Oficina de marimbas no Projeto Rum Alagbê: primeiros passos para a construção de uma proposta metodológica inspirada nos princípios e procedimentos da tradição oral

Flavia Candusso
Universidade Federal da Bahia
flaviacandusso@gmail.com

Herbert de Vasconcelos Cortes
Universidade Federal da Bahia
cortez_herbert@yahoo.com.br

Flávio Luis Bueno dos Santos
Universidade Federal da Bahia
flbs23@hotmail.com

Iuri Ricardo Passos de Barros
Universidade Federal da Bahia
iuripassos@yahoo.com.br

Comunicação

Resumo: Este relato de experiência tem como objetivo descrever e discutir as atividades realizadas a partir do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Extensão Universitária (PIBIEX) da Universidade Federal da Bahia como complementação do Projeto Rum Alagbê, fundado e liderado pelo prof. Iuri Passos e situado no Terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamasé conhecido como Terreiro do Gantois na cidade de Salvador. Após problematizar a necessidade de um diálogo entre diversos centros de saberes e de descolonizar o currículo (CARVALHO, 2004; WALSH, 2013), o texto contextualiza o Projeto Rum Alagbê para depois entrar no mérito da Oficina de marimbas que se deu em duas etapas. Na primeira, os bolsistas acompanharam as aulas de toques de candomblé e as festividades do terreiro. Na segunda etapa, foi ministrada a oficina de marimbas, baseada nos princípios e procedimentos utilizados nas aulas de toques de candomblé. A fundamentação teórica contemplou autores como Santos e Meneses (2010), quando tratam das epistemologias do Sul; Candusso (2009; 2016) sobre os processos de ensino e aprendizagem musical na tradição oral; e, Nzewi (2003) no que diz respeito às artes musicais africanas.

Palavras chave: música afro-brasileira, processos de ensino e aprendizagem na tradição oral, Lei 10.639/03

Introdução

Este texto pretende descrever e discutir uma experiência realizada a partir do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Extensão Universitária (PIBIEX) da Universidade Federal da Bahia como complementação do Projeto Rum Alagbê, fundado e liderado pelo prof. Iuri Passos e situado no Terreiro[1] Ilê Iyá Omi Axé Iyamasé. O projeto da Oficina de Marimbas surgiu da ideia de complementar as aulas centradas nos atabaques e voltadas para os toques de Candomblé com outros instrumentos, tendo sempre como centro a musicalidade afro-brasileira e africana. O primeiro contato aconteceu, quando em ocasião da disciplina Estágio Supervisionado 2, fomos visitar esta iniciativa. Ao começar a aula, ninguém foi deixado de fora da roda de atabaques. Uma boa parte do grupo já era formada por alunos/as que frequentam as aulas há anos, outros, como nós, visitantes e novatos que estavam se aproximando desse universo pela primeira vez. Novatos nos instrumentos, mas já com algum conhecimento sobre a musicalidade do candomblé adquirida ouvindo o CD[2] produzido pelo terreiro anos antes e algum contato nas festas em outros terreiros.

Considerando urgente a abertura de um diálogo entre diferentes centros de saberes, ou seja, a universidade e outros espaços, nesse caso o Terreiro de Candomblé, o Projeto Rum Alagbê nos pareceu um excelente lugar para começar a dar um primeiro passo. Afinal, da mesma forma em que muitas iniciativas convergem em direção à universidade, o movimento contrário é também necessário. A universidade também precisa se deslocar para dialogar com outros espaços e instituições através de um diálogo horizontal e humilde, já que não possui a totalidade dos conhecimentos e em determinados campos e principalmente aqueles que a própria academia excluiu historicamente, há ainda muito a aprender. No Art. N. 4 da Resolução n. 02/2012 do CAPEX consta que

[1] Caputo (2012), para explicar o que é um terreiro, retoma as palavras de Muniz Sodré (1988) e afirma que "um terreiro é uma associação litúrgica organizada (*Egbé*). Por meio dessas organizações, transferiu-se para o Brasil grande parte do patrimônio cultural negro-africano. Esse autor utiliza a palavra patrimônio no sentido de lugar próprio.

