

Atlântico Negro: Conexões percussivas diaspóricas

Luciano da Silva Candemil
Universidade Federal do Paraná

Introdução

‘Atlântico Negro: conexões percussivas diaspóricas’ é o nome de um recital autoral que foi elaborado com o intuito de destacar os instrumentos de percussão utilizados pelos membros da diáspora africana no Brasil e na América Latina. Para dar conta desse objetivo, um conjunto de imagens foi utilizado durante as etapas de concepção e elaboração, bem como no momento de sua apresentação. Portanto, nesse artigo será relatado de que maneira as fontes escolhidas estão relacionadas com a preparação e execução dessa performance.

Esse recital foi realizado como uma das atividades obrigatórias para a conclusão do Curso de Bacharelado em Música da Universidade do Vale do Itajaí, Santa Catarina, sendo necessário o seu registro oficial com fotos e vídeo, o que está previsto na Resolução nº 119 da própria universidade (UNIVALI, 2011).

Apesar da obrigatoriedade, o acadêmico tem a liberdade artística para efetuar suas escolhas musicais, contando sempre com a orientação de o professor titular do instrumento. Essa dinâmica acadêmica tem gerado a produção de diversos tipos e formatos de recitais desde a sua primeira edição em dezembro de 2012, da qual faz parte o recital aqui relatado.

Portanto, ‘Atlântico Negro’ é uma produção de caráter artístico dentro do universo acadêmico que teve como objetivo evidenciar a percussão popular como um elemento de representação de culturas de matriz africana que foram deslocadas de seu contexto original e que hoje se fazem presentes em muitos territórios atlânticos do outro lado do oceano. A realização desse trabalho teve motivação em estudos anteriores realizados durante a trajetória acadêmica e em outras pesquisas não sistematizadas.

Contando com a utilização de fontes iconográficas, almeja-se explicar que no processo de continuidade histórica, os instrumentos de percussão foram reelaborados culturalmente, no entanto, o caráter coletivo das performances e sua relação com a dança e com o canto foram mantidos.

Atlântico Negro e a Diáspora Africana

“Atlântico Negro” é um recital inspirado na música de matriz africana, que por conta de viagens transatlânticas do passado, seus ritmos e cantos desembarcaram em solo de outros continentes, transportados em memórias vivas. Conforme aponta Guerreiro (2010), essa cultura musical resistiu, transformou-se, comunicou e se espalhou pelo mundo. Inicialmente os movimentos eram terrestres ou oceânicos, hoje são também virtuais, e a música esteve sempre presente.

Durante o período colonial, em virtude dos interesses mercantilistas de Portugal, o Brasil e outros países latino-americanos receberam uma grande quantidade de africanos escravizados que foram embarcados nos portos situados na costa ocidental da África, principalmente naqueles situados no Golfo do Benim e no litoral de Angola e Congo. Conforme aponta Verger, essa região litorânea do continente africano ficou “conhecida pela triste denominação de ‘Costa dos Escravos’, cujo porto principal era Uidá” (VERGER, 2002, p. 23). A respeito do Brasil, Lody (1987) informa:

Nesse âmbito de interesses econômicos, o continente africano é alvo de uma série de investidas que, da segunda metade do século XVI à primeira metade do XIX, serviram de cenário para o transporte de milhares de homens e mulheres da África para o Brasil, reunindo diferentes etnias, contrastantes estágios culturais e diferenciados sistemas sociais, econômicos, políticos e religiosos (LODY, 1987, p. 7).

Da costa africana, a grande parte dos escravos era procedente “dos atuais territórios do Congo, Angola, Moçambique, Daomé (conhecidos no Brasil por Jeje), Gana e Togo-Cabo Verde e Cacheu em menor escala” (CASTRO, 1968, p. 27). Nesse entrelaçamento de culturas e etnias distintas aconteceram processos de mistura, entre negros e, entre negros e colonizadores, nos quais as línguas, os costumes, músicas e religiões de diferentes povos entraram em contato entre si tendo como resultado o surgimento de novas formas de sobrevivência nos novos territórios.

Os navios negreiros transportaram através do Atlântico, durante mais de trezentos e cinquenta anos, não apenas o contingente de cativos destinados aos trabalhos de mineração, dos canaviais, das plantações de fumo localizadas no Novo Mundo, como também a sua personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças (VERGER, 2002, p. 23).

Portanto, os africanos que vieram forçosamente para o outro lado do Atlântico precisaram se reinventar culturalmente. Inúmeras adaptações foram necessárias para a vida cotidiana, das quais destacamos as práticas musicais com suas fusões de ritmos, a reinvenção dos instrumentos musicais, a resignificação dos seus cultos religiosos e a construção de novas culturas híbridas.

O Recital e a iconografia

Inicialmente, o recital ‘Atlântico Negro’ teve como proposta norteadora evidenciar a percussão como um dos ícones da diáspora africana no Brasil, onde os tambores e demais instrumentos são ferramentas de conexões entre mundos distantes e símbolos de uma tradição secular. Porém, de que forma a performance seria apresentada, tipo, estilo e instrumentação, ainda permanecia sem definição.

Na sequência das atividades, muito embora ainda contando com seus primeiros esboços, percebeu-se que essa nova produção artística estava se conectando com o conceito de “Terceira Diáspora” criado pela antropóloga Goli Guerreiro (2010), publicado em seus dois livros “Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico” e “Terceira diáspora, o porto da Bahia”, como segue:

A terceira diáspora é o deslocamento virtual de signos - discos, filmes, cabelos, slogans, gestos, modas, bandeiras, ritmos, ícones - provocado pelo circuito de comunicação da diáspora negra. Potencializado pela globalização eletrônica e pela web, coloca em conexão digital os repertórios culturais de cidades atlânticas. Uma primeira diáspora pela via da escravidão ocorreu, na história moderna, com os deslocamentos do tráfico atlântico [PierreVerger]; uma segunda diáspora se dá pela via dos deslocamentos voluntários, como o retorno de ex-escravos para a África e o vaivém em massa de povos negros, como a migração de jamaicanos e nigerianos para Londres; de cubanos e sul-africanos para New York; de martinicanos e beni-

nenses para Paris; de angolanos para Lisboa e Brasil. Esses deslocamentos redesenharam a ambiência cultural do mundo atlântico (GUERREIRO, 2010, p 10).

Durante a fase inicial de concepção conceitual do recital diversos materiais fonográficos foram consultados, entre eles o CD ‘Orishás’ de Dudu Tucci (1994), o CD ‘Coração de Oxalá’ do Grupo de Afoxé Filhos de Gandhi (1996) e as fitas K7 sobre os toques do Candomblé, do Mestre Caboclinho (1995), só para citar alguns. Destes, recebe destaque o primeiro:



Fig. nº 1- Capa CD Orishás. Fonte: TUCCI, 1994.

No que se refere à iconografia musical, podemos observar que a capa do CD *Orishás* (TUCCI, 1994) traz um atabaque como elemento central, destacando a importância do instrumento de percussão para o contexto ritualístico do candomblé. Além disso, a imagem acima fornece outras informações. Por exemplo, notamos que o sistema de afinação por cravelhas demonstra que esse atabaque pertence ao candomblé *ketu*, sendo coerente com o material sonoro apresentado. Esse mesmo tipo de afinação é utilizado também pelos atabaques do candomblé *jeje*.

Outro dado muito importante que podemos interpretar está relacionado com os elementos da natureza. Independente da nação de candomblé, ou seja, do tipo de tradição, as divindades de origem africana são relacionadas com elementos da natureza, funcionando como extensões da manifestação divina. Por exemplo, no caso do candomblé *ketu*, temos *Oxalá* e *Oyá* como orixás do ar; *Oxum* e *Iemanjá* relacionados com a água; *Xangô* com o

fogo; e *Omolu*, *Ogum* e *Oxóssi* como orixás da terra (BRUNDAGE, 2011, p. 13).

Nesse sentido, ao observamos novamente a capa do CD acima, vamos encontrar o atabaque como figura de ligação entre esses quatro elementos da natureza. A explicação pode vir do fato de esses instrumentos serem sacralizados, além de serem fundamentais para a realização dos rituais sagrados nessa modalidade de religião afro-brasileira, pois os transe míticos não acontecem sem os ritmos tocados nos atabaques.

Então, foi a partir dessa fonte iconográfica que surgiu a concepção de eleger a percussão como eixo norteador do recital. Porém, muito mais do que oferecer um destaque aos instrumentos percussivos, foi adotada a ideia de utilizar apenas esses objetos sonoros em cena e, para tal era preciso contar com um grupo de músicos percussionistas. Nesse instante, a intenção era apresentar um repertório autoral de peças de percussão inspiradas nas músicas tradicionais afro-brasileiras, utilizando uma instrumentação percussiva bem variada.

Em paralelo ao uso dos fonogramas, diversas fontes bibliográficas foram consultadas com o objetivo de fomentar reflexões acerca do contexto escolhido e para fundamentar futuras criações musicais. Desses materiais, destacamos o livro “O Atlântico Negro” (GILROY, 2006), que mudou consideravelmente a direção do presente recital. Segue abaixo uma definição do termo cunhada pelo próprio autor:

Atlântico Negro: um conjunto cultural irredutivelmente assimétrico, excêntrico e instável que escapa à lógica estreita das simplificações étnicas e da necessidade de se pensar sobre uma cultura negra desenvolvida dos dois lados do Atlântico, e se manifesta tanto nos escritos de W. E. B. DuBois como nas letras dos *rappers* do século XXI (GILROY, 2002, p. 18).

Então, a partir da influência gerada pela capa do livro surgiu o pensamento de criar uma conexão musical com outras regiões da América Latina, como Cuba e Peru. Por conta do limite de tempo da performance, a qual não poderia ultrapassar trinta minutos, apenas esses dois países foram escolhidos, além é claro do Brasil. Conseqüentemente, o título do presente recital foi elaborado a partir dessa fonte iconográfica. Por fim, o título do recital “Atlântico Negro: conexões percussivas diaspóricas” é uma junção dos conceitos criados por Gilroy (2002) e Guerreiro (2010).



Fig. nº 2 - Capa do Livro O Atlântico Negro. Fonte: GILROY, 2006.

Além das fontes fonográficas e bibliográficas já citadas, outras referências foram também utilizadas para dar conta do conceito artístico recém-definido. Nesse sentido, para compreender o mundo dos orixás, contamos com Verger (2002); para explorar os ritmos afro-peruanos tocados nos *cajóns*, buscamos informações com Cruz (2004); para mergulhar no universo da música cubana, exploramos os materiais de Ortiz (1995); como também, o dicionário de percussão de Frungillo (2003), que foi utilizado para esclarecimentos, além é claro de outros materiais não citados aqui.

A leitura desses materiais provocou o surgimento de novas composições que associadas a outras já existentes formaram o repertório do recital, que acabou contando com oito obras, sendo todas autorais. Em relação às músicas já existentes, estas tinham sido compostas durante o percurso acadêmico na UNIVALI.

No dia do recital, o repertório foi apresentado nessa ordem: Malungo, Festejo, Timbrow, Rumbaí, Moçamba, Berimbom, Quatro Bocas e Eu vim do mar. Essas músicas abordam uma grande variedade de ritmos, contando com instrumentação percussiva variada, sendo três peças solas, uma canção e quatro peças coletivas executadas pelo Grupo de Percussão de Itajaí.



Fig. nº 3 - Grupo de Percussão de Itajaí tocando “Festejo”. Fonte: Amanda Thomssen, 2012.

Em relação à primeira música do recital, ‘malungo’ era o “nome com que os escravos africanos tratavam seus companheiros de infortúnio no navio negreiro” (NEI LOPES, 2004). Essa peça, originalmente composta para quatro pandeiros brasileiros, retrata as antigas viagens transatlânticas por meio de uma adaptação do ritmo *batá*, que é tocado em atabaques em outros contextos. Para ilustrar essa questão foi utilizado um excerto do poema “Navio Negreiro” de Castro Alves (2011). Na sequência, ‘Festejo’ é o nome da segunda peça, que foi composta especialmente para *cajons*. Essa composição traz uma releitura das três bases rítmicas *inká*, *alcatraz* e *son de los diablos* que formam o ‘festejo’, um ritmo muito popular no Peru.

Depois da execução de duas peças coletivas, uma peça solo foi apresentada, por sugestão do professor orientador¹. A composição “Timbrown” faz referência ao timbal, um instrumento de percussão símbolo de inclusão e ascensão social para muitos meninos afrodescendentes dos bairros populares de Salvador. Tem como grande divulgador a figura de Carlinhos Brown, o músico que reinventou o instrumento. Para fazer uma homenagem a esse contexto musical, essa peça contempla diversos ritmos da musicalidade baiana: reggae, samba-reggae, ritmo do Ilê Aiyê, pixote, tamanquinho, samba-merengue, samba da Timbalada, samba duro e samba de roda.

Na sequência, a composição ‘Rumba’ foi apresentada por um trio de percussionistas. Esta música foi criada com a intenção de homenagear as

¹ Prof. Dr. Rodrigo Gudín Paiva.

ligações transatlânticas entre os Portos de Itajaí no Brasil e de Havana em Cuba. Para dar um novo sentido aos ritmos cubanos ‘*guagancô*’ e ‘*moçambique*’, invés das tradicionais ‘congas’, foram utilizados três ‘surdos’ semelhantes aos do Grupo Olodum, porém foram posicionados de forma diferente, sendo colocados de lado, comumente chamados de ‘surdo-virado’. Destaque também para as dinâmicas de execução, improvisos e para a utilização das ‘gungas’ (chocalhos de pés).



Fig. nº 4 - Grupo de Percussão de Itajaí tocando “Rumbaí?”. Fonte: Amanda Thomssen, 2012.

A segunda metade do recital começou com a execução de duas peças solos. A primeira dessas, ‘Moçamba’, trata-se de uma peça de percussão para ser tocada em cinco ‘congas’ com afinação diferente, que foi elaborada a partir da célula rítmica do ‘*moçambique*’, um ritmo da tradição musical de Cuba. Esta composição foi estruturada com partes fixas e com outras livres para improvisação. A outra peça solo foi ‘Berimbom’, uma composição estilo vinheta executada no ‘berimbau’ com o intuito de saudar a capoeira, uma expressão cultural brasileira amplamente difundida por todos os cantos do mundo à qual está intensamente relacionado.

Para encerrar o recital, duas peças coletivas foram apresentadas contando com a participação de todos os membros do Grupo de Percussão de Itajaí. A composição ‘Quatro Bocas’ foi criada em conjunto como resultado do estudo coletivo dos ritmos de candomblé durante o segundo semestre da disciplina de ‘Grupos Musicais’. Contempla quatro ritmos distintos, sendo ‘*opaninjé*’ de Omolú e ‘*alujá*’ de Xangô da nação nagô-ketu; e ‘congo’ e ‘monjolo’ da nação congo-angola. Tem como instrumentação de base três ‘congas’ numa adaptação dos atabaques *lê*, *rumpi* e *rum*. Nessa música foi

dado destaque aos improvisos do ‘rum’, o atabaque mais grave e, para os ‘agogôs de quatro bocas’, muito utilizados por algumas escolas de samba do carnaval carioca.

Por fim, o recital é finalizado com a canção ‘Eu vim do mar’. Trata-se de uma **música em estilo** jongueira que foi composta tendo como referência os diversos tipos de ‘jongo’ encontrados na região sudeste brasileira. Nessa peça, as frases rítmicas dos tambores ‘caxambu’, ‘candongueiro’ e ‘angomapita’ do Jongo da Serrinha **dão suporte para a letra que trata da relação do pescador com o mar e de sua capacidade de superar seus desafios.**

Cenário, Iconografia e as Conexões Percussivas

Além das questões musicais já apresentadas e da importância das imagens nas tomadas de decisões, o presente recital adotou um caráter cênico que foi influenciado pelas tematizações expostas nas narrativas e nas imagens contidas no referencial teórico. Nesse sentido, a performance utilizou como cenário a execução simultânea, porém não sincronizada, de uma exposição fotográfica montada com imagens que faz parte do acervo da Fundação Pierre Verger, disponibilizadas na internet (VERGER, 2012).

Essas imagens foram coletadas pelo etnólogo durante viagens realizadas no continente africano, como por exemplo, Congo e Daomé; e em viagens na América Latina, como Haiti, Cuba e Brasil. A intenção de trazer para a cena essas fontes iconográficas, teve o objetivo de criar um diálogo com a execução musical das peças autorais, visando fomentar a reflexão sobre possíveis semelhanças e diferenças existentes entre os registros de Verger e o que estava sendo apresentando no palco.



Fig. nº 5 – Tambores no Daomé. Fonte: VERGER, 2012.

Dessa maneira foi possível demonstrar que no processo de continuidade histórica, os instrumentos de percussão foram reelaborados culturalmente, no entanto, o caráter coletivo das performances e sua relação com a dança e com o canto foram mantidos. Posteriormente, as mais variadas relações encontradas entre a parte musical do recital e as fotos foram chamadas de ‘conexões percussivas’, das quais mostraremos algumas dessas com fotos.



Fig. nº 6 – Conexões Percussivas. Fonte: VERGER, 2012 (fotos da esquerda), THOMSEN, 2012 (foto da direita)

No primeiro conjunto de fotos mostrado acima, temos à esquerda duas fotos feitas por Verger, uma na Bahia (foto superior) e outra no Dao-mé (foto inferior), e na direita uma foto tirada durante a execução da peça ‘Malungo’. Observando essas imagens, temos em todos os casos a realização de práticas musicais percussivas de caráter coletivo nas quais o pandeiro é o instrumento central. Independente das diferenças entre formatos e materiais, as maneiras de articular esses membranofones são parecidas.

Um fato que merece ser ressaltado é a ausência de mulheres tocando pandeiro nas fotos de Verger, contrastando com duas percussionistas manipulando esses mesmos instrumentos no recital. Vale frisar, que hoje em dia no Brasil, tanto homens quanto mulheres tocam pandeiros e demais instrumentos de percussão. Nota-se que a intenção aqui, é explicar que nas fotos de Verger não foram encontrados mulheres e homens tocando junto. Por outro lado foi observado a presença de mulheres cantando ao lado dos homens, ou conjuntos musicais formados exclusivamente por mulheres, possivelmente relacionados com cantos de trabalho, conforme pode ser visto nas duas fotos abaixo, que fizeram parte também do recital.



Fig. nº 7 – Conexões Percussivas - Bahia. Fonte: VERGER, 2012



Fig. nº 8 – Conexões Percussivas - Daomé. Fonte: VERGER, 2012

Para exemplificar a intenção de enfatizar o processo de continuidade histórica, temos no conjunto de fotos abaixo duas imagens do arquivo de Verger, sendo uma no Congo (foto superior), outra na Bahia (foto inferior); e uma foto extraída no recital durante a execução da peça 'Berimbom'. Fazendo uma análise das fotos, temos momentos de práticas individuais com a mesma maneira de executar o instrumento berimbau.



Fig. nº 9 – Conexões Percussivas – Congo-Brasil. Fonte: VERGER, 2012 (fotos da esquerda); THOMSEN, 2012 (foto da direita)

Um último exemplo que gostaríamos de exemplificar, visto que não é possível inserir aqui todas as fotos utilizadas como cenário, faz referência aos ritmos do universo do candomblé, mais especificamente sobre o candomblé *ketu* e o candomblé congo-angola, conforme pode ser visto nas figuras abaixo.

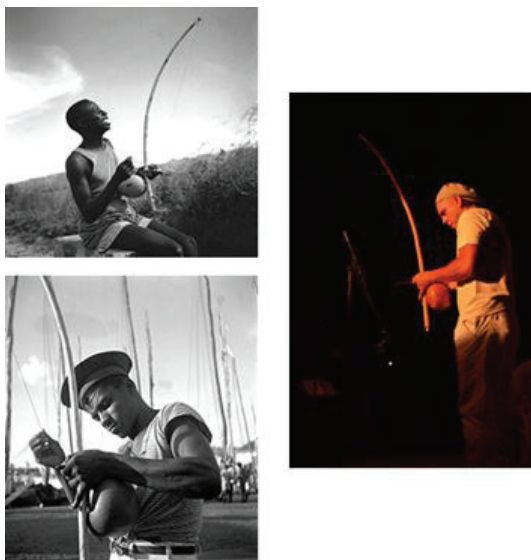


Fig. nº 10 – Conexões Percussivas – Daomé-Haiti-Brasil. Fonte: VERGER, 2012 (fotos da esquerda); THOMSEN, 2012 (foto da direita)

Nesse conjunto de imagens temos do lado esquerdo fotos de Verger, tiradas em Daomé (foto superior) e Haiti (foto inferior); mais duas fotos do recital feitas durante a execução na peça ‘Quatro Bocas’. Verificando as duas fotos superiores, em ambas temos a presença de um instrumento idiofônico, sendo uma espécie de ‘agogô’ de duas campânulas na foto do Daomé, e dois ‘agogôs de quatro bocas’ na foto relativa ao recital. Essas fotos ressaltam uma característica peculiar das músicas de matriz africana, que é a presença de um instrumento metálico e agudo que executa um padrão sonoro, