

A construção da identidade afrodescendente

Helenise da Cruz Conceição

Especialista em História e Cultura Afro-Brasileira/FAVIC

E-mail: nise.cruz@ig.com.br

Antônio Carlos Lima da Conceição

Mestre em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo/UFBA

E-mail: curalima@ig.com.br

RESUMO: Este artigo é o resultado parcial de um trabalho monográfico cujo objetivo foi estudar os instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros visando que os educandos assumam a sua identidade étnica, conheça sua história e as práticas de seus antepassados, tendo em vista a assunção de sua identidade de forma segura e positiva. Tomou-se como objeto de estudo os instrumentos musicais percussivos afro brasileiros no espaço escolar e comprovou-se que a análise sobre os mesmos auxilia na assunção da identidade étnica dos mesmos. Para alcançar o objetivo traçado, trabalhou-se em sala através de aulas expositivas, pesquisa orientada, exibição de vídeo e apresentação musical, de acordo com as contribuições da historiografia social do negro. Os instrumentos musicais estudados foram: atabaque, cuíca, surdo, tamborim, reco-reco, caxixi, agogô, xequerê, marimba e ganzá. Procurou-se avaliar o conhecimento dos alunos, antes e depois da intervenção pedagógica, através de um questionário a fim de verificar-se o aproveitamento da turma. O resultado foi satisfatório para a conclusão positiva deste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: musicalidade; africanidade ; Identidade étnica.

ABSTRACT: This article is the partial result of a work monograph whose objective was to study the instruments musical percussion Brazilian afro seeking that the students assume his/her ethnic identity, know his/her history and their ancestors' practices, tends in view the assumption of his/her identity in a safe and positive way. It was taken as study object the instruments musical percussivos Brazilian afro in the school space and he/she was proven that the analysis on the same ones aids in the assumption of the ethnic identity of the same ones. To reach the objective plan, her in room worked through expository classes, guided research, video exhibition and musical presentation, in agreement with the contributions of the black's social historiography. The studied musical instruments were: conga drum, cuíca instrument, deaf, tambourine, reco-reco, caxixi, agogô, xequerê, marimba and ganzá. He/she tried to evaluate the students' knowledge, before and after the pedagogic intervention, through a questionnaire in order to verify the use of the group. The result was satisfactory for the positive conclusion of this work.

KEY- WORDS: musicality; african; ethnic Identity.

Introdução

Na escola é natural que em aulas vagas e no horário do intervalo ofereça condições para o aparecimento de grupos de alunos tocando, cantando e batendo palmas, uma espécie de batucada, na qual elementos como socialização, diversão e alegria estão presentes.

É muito importante que o aluno afrodescendente que está de alguma forma em contato com instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros compreenda a importância e a história dos mesmos, possibilitando que ele faça relação entre os referidos instrumentos e sua origem étnica.

Esta pesquisa originou-se devido à dificuldade que observamos em alguns alunos do ensino fundamental em assumir sua identidade étnica. Então após estudos referentes à musicalidade dos negros escravizados pareceu que poderíamos contribuir através de um trabalho de educação musical com ênfase no estudo dos instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros.

De acordo com Stateri (1978, p.9),

“A educação musical tanto no sentido de dar condições para que se aprenda a apreciar as obras musicais como, no de possibilitar que se aprenda a executá-las e criá-las, desenvolve importantes faculdades no ser humano: afetivo, dinâmica, inteligência, criatividade, etc de forma harmônica, favorecendo o desenvolvimento da personalidade e a participação efetiva no grupo social”.

Ao aluno, portanto, é permitido, através do conhecimento a respeito dos instrumentos tocados e criados pelos seus ancestrais africanos, e que fazem parte tão diretamente de sua vida a assunção de sua identidade étnica.

Em nosso trabalho consideramos o seguinte problema: Estudar os instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros através de textos, pesquisa orientada, vídeos, audições e apresentações ajudará na assunção da identidade étnica dos alunos do ensino fundamental?

Baseado neste problema construímos a hipótese de que se estudarmos os instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros através de textos, pesquisa orientada, vídeos, audições e apresentações, então contribuiremos para a assunção da identidade étnica dos alunos do ensino fundamental.

Este artigo tem como objetivo geral estudar os instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros visando à assunção da identidade étnica dos alunos do ensino fundamental.

Os objetivos específicos foram: identificar alguns instrumentos musicais de matriz africana, construir uma identidade positiva sobre a nossa cultura e relacionar instrumentos musicais percussivos com a origem étnica dos alunos.

A construção da Identidade afrodescendente

A sociedade brasileira caracteriza-se por uma pluralidade étnica, sendo esta fruto de um processo histórico que inseriu num mesmo cenário três povos distintos: portugueses, índios e negros.

Os africanos foram dominados em forma de escravidão e identificados como negros, crioulos ou pretos, sem qualquer respeito a suas diferenças culturais. Desta forma, estabeleceu-se desde o princípio da nossa formação histórica, uma associação entre a posição do indivíduo e a cor da pele. Através de várias gerações, foram identificados e tratados como quase gente, de forma sempre negativa em todos os planos.

Durante muito tempo a historiografia escondeu ou ignorou a contribuição das sociedades e culturas africanas para a nossa formação social.

As visões mais comuns sobre a história africana ou se constituíram com base em preconceitos etnocêntricos, apresentando a África como um lugar atrasado, inculto ou na posição de dominados criando a falsa idéia de serem povos passivos, impotentes, incapazes de resistência, de atuação e intervenção na história.

A fábula das três raças, no dizer de Roberto da Matta (1981), tem uma força considerável no Brasil, uma vez que permite pensar o país visando integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura.

O referido mito tem a pretensão de promover a união da sociedade num plano natural e biológico tendo continuidade através de vários ritos das nossas manifestações culturais (música, carnaval, cordialidade, beleza da mulher negra, comida...).

Essa ideologia dominante forneceu e ainda hoje fornece os fundamentos de um projeto político e social para o brasileiro, onde implicitamente está presente a idéia do branqueamento como algo a ser buscado. A partir desta lógica vários segmentos sociais vêem a constituição da nossa sociedade como singular, embora, no plano político e social sermos marcados por hierarquização e relações conflituosas.

Não é de se admirar que apesar de constataremos uma expressiva presença demográfica de afrodescendentes no Brasil, muitas pessoas cujas constituição contem traços negros, negam tais características. De acordo com Ferreira (2000),

a identidade da pessoa negra, traz do passado a negação da tradição africana, a condição de escravo e o estigma de ser um objeto de uso como instrumento de trabalho. O afrodescendente enfrenta, no presente, a constante discriminação racial, de forma aberta ou encoberto e, mesmo sobre tais circunstâncias, tem a tarefa de construir um futuro promissor. (FERREIRA, 2000, p. 41)

Ser negro, muitas vezes está relacionado com a escravidão e a cor da pele, razão porque há uma série de expressão que disfarçam a condição de origem étnico-racial da população negra, a saber: marrons bombons, morenos claros, morenos escuros, pardos, café com leite, escurinho, canela, café, dentre outros que fazem parte de uma certa formalidade das relações sociais. É como se fosse deselegante se referir

a alguém como negro ou preto, a tentativa é de criar um certo eufemismo quanto a origem e de branquear o conteúdo identificatório. Como explica Bacelar,(1989),

ao tratarmos da identidade étnica dos negros, ressaltamos que a característica física dos grupos e dos indivíduos, sobretudo a cor, mantém-se como elemento denotador dos seus limites, uma fonte permanente de distinção. Ela é sempre um componente para a estigmatização, desigualdade de indivíduos e grupo, tabus e sanções, estados afetivos e preconceitos. A cor da pele tem servido como insígnia de escravidão e liberdade, da dominação e sujeição (BACELAR,1989, p.77).

É comum o afrodescendente absorver e se submeter às crenças e valores da cultura branca dominante, inclusive à noção sintetizada nas idéias do “branco ser certo” e o “negro ser errado”. Esta internalização de estereótipos negativos é feita de maneira inconsciente.

No dizer de Passos (1999) a identidade é a forma dos indivíduos se reconhecerem e de serem reconhecidos, a maneira como se vêem e são vistos. Assim, aquilo que os outros dizem e esperam dele, passa a fazer parte do que ele acha que é a sua natureza e modelará o seu perfil, a sua forma de ser.

É possível que a população negra se afaste de sua tradição cultural em prol de uma postura de embranquecimento que lhe foi imposta como ideal de realização. Esse posicionamento foi resultado da internalização de que ‘embranquecer’ seria o único meio de ter acesso ao respeito e à dignidade.

O processo educativo pode ser uma via de acesso resgate da auto-estima, da autonomia e da assunção da identidade, pois a escola é um ponto de encontro das diferenças étnicas, podendo ser instrumento eficaz para diminuir e prevenir o processo de exclusão social e incorporação do preconceito pelos educandos negros.

É preciso ampliar as informações sobre a participação negra na cultura e na história nacional, para dilatar o sentido dessa igualdade, não só pela fala, mas pela democratização da imagem e pela informação mais aperfeiçoada sobre a história do Brasil.

O espaço institucional poderá proporcionar discussões a respeito das diferenças presentes, favorecendo o reconhecimento e a valorização da contribuição africana, dando maior visibilidade aos seus conteúdos até então negados pela cultura dominante. Esse tipo de ação promoverá um conhecimento de si e do outro em prol da reconstrução das relações raciais desgastadas pelas diferenças ou divergências étnicas.

O professor precisa estar atento para contemplar alunos negros e brancos, democraticamente, nas pequenas atividades do cotidiano escolar, através de ferramentas pedagógicas: contar histórias em que apareçam crianças negras como protagonistas, procurar imagens de famílias negras, profissionais negros, políticos, escritores, cientistas negros para estar lado a lado dos brancos.

O ensino da história e cultura africana e afro – brasileira não é uma opção das instituições de ensino uma vez que a Lei nº 10.639, de 9 de janeiro de 2003 altera a

Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática história e cultura Afro-Brasileira, que diz:

Nos estabelecimentos de ensino fundamental e médio, oficiais e particulares, torna-se obrigatório o ensino sobre História e Cultura Afro-Brasileira.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o caput deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileira.

Ferreira (2000, p.68) enfoca que, “é condição importante para a saúde psicológica ter-se um senso positivo de si mesmo como membro de um grupo do qual se é participante, sem nenhuma idéia de superioridade ou inferioridade.”

A construção da identidade da criança e do jovem precisa do apoio de imagens confirmadoras positivas. Isto é necessário para todos eles, mas no caso de crianças e jovens negros, esta é uma tarefa essencial, pois os jovens e crianças que não são negras já encontram naturalmente na sociedade essa confirmação.

A escola pode e deve ser um lugar facilitador desse encontro com imagens e referências identitárias positivas para crianças e jovens negros. Estar atento ao que se oferece como material para os alunos, quais modelos de vida e de beleza que as imagens afirmam é uma tarefa diária de planejamento de aula. Para planejar uma aula, organizar um programa ou projeto de estudo, é preciso contar com a intenção firme de democratizar a imagem e os exemplos positivos e reais da presença da população negra e mestiça na história e no nosso cotidiano.

Instrumentos Musicais Percussivos Afro-Brasileiros

Os instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros estão por toda parte (bandas, samba de roda, reuniões familiares, encontros de amigos...) embora nem sempre quem esteja utilizando ou mesmo ouvindo tenha consciência de sua origem e da sua importância para a construção da identidade étnica.

A exposição a seguir apresenta alguns instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros, sua origem, constituição, forma de tocar, dentre outras informações.

Para Ferreira (1988) a palavra instrumento significa:

1. objeto, em geral mais simples do que o aparelho, e que serve de agente mecânico na execução de qualquer trabalho. 2. P. ext.

Qualquer objeto considerado em sua função ou utilidade. **3.** recurso empregado para se alcançar um objetivo, conseguir um resultado; meio. **4.** Fig. Pessoa que serve de intermediário. **5.** Objeto que produz sons musicais (FERREIRA, 1988, p. 364).

Instrumento musical, segundo Henrique (1994, p.15) [...] é o nome genérico para todos os dispositivos susceptíveis de produzir sons, e que servem como meios de expressão musical”. Carvalho (1994) menciona que consideram-se normalmente instrumentos musicais todos os objetos que servem de agente mecânico para engendrar som (ns) regular (es) ou nota (s) irregular (es) ou ruído (s) susceptível (eis) de valorização artístico- musical.

A prática de construção desses instrumentos musicais e sua aplicação na música, na dança e em manifestações culturais são atividades naturais de todos os povos. “Em todo o mundo, homens e mulheres, que vivem de maneira diferente, inventam instrumentos, danças e canções, histórias, ferramentas, soluções para os seus sofrimentos, e tantas outras coisas.” (GUERREIRO ET ALL 1985, p.25)

A forma mais simples de classificar os instrumentos musicais é dividindo em: sopro, corda e percussão, sendo que é esta última categoria que nos interessa no presente trabalho.

Segundo Biancardi, (2000, p.27) “os instrumentos de percussão estão entre os mais antigos da história da humanidade. Embora ausentes dos desenhos do período paleolítico, estudiosos acreditam que já existiam no neolítico, o que atesta, assim, sua longa trajetória junto às manifestações artísticas do ser humano.”

Os instrumentos percussivos são a base da grande produção musical afro-brasileira e são motivos geradores de danças, música vocal e instrumental, cortejos de rua e sistemas religiosos.

Os instrumentos de percussão podem ser divididos em: membranofones e idiofones.

Membranofone: são aqueles instrumentos musicais em que o som é produzido pela vibração de uma membrana ou pele esticada sobre uma abertura, membrana essa que, no Brasil costuma ser de boi, bode, cabrito, carneiro, gato, búfalo, burro e, mais recentemente, de plástico (nylon). Nesse grupo, destacam-se, pela sua importância, os tambores, em todas as suas formas.

Os tambores são instrumentos de grande antiguidade e variedade, cujos sons são produzidos por meio de uma ou duas membranas esticadas, as quais, quando percutidas, produzem variados sons, de acordo com as diferentes dimensões do instrumento.

Como diz Biancardi (2000, p.27),

“o Egito parece ter sido a terra nativa do tambor e de inúmeras variedades desse instrumento. Isso está confirmado no relevo de templos e desenhos de túmulos descobertos por arqueólogos naquele país, que indicam a normalidade de seu uso em festividades sagradas ou profanas.”

Os africanos ao chegarem ao Brasil, começaram a recriar aqui os seus tambores tradicionais, seja para uso cerimonial, como no candomblé, seja para utilização profana, como no samba, nas congadas e outras danças e festejos.

No Brasil, os tambores existem em grande quantidade e podem ser feitos tanto de troncos escavados de árvores, como coqueiro ou bambus de grande largura, como em baldes de alumínio sem fundo, folhas de zinco, barris, etc. Atualmente são usados tubos de PVC para a feitura artesanal dessas peças, que podem ser também preparadas industrialmente.

Alguns instrumentos membranofones afro-brasileiros

As informações a seguir apresentadas foram extraídas do livro Raízes musicais da Bahia de Emília Biancardi (2000) e do Dicionário de percussão de Mário D. Frungilho (2003).

ATABAQUE: termo derivado do árabe “at-tabaq”, significando “tambor”. Com a influência árabe na África, os negros escravos adotaram esse nome para seus “tambores”.

O atabaque é um tambor cônico que tanto pode ser escavado em madeira, como confeccionado com tábuas soltas interligadas por aros de metal, com couro na abertura de maior diâmetro. Ele está diretamente incluído no sistema sócio-religioso do candomblé, não apenas como instrumento musical ou objeto ritual, mas como detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto.

A música executada pelos atabaques está fundamentada num rígido conhecimento de polirritmos, chamados TOQUES.

Quando usado em rituais, o atabaque ‘ajuda’ a entrar em contato com entidades espirituais por meio de toques tradicionais. Na música popular tem se caracterizado pela marcação rítmica, sendo executada subdivisões extremamente complexas, derivadas das possibilidades de tocar com uma vareta, com os dedos e com diversas partes das mãos, o que permitiu o desenvolvimento de técnicas específicas.

Os atabaques usados nos rituais dos orixás são em número de três de tamanho, som e nome diferente entre si. O maior chama-se run, o intermediário rumpi e o menor lê ou runlé. O primeiro possui registro grave; o rumpi, registro médio; e o último apresenta registro agudo.

A confecção de um atabaque destinado ao candomblé exige, além de domínio no trabalho da madeira e no tratamento do couro, o cumprimento dos rituais de sacralização do instrumento.

Os três costumam ser de madeira ripada, unidas através de aros, e tem forma afunilada. A madeira mais empregada na confecção dos atabaques é o pinho (*Araucária Angustiafolia*).

O couro requer maior preparação, tanto do ponto de vista artesanal quanto litúrgico. Vem muitas vezes, do sacrifício do gado caprino, imolado nos próprios terreiros, obedecendo aos rituais específicos da matança. Contudo, Biancardi (2000) afirma que:

já pode ser comprado em feiras populares cabendo aos *ogãs* a tarefa de prepará-lo para sua posterior colocação no instrumento.” Essa preparação inclui as seguintes etapas: a) o couro é colocado em uma bacia com água, durante uma noite; b) no dia seguinte é fixado no atabaque; c) em seguida, raspam-se os pelos nele eventualmente existentes (BIANCARDI 2000, p. 311).

São dois os principais tipos de atabaques, a partir de sua confecção: o tradicional, que possui uma corda presa em um aro de ferro, onde estão pequenas placas de madeira que, ao serem batidas com um martelo ou pedra, retesam as cordas, obtendo-se, assim, a afinação do instrumento.

O outro tipo, mais moderno, é o que possui tarraxa de metal. Sua afinação é obtida apertando-se com chave própria as roscas que estão presas nas tarraxas, estando estas ligadas ao aro, onde está preso o couro à boca do instrumento.

Apertando-se as roscas, essas repuxam o aro, este por sua vez estica o couro, obtendo-se, assim, a afinação.

Confeccionados em madeira e couro, os atabaques são geralmente pintados com as cores do orixá a que foram dedicados.

Vale ressaltar que é costume por ocasião das festas nos terreiros, esses instrumentos sejam ornamentados por grandes faixas amarradas em seu bojo, denominadas *oiás*, *ojás* ou *atacas*. As mesmas geralmente tem as cores dos orixás a que cada um dos atabaques foi sacralizado (batizado) ou a cor do santo da casa do candomblé. Os atabaques podem ser, também, simplesmente envernizados.

Nas cerimônias públicas, os atabaques saúdam, com ritmo específico, as pessoas que fazem parte da hierarquia da casa. Essas pessoas inclinam-se e tocam o chão com as mãos.

No início da cerimônia, as pessoas dela participantes, prostam-se aos pés dos atabaques, e, quando os orixás se incorporam, dançam sempre em frente aos tambores que os chamaram.

Esses toques seguem uma estrutura e uma dinâmica adequadas ao tipo da dança, isto é, ao orixá que estiver sendo homenageado.

Nos candomblés, os atabaques não são meros instrumentos musicais, mas um veículo de comunicação entre os orixás e os homens. Devido a este fato, eles devem ser sacralizados ou batizados, recebendo cerimônias especiais, oferendas e sacrifícios.

O batismo de um atabaque é uma cerimônia de caráter privado, da qual participam apenas os iniciados do candomblé, os músicos dos orixás e alguns convidados especiais da mãe ou do pai de santo.

Na cerimônia de batismo, os três atabaques (*run*, *rumpi* e *lé*) são colocados em uma esteira, diante deles são colocados uma quartinha (vaso de cerâmica, que equivale a um quarto de litro) contendo água lustral, um prato de louça com algumas moedas, e um *obi* (*Cola Acuminata*), fruto sagrado, muito usado nas cerimônias litúrgicas do candomblé. Este *obi* é aberto e colocado no prato com as moedas.

O oxogum – a pessoa do sexo masculino encarregada dos sacrifícios de animais, inicia a matança do galo, derramando o sangue da ave nos três atabaques, começando pelo maior. Em seguida, enfeita as bordas do couro com as penas que ele tira do galo, salpicando azeite de dendê sobre os três instrumentos. O galo é, então, levado para a cozinha, onde são separados as vísceras, os pés e a cabeça do animal, que serão cozidos à parte, e colocados em um alguidar (prato de barro). O alguidar é posto sobre a esteira, onde estão os atabaques e a carne restante é dividida entre todos os que participaram da cerimônia.

Em algumas casas costumam acender uma vela, que fica na esteira, onde estão as demais oferendas. Em outros terreiros, a vela é dispensada.

Após três dias, as oferendas são retiradas da esteira e os atabaques são 'levantados', em cerimônia que conclui a sua sacralização, passando os mesmos, a cumprir seu papel de instrumento cerimonial só podendo ser percutido por seus músicos especiais.

O músico que toca atabaque é chamado de "alabê" ou "alabê-huntor", "alú-batá" ou "olú-batá", "atabaqueiro", "tabaqueiro", "cambondo", "runtó" (toca o "run" em rituais de origem jeje), "ogã-alabê" (toca em rituais de origem ketu) e "xincarigomes" (toca em rituais de origem congo angola).

Quando os atabaques não estão em uso, costumam ficar nos tablados dos barracões do *xirê*, ocupar o roncó, o beji ou um pequeno quarto especialmente construído para a sua guarda. O local onde são guardados é geralmente protegido por folhas de dendezeiro desfiadas, o que também pode ocorrer com outros locais do terreiro.

CUÍCA: é um tambor de ficção, cujo "casco" é um cilindro de metal ou madeira com cerca de 10" de comprimento; com couro fixado em um dos lados, por aros e hastes, tendo no interior uma vareta de bambu (*Bambusa vulgaris*) com 6" de comprimento, chamada "língua", "cambito", "vaquita" ou "gambito".

O som da cuíca é produzido quando a vareta é friccionada com um pano úmido ou com a mão molhada, fazendo com que a membrana vibre, produzindo um ronco.

O seu uso é praticamente obrigatório nas escolas de samba. Outros nomes encontrados para este instrumento são: "puíta", "onça", "porca", "tambor-onça" (Maranhão) "roncador", "socador", "fungador", "adufe" ou "adufo" (Alagoas) e alguns nomes de origem africana como "vu" e "vuvu".

SURDO: instrumento de som grave, construído por um cilindro de metal ou madeira de 50 a 70 centímetros, com diâmetro variando entre 16 e 24 polegadas.

Tem pele animal ou sintética dos dois lados, presa por hastes também de metal.

É usado para acompanhar reisados, ternos, pastoris, cheganças, “lindro amo”, congadas, moçambiques e como marcação na escola de samba.

TAMBORIM: pequeno tambor, com pele em uma das bocas, que é preso sob o braço esquerdo do executante e percutido com uma baqueta. Nas escolas de samba e outros conjuntos populares brasileiros, tem-se usado o tamborim de metal ou acrílico, com cerca de 5 centímetros de altura.

Alguns instrumentos musicais idiófonos afro-brasileiros

Idiofonos ou idiófonos: são instrumentos musicais nos quais o som é produzido pela vibração do próprio instrumento quando batido (agogô), entrechocado (pratos), sacudido (caxixi), raspado (reco-reco) e etc.

Salientamos também que na categoria de instrumento idiófonos, encontram-se aqueles improvisados e reaproveitados do material de trabalho como prato raspado com faca, colheres batidas uma de encontro à outra e etc.

RECO-RECO: termo onomatopaico para o instrumento raspado. Qualquer tipo de material em cuja superfície (ou parte dela) seja feita uma série de cortes transversais e paralelos bastante próximos, formando uma porção dentada. Nessa seqüência de ‘dentes’ é esfregada uma baqueta ou vareta. Dentre os materiais mais utilizados encontram-se os vegetais ocos tipo bambu (*Bambusa vulgaris*) ou cabaça, que além de serem mais fáceis de cortar possuem um espaço interno que se torna uma caixa de ressonância. Podem ser constituídos de outros materiais como osso ou metal.

O reco-reco pode ser chamado de ganzá, raspador, caracaxá, querequexé, entre outras denominações.

CAXIXI: espécie de chocalho, trata-se de instrumento feito de palha ou vime trançado. No fundo do mesmo está preso um pedaço de cabaça.

De modo geral, no interior do caxixi há sementes secas, mas podem ser usados grãos de milho, sementes de bananeiras-do-mato, búzios e conchas ou pequenas pedras.

O caxixi acompanha o berimbau nas rodas de capoeira e é usado em vários gêneros musicais, tais como: baião, coco, samba e o pop.

AGOGÔ: par de campânulas de metal unidas por haste curvada na forma da letra ‘U’ ou da letra ‘V’, tocadas com vareta de metal ou baqueta de madeira. Mais modernamente podem ser encontrados agogôs com três campânulas.

De origem africana difundiu-se muito na música brasileira, sendo instrumento essencial no maracatu, afoxé e bastante utilizados em outros estilos como o samba.

É chamado também de ‘aguoguê’, ‘gonguê’, ‘chicongo’, ‘ferro’ (no ritual do candomblé), entre outros.

XEQUERÊ: constitui-se de uma cabaça envolta numa rede de malhas grandes em cuja interseções, e, eventualmente, em todo o fio da malha, são colocados sementes. Essa rede está relativamente folgada em torno da cabaça e com uma extensão que serve de empunhadreira. Ao sacudir a empunhadreira, a cabaça solta dentro da malha chocando-se contra as sementes presas nas interseções.

O xequerê é de origem africana ('jeje-nagô'), é chamado também de 'agbé', 'ágüe' ou 'age', 'go', 'xaque-xaque', 'amelê', 'chequerê', 'xequedê', 'sekere', 'cabaço', dentre outros.

MARIMBA: instrumento feito com lâminas de madeira, geralmente dispostas numa só fileira, alinhados em estrutura de madeira, tendo sob cada tecla um ressonador feito de cabaça com a extremidade aberta.

O termo marimba tem origem quibundo. Em Moçambique (África) é o plural de "rimba", nome da tecla de madeira usada para construir o instrumento.

Apesar de parecido com o xilofone, difere do mesmo entre outros aspectos, pelo fato que o 'xilo' utiliza madeiras retangulares com características de barra e as da marimba tem característica de lâminas. Esta questão interfere diretamente no timbre, fazendo com que o da marimba seja mais suave que o do xilofone o qual apresenta sonoridade brilhante.

GANZÁ: chocalho feito com tubo de metal ou madeira contendo areia ou pedrinhas no seu interior.

O tubo varia entre 2" e 4" de diâmetro e entre 5" e 18" de comprimento. É seguro com uma das mãos na altura do rosto e sacudido com movimentos pendulares do braço.

É também conhecido como 'amelê', 'querequexé' e 'canzá'.

Constitui-se componente indispensável na escola de samba.

A música foi uma das heranças mais visíveis que os africanos escravizados trouxeram para o Brasil, realidade facilmente observada nas diversas manifestações culturais do cotidiano em que a força desta tradição musical, tem contribuído para o processo de convivência, numa sociedade marcada por desigualdades.

Considerações Finais

Tendo por fundamento a análise dos dados desta pesquisa, é evidente que o estudo dos instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros constitui forma essencial para assunção da identidade étnica, visto que o entendimento da não superioridade entre timbres vinculado a não superioridade entre etnia desperta no adolescente o senso de autovalorização e assunção de sua identidade étnica.

Procuramos despertar e incentivar o aluno a ouvir e perceber as diferenças sonoras e o resultado desta ação apresentou-se positivo, visto que houve progresso, o qual foi apresentado no pós-teste.

Ao longo da intervenção pedagógica podemos pontuar itens preciosos que merecem ser destacados, pois contribuiu de forma relevante para o crescimento dos educandos como um todo, a saber: desenvolvimento do ato de ouvir, a percepção das diferenças entre timbres, a reflexão da importância da pluralidade e o respeito às diferenças, atenção na apresentação do colega, coragem de se expor (apresentação musical), liberdade de compartilhar o que pensa e elevação da autoestima.

A conclusão da pesquisa realizada permite confirmar a hipótese defendida em nosso projeto, que se estudarmos os instrumentos musicais percussivos afro-brasileiros através de textos, vídeos e apresentação musical, então contribuiremos para a assunção da identidade étnica dos alunos.

É interessante salientar, no entanto, que os resultados atingidos, apesar de positivos, constituem mais um caminho a ser seguido no processo de oferecer referenciais para a construção da identidade afrodescendente e não a solução para o problema. Somente através da intensificação destas estratégias é que os resultados poderão ser perceptíveis.

Autorizada a citação e/ou reprodução deste texto, desde que não seja para fins comerciais e que seja mencionada a referência que segue. Favor alterar a data para o dia em que acessou-o:

CONCEIÇÃO, Helenise da Cruz; CONCEIÇÃO, Antônio Carlos Lima da. A construção da identidade afrodescendente. **Revista África e Africanidades**, Rio de Janeiro, ano 2, n. 8, fev. 2010. Disponível em: <http://www.africaeaficanidades.com/documentos/Construcao_identidade_afrodescendente.pdf>. Acesso em: 31 jan. 2010.

Referências:

- BACELAR, Jéferson. **Etnicidade: ser negro em Salvador**. Salvador: Pemba, 1989.
- BIANCARDI, Emília. **Raízes musicais da Bahia**. Salvador: Omar G Produções, 2000.
- CARVALHO, Reginaldo. **Organologia**: princípio, histórico, anatomia, técnica, particularidade dos instrumentos musicais. Teresina, PI: Fundação cultural monsenhor Chaves, 1994.
- FERREIRA, Ricardo Franklin. **Afro-descendente**: identidade em construção. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- FRUNGILHO. Mario D. **Dicionário de percussão**. São Paulo: UNESP, 2003.
- GUERREIRO, Carlos; MORAIS, Domingos; CAIADO, José Pedro. **Sons para construir**. Lisboa: Plátano, 1985.
- HENRIQUE, Luis. **Instrumentos musicais**. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1994.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**: básico. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.
- MATA, Roberto da. **Relativizando**: uma introdução à antropologia social. Petrópolis: Vozes, 1981.
- STATERI, José Julio. **Atividades recreativas na educação musical**. Atibaia, SP: Redijo, 1978.