[2] CD Odum Orím. Festa da Música. OFÁ, Grupo. Salvador: Geléia Geral; Rio de Janeiro: Warner Music, 2000.

> Art. 4º. A Universidade manterá diálogo permanente com a sociedade mediante ações junto ao público em geral, comunidades, segmentos organizados da sociedade civil, órgãos governamentais e empresas públicas ou privadas, sob a forma de programas ou ações de extensão universitária (UFBA, CAPEX, 2012).

E problematizando mais ainda essas questões, Carvalho (2004), discursando sobre a prática da extensão como resistência ao eurocentrismo e racismo da universidade, coloca que "promover um envolvimento de mão dupla com as comunidades excluídas é o caminho para se propor esses novos saberes, até agora tidos como não-acadêmicos e torná-los legítimos" (CARVALHO, 2004, p. 4).

Foi assim, que a partir das algumas conversas iniciais com o professor Iuri e seus colaboradores, foram dados os primeiros passos em direção à elaboração do projeto, construído a partir do diálogo e do consenso. A proposta, ou melhor, o desafio foi de começar a pensar em como elaborar uma proposta metodológica baseada nos princípios e procedimentos da tradição oral, nesse caso, princípios e procedimentos utilizados pelo prof. Iuri em suas aulas.

Por que esta preocupação? As razões apontam para dois pressupostos, que são uma consequência do outro. De um lado, há algumas décadas, surgem as correntes dos estudos culturais e pós-coloniais, que começaram a apontar para outras perspectivas para analisar as questões contemporâneas, entre elas, o currículo. A descolonização do currículo começa a ser discutida partindo da conscientização do monoculturalismo que se manteve inquestionado ao longo de séculos. Alguns grupos minoritários (em termos de relações de poder) começaram a reivindicar a presença de outros saberes produzidos em outros centros e através de outros processos para tentar amenizar o peso do pensamento etnocêntrico ainda vigente.

Uma crítica que o prof. José Jorge de Carvalho faz à universidade brasileira diz respeito ao "eurocentrismo quase cego que é perpetuado no nosso meio sem ser submetido à menor crítica" (2004, p. 3). Descolonizar o currículo vai na linha de Walsh (2013, p. 43) que, a partir de Frantz Fanon, ressalta que a descolonização representa uma forma de (des)aprendizagem: "Desaprender tudo que foi imposto e assumido pela colonização e desumanização para reaprender a ser homens e mulheres".

Do outro, mas como continuação dessa visão, é preciso também intervir para uma formação de futuros professores de música que conheçam suas raízes culturais e através delas possam dialogar melhor com crianças, jovens e adultos em sala de aula. Nos cursos de licenciatura em música há ainda uma grande predominância de modelos europeus ou norte-americanos para o ensino da música no que diz respeito a metodologias, estéticas, valores que são transmitidos em sala de aula. O próprio curso de Licenciatura em Música da UFBA encontra-se na cidade com a maior população negra fora da África, uma região muito rica culturalmente e musicalmente, mas mesmo assim suas tradições musicais, que foram historicamente silenciadas e invisibilizadas por pertencer à camada excluída da sociedade, continuam à margem dos saberes acadêmicos. Mesmo com a promulgação das leis 10.639/08 e 11.645/08, que tornam obrigatório o ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena, ainda pouco tem se produzido na área de educação musical em termos de metodologias e materiais didáticos[3]. A oficina de marimba proposta neste projeto pretende começar a preencher esta lacuna. Através do diálogo entre centros de saberes (o terreiro de candomblé do Gantois e a universidade) estaremos dando os primeiros passos para uma metodologia fundamentada nos princípios e procedimentos da tradição oral.

Fundamentação teórica

A Oficina de marimbas está fundamentada nos conceitos de Epistemologia do Sul de Santos e Meneses (2010) que remetem às questões ligadas à descolonização do conhecimento e do currículo tratadas anteriormente, os estudos sobre ensino e aprendizagem musical em contextos de tradição oral de Candusso (2009) e as artes musicais de Nzewi (2003).

Segundo Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010), se o conhecimento é intrinsicamente ligado às práticas e seus atores sociais, ele só pode ser contextual. A partir deste pressuposto os autores abrem três frentes de reflexão: 1) questionam o fato de que nos últimos séculos a epistemologia dominante não considerou o contexto cultural e político da

[3] A esse respeito podemos citar o livro: Música africana na sala de aula: cantando, tocando e dançando nossas raízes negras de Lilian Abreu Sodré (2013).

produção e reprodução de conhecimento; 2) investigam sobre as possíveis consequências dessa descontextualização, e, 3) se interrogam sobre a possibilidade de epistemologias alternativas.

No conceito de Epistemologia do Sul, segundo os autores, "o Sul é aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo" (2010, p. 19). Com o termo Sul os autores se referem tanto ao aspecto geográfico como também aqueles países e regiões que foram colonizados e que, com o decorrer do tempo, não conseguiram alcançar um desenvolvimento econômico compatível com o Norte global (Europa e América do Norte). Lembram eles que um aspecto do colonialismo, para o qual se deu pouca atenção, foi a dominação epistemológica, que resultou na eliminação de muitas formas de saber próprias das populações colonizadas. Santos denomina este processo de epistemicídio, ou seja, "a supressão dos conhecimentos locais perpetrada por um conhecimento alienígena (SANTOS, 1998, p. 208), que teve consequências até mais dramáticas que o genocídio cometido contra muitas populações. Para reverter este quadro, Santos e Meneses apontam que "as epistemologias do Sul são o conjunto de intervenções epistemológicas que denunciam essa supressão, valorizam os saberes que resistiram com êxito e investigam as condições de um diálogo horizontal entre conhecimentos" (2010, p. 19).

Tendo o Sul como perspectiva e considerando que a música na tradição oral afro-brasileira nunca está desconectada de outras linguagens artísticas, estaremos utilizando o conceito de artes musicais africanas, que segundo Nzewi (2003), é sempre concebida como um todo junto às outras linguagens artísticas (dança, movimento, poesia, teatralidade, aspectos visuais, entre outros). Para ele, "as linguagens artísticas performáticas da música, teatro, poesia e indumentária raramente são separadas no pensamento criativo e na performance prática" (NZEWI, 2003, p. 13).

Do ponto de vista metodológico, os estudos sobre ensino e aprendizagem musical em contextos de tradição oral de Candusso (2009), realizados no âmbito da capoeira angola, orientaram o planejamento e execução da oficina. As atividades estarão pautadas nos seguintes princípios: formato ritual dos encontros; aprendizagem em roda; convivência entre gerações diferentes; ensino da música baseado na observação – imitação – repetição; quem sabe algo,

compartilha o que sabe com os outros; valores civilizatórios afro-brasileiros: ancestralidade, oralidade, circularidade, musicalidade, memória, corporeidade; cooperativismo, energia vital (axé), religiosidade e ludicidade; aprendizagem musical centrada na prática; respeito ao tempo de aprendizagem de cada um (CANDUSSO, 2009).

O Projeto Rum Alagbê

O Projeto Rum Alagbê começou em 2001, quando Iuri Passos e seu tio, que era Alagbê e percussionista profissional, ofereceram uma oficina de percussão para crianças e jovens da comunidade do entorno do Terreiro, tendo em vista uma tentativa de mudança de suas perspectivas de vida. Alguns anos depois o tio Yomar seguiu outros caminhos, deixando Iuri a frente das atividades. Quando em 2002 Mãe Carmen assumiu o cargo de Iyálorixá[4] da casa, fez um convite para que as aulas do projeto passassem a serem ministradas dentro do espaço físico do terreiro, já que o foco era o ensino dos toques de candomblé. O projeto a partir desse momento fez parte da comunidade do Gantois.

A proposta do projeto foi de criar um espaço educativo para crianças e adolescentes, para que eles pudessem adquirir conhecimentos técnico-musicais, formação social, lazer e, principalmente, ter acesso aos ricos conhecimentos adquiridos com a transmissão de conteúdos culturais tradicionais. Os/as alunos/as chegam com diversas idades e ficam no projeto o tempo que quiserem. Geralmente, eles/as vão iniciando com o instrumento agogô até chegar no atabaque *Lé*, depois no *Rumpi* e por último no *Rum*[5]. Desta forma as aulas estão sempre organizadas em partes que facilitam o aprendizado para todos, desde o iniciante até aqueles que já dominam todos os instrumentos que formam o quarteto[6] musical do candomblé. São proporcionados conhecimentos musicais específicos, tendo como base os ritmos, danças e cânticos de matrizes africanas tendo em vista a construção de um espaço de formação sociocultural, lazer e profissional e contribuindo para a preservação e multiplicação do

[4] Yálorixá é uma sacerdotisa e chefe de um terreiro de candomblé. É o cargo mais alto na hierarquia do candomblé.
[5] *Rum*, *rumpi* e *lé*, respectivamente os atabaques grave, médio e agudo tocados no ritual do candomblé.
[6] O quarteto musical do Candomblé é formado pelo *gã* e os três atabaques *rum*, *rumpi* e *lé*.

patrimônio cultural imaterial brasileiro. Consta entre os objetivos aproximar o terreiro da comunidade do entorno e da sociedade em geral, tendo em vista a diminuição do preconceito e da intolerância religiosa que o povo de santo sofre. É importante ressaltar que todo trabalho social do projeto é realizado de forma voluntária, contando com os recursos e tempo do professor Iuri e sua equipe.

A proposta da Oficina de Marimbas

O projeto, aprovado no Edital PIBIEX 2016-2017, começou a ser realizado a partir de agosto de 2016. O objetivo geral buscou dar os primeiros passos na elaboração de uma proposta metodológica para ensino e aprendizagem das artes musicais afro-brasileiras, através de uma oficina de marimbas, baseada nos princípios e procedimentos da tradição oral.

Entre os objetivos específicos podemos destacar: ampliar as experiências e os conhecimentos musicais dos participantes do Projeto Rum Alagbê; expandir os conhecimentos pedagógico-musicais dos bolsistas a partir de sua participação nos encontros semanais do Projeto Rum Alagbê para aprender junto com seus integrantes, observar e refletir sobre a metodologia utilizada; elaborar um planejamento de aulas embasado nos princípios de ensino e aprendizagem musical característicos dos contextos de tradição oral e do próprio terreiro; estabelecer um diálogo musical entre todas as oficinas oferecidas pelo Projeto Rum Alagbê, tendo em vista uma apresentação final comum; e, ministrar as aulas de marimba tendo como base as aulas de atabaques, mas também seguindo o princípio de construção coletiva e dialógica, inspirada em Paulo Freire.

O projeto foi concebido em duas etapas: primeiro, um mergulho nas aulas de atabaques que o prof. Iuri ministra duas vezes por semana, para conhecer o contexto e a metodologia utilizada. A segunda etapa começou efetivamente em maio de 2017 com a oficina de marimbas.

1. Etapa: Imersão nas aulas de atabaques do Projeto Rum Alagbê

As aulas no projeto de toques do candomblé foram uma etapa introdutória e bastante significativa para a nossa inserção na comunidade. Os encontros aconteciam na área externa do

terreiro de candomblé, sob a coordenação do músico, professor e filho de santo da casa. Entre os participantes não havia separação por idade ou gênero, todos participavam conjuntamente dividindo o mesmo espaço. As aulas obedeciam um determinado ritual que começava com a arrumação do espaço e seguia até o final da aula. Com a chegada de alguns membros, não sempre os mesmos, os bancos e os atabaques eram retirados do barracão[7] e posicionados na área externa.

Os três bancos eram posicionados formando os três lados de um quadrilátero, sendo que o quarto lado, sem bancos, era preenchido pelos atabaques *rum*, tambores maiores, que são tocados de pé. O intuito era tentar manter a estrutura circular pois "com o círculo, o começo e o fim se imbricam, as hierarquias, em algumas dimensões, podem circular ou mudar de lugar, a energia transita num círculo de poder e saber que não se fecha nem se cristaliza, mas gira, circula, transfere-se". (BRANDÃO, 2006, p. 98). No círculo, não há começo e não há fim. O círculo, como a roda, representa a vida. Comenta Tião Rocha (2007, s/p) que na roda "todo mundo se vê, não tem dono, a roda tem uma ideia que pertence a todo mundo, todo mundo é educador e a roda não faz eleição, faz consenso". Em frente a cada banco estavam dispostos os atabaques e algumas congas. No centro, uma sacola com os *gãs*[8], agogôs e enxadas.

Uma vez arrumado o espaço, o prof. Iuri começava a aula com todos descalços, em roda, de mãos dadas entoando uma cantiga para um Orixá, propiciando assim um momento de concentração, inspiração, união e convergência de energias. Na medida em que outros membros chegavam, assumiam seus postos enquanto os primeiros exercícios de técnica começavam a serem transmitidos: *slap* (agudo), *open* (meio grave*)* e baixo (grave) com alternância de mãos. Aqueles que chegavam mais tarde pegavam um agogô para marcar a clave e eventualmente sentavam-se em algum atabaque quando lhes era oferecido. A sequência de exercícios técnicos começava apenas com as mãos, logo com um aguidaví[9] e depois com os dois.

[7] Espaço principal de um terreiro onde são realizadas as festas públicas, algumas festas internas, podendo ter outras funções.
[8] Instrumento musical formado por um único ou múltiplos sinos advindos da cultura yorubá.
[9] Baquetas produzidas artesanalmente utilizadas para tocar os atabaques.

Ao longo de alguns meses, aprendemos toques variados das nações[10] de candomblé Ketu, Jeje e Angola como o daró, savalú, kabila, vassi, ramunha, barravento, ijexá, igbi ou aguerê, as bases do *rum*, do *rumpi* e do *lé*. Os toques nos eram apresentados de forma lenta e gradativa, acumulando sons, até chegar ao desenho rítmico completo. Para os ritmos mais complexos, a nossa referência eram sempre crianças e adolescentes mais experientes, e havia pelo menos uns seis ou sete deles espalhados, que já estavam no projeto há algum tempo. Enquanto fazíamos a base, esses alunos tocavam complexas variações já ensaiadas.

No final das aulas cada um, membros do projeto e visitantes, era convidado a trazer um texto ou uma frase para compartilhar com todos, como uma forma de estimular a leitura, a fala em público e a reflexão. Na maioria das vezes esses textos eram buscados na internet e lidos através dos *smartphones*. Após este momento, nos organizávamos para levar os atabaques para dentro da sala localizada ao lado da cadeira da Iyálorixá no barracão. As meninas, porém, só levavam os atabaques até a porta, pois as mulheres não tinham permissão para adentrar esse recinto, assim como outras atividades dentro do terreiro não podem ser realizadas por homens.

Paralelamente a essas aulas, cursamos na Escola de Música uma disciplina chamada Tópicos Especiais em Educação Musical (Toques do candomblé), lecionada pelo próprio prof. Iuri. Ali, além dos toques, aprendemos e cantamos alguns orikis (rezas) para os orixás da nação Ketu. As aulas puderam ser melhor compreendidas a partir do momento que aceitamos, também como parte do processo da nossa aprendizagem e pesquisa, o convite para participar das festividades do calendário do terreiro. Pudemos, assim, ver de forma contextualizada como a música se comportava de acordo com os momentos do ritual, de acordo com a dança dos orixás e entender como a música, dentro do conceito de artes musicais, é um elemento indissociável de toda a prática do candomblé.

2. Etapa: A oficina com as marimbas

[10] Nações: termo que supõe determinar as origens étnicas e culturais dos grupos religiosos que apresentam um conjunto de práticas rituais originários da África - caracterizam-se por um sistema de crenças em divindades chamadas orixás (em yorubá), voduns (em fon) ou inquices (palavra de origem banto).

O processo de entrada no terreiro foi lento e cauteloso. A partir do momento em que formalizamos nosso desejo de levar uma oficina de marimbas, enquanto extensão de uma instituição federal de ensino superior, todas as precauções por parte da comunidade foram tomadas. Devido a históricos de relações predatórias quanto aos saberes dos mestres da cultura popular por parte de turistas e instituições formais, criou-se uma certa desconfiança por parte das comunidades. Conosco não foi diferente por sermos herdeiros desse histórico. Estas preocupações, totalmente compreensíveis, bem como a busca por um espaço próximo do terreiro que comportasse as marimbas, foram um dos empecilhos que mais nos demandou tempo. Depois de muito esforço e empenho por parte de todos envolvidos, aceitando e entendendo que Iroko é senhor do Tempo, e que "o tempo não gosta de nada que se faça sem ele" (frase pronunciada por uma filha de Xangô, conforme relata Vanda Machado[11]), nossas primeiras aulas aconteceram de forma muito prazerosa.

Contamos com sete marimbas[12], que estão dispostas para que todas fiquem direcionadas para o centro da sala. Nas aulas temos a presença de crianças, jovens e adultos, membros do Rum Alagbê. Os alunos mais velhos do projeto são mais assíduos, já as crianças seguem uma outra dinâmica. Praticamente, cada aula acaba tendo um direcionamento específico a depender de quem está presente. Independentemente de jovens ou crianças, em geral a cada encontro conseguimos aprender e estruturar o arranjo de uma música inteira, que assim passa a fazer parte do repertório.

Procuramos nas aulas aplicar todo conhecimento agregado durante as experiências na disciplina Tópicos Especiais em Educação Musical - Toques do Candomblé[13], nas vivências nas aulas no terreiro, e na literatura que utilizamos como referência, para compreender e se aproximar do universo destes alunos de forma a tornar nossos encontros mais proveitosos e

[11] MACHADO, Vanda. *Ilê Axé*: vivencias e invenção pedagógica – as crianças do Opó Afonjá. Salvador: Edufba, 1999.
[12] As sete marimbas são distribuídas da seguinte forma: 3 sopranos, 2 contraltos, um barítono e uma baixo. São marimbas artesanais, construídas conforme a afinação utilizada no Zimbabwe e África do Sul. São diatónicas com um Fá#, entre o Fá e o Sol. As sopranos e contraltos têm uma extensão de duas oitavas, a barítono de uma oitava e meio e a baixo de uma oitava só.
[13] O Prof. Iuri Passos ministrou a disciplina Tópicos Especiais em Educação Musical – Toques de Candomblé como atividade de Tirocínio do Mestrado Acadêmico em Etnomusicologia. É bom também especificar que ele foi aprovado na vaga para professor efetivo de Percussão Popular em 2017 e estará colaborando com o curso de Licenciatura em Música.

produtivos possíveis. Neste sentido acredito que o livro Educação nos Terreiro de Stela Guedes Caputo foi nosso guia para entender as relações e funcionamento de um terreiro, bem como os processos de ensino aprendizagem baseados na tradição oral presente nos candomblés brasileiros.

Utilizando dos ritmos e cantigas presentes no culto aos orixás, bem como canções de domínio público presentes nas manifestações culturais brasileiras, elaboramos arranjos coletivos onde, a fim de estimular a criatividade, deixamos um espaço destinado a improvisos, e são neles que toda genialidade daqueles meninos e meninas salta aos olhos. Mesmo com poucos dias de contato com as marimbas, eles demonstram uma intimidade e segurança no tocar o instrumento, própria de quem vive intensamente a música no seu dia a dia.

Como o número de participantes nos encontros é maior que o número de marimbas, então, dispomos os alunos em duplas nas marimbas mais agudas, dividindo vozes e fazendo com que todos participem. Eventualmente adicionamos um atabaque ou um *gã* quando o número de pessoas é muito maior que o das marimbas, desta forma conseguimos manter todos ativos e concentrados. As aulas são bem democráticas, todas as sugestões são validas e experimentadas na medida do possível.

Tentamos interagir com as outras atividades realizadas na comunidade, como as aulas de toques do candomblé e a capoeira, tendo nas nossas aulas, eventualmente, a presença dos professores responsáveis pelas mesmas. Atualmente estamos trabalhando em um repertório que deve ser apresentado para a comunidade no começo de setembro. O repertório inicialmente conta com canções como “Marinheiro Só”, canção de domínio público muito utilizada em manifestações culturais como a capoeira e o samba; uma música do Zimbabwe, chamada “Chachimurenga”, “Oni saurê “, um canto para Oxalá, e a pedido da turma, “Despacito”.

Considerações finais

Durante todas as etapas do trabalho buscamos estar imersos na cultura afro-brasileira, fosse através das aulas de percussão, das leituras propostas ou das participações nas festividades do terreiro. Estar em contato com a cultura local nos permitiu ir mais a fundo na nossa essência,

afinal, somos também fruto dessa riqueza herdada dos nossos antepassados e que reverbera de diferentes formas na nossa sociedade. Na condição de educadores ativos no contexto da escola pública, onde contamos com uma grande maioria de alunos negros, esse conhecimento se faz primordial visto que a exposição consciente e bem fundamentada dos ritmos do candomblé nas aulas promove a dissolução dos preconceitos bem como um diálogo cultural mais sintonizado com os alunos.

Mesmo não estando em um contexto da educação básica, muitas discussões e reflexões ao longo desse ano acabaram centradas na Lei 10.639/03, que torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana nas escolas, públicas e particulares, da educação básica. Não por conta da obrigatoriedade, mas por conta do valor que atribuímos à diversidade cultural e às tradições musicais locais. Afinal, basta entrar em uma escola pública para ver quem são os/as estudantes para nos situarmos imediatamente nessas questões. De que música estamos falando, então? De quais processos de aprendizagem? De que forma crianças e jovens convivem e se relacionam com a música?

Constatamos que mais uma vez a aprendizagem musical na tradição oral acontece a partir de três fatores fundamentais: observação, imitação e repetição. Por quanto elementar possa parecer, cada fator define o percurso da aprendizagem em todos seus estágios, desde o iniciante até o grau de mestre. Conseguimos, de certa forma, dar um primeiro passo na elaboração de uma metodologia baseada nos princípios e procedimentos da tradição oral, mas como o assunto é ainda muito amplo, estaremos prosseguindo nos nossos estudos, reflexões e experimentações, cientes de que nossas buscas estão tentando traduzir em prática as concepções centradas nas Epistemologias do Sul e na ecologia dos saberes, bem como começando a trilhar o caminho para uma formação contextualizada do educador musical (CANDUSSO, 2016).

Referências

BRANDÃO, Ana Paula (coord.). *Saberes e fazeres*, vol. 1: modos de ver. Rio de Janeiro: Fundação Roberto Marinho, 2006.

BRASIL. MEC. *Edital ProExt 2016*. Programa de apoio à extensão universitária MEC/SESu. Brasília: MEC, 2016.

CANDUSSO, Flavia. *Capoeira angola, valores civilizatórios afro-brasileiros e educação musical*. 2009. 244f. Tese (Doutorado em Educação Musical) – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador.

____. Interactions and dialogues between university, school and community: towards a contextualized music teacher education in Brazil. *Problems in Music Education*, vol. 15, n. 2, 2016.

CAPUTO, Stela Guedes. *Educação nos terreiros e como a escola se relaciona com crianças de candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARVALHO, José Jorge de. A prática da extensão como resistência ao eurocentrismo, ao racismo e à mercantilização da universidade. *Série Antropológica*, vol. 363, Brasília, 2004.

NZEWI, Meki. Acquiring knowledge of the musical arts in traditional society. In: HERBST, Anri, NZEWI, Meki e AGAWU, Kofi (eds.). *Musical arts in Africa*: theory, practice and education. Pretoria: University of South Africa, 2003. Pp. 13-37.

ROCHA, Tião. "Essa escola formal não serve para educar ninguém". Entrevista concedida para Uirá Machado. *Folha de São Paulo*, 26 de novembro de 2007.
Disponível: http://www1.folha.uol.com.br/fsp/brasil/fc2611200718.htm Acesso: 02.12.2008.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Orgs.) *Epistemologia do Sul*. São Paulo: Cortez, 2010.

SODRÉ, Lilian Abreu. *Música africana na sala de aula*: cantando, tocando e dançando nossas raízes negras. Duna Dueto: Campo Belo (SP), 2010.

UFBA. CAPEX. *Resolução n. 02/2012*. Aprova o Regulamento de Extensão Universitária da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador: UFBA, 2012.

WALSH, Catherine (ed.). *Pedagogías decoloniales*: prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir. Tomo I. Quito: Abya Yala, 2013.