franco da Rocha. São Paulo.

Sanches, Rodrigo. Entrevista à Rafael Y Castro. 02/04/2019. Fundação CASA Pirituba. Unidade Rio Tocantins.

¹ Padrão identitário que representa os pontos de encontro norteadores para a construção da grade rítmica, de acordo com as funções de cada instrumento.

² Nome dos três atabaques utilizados no candomblé. Rum, rumpi e lé são os nomes mais conhecidos do candomblé da nação Keto (Yorubá). Na nação Angola os ngomas, como são chamados os atabaques em Bantu, são apresentados respectivamente pelos termos kasumbi, mukundu e txina.

³ Instrumento similar ao agogô do samba que é utilizado para a realização do *timeline*. No candomblé da nação Keto utiliza-se apenas um – de uma única campana –, e na nação Angola utiliza-se um duplo. Essas definições podem também variar, de acordo com cada terreiro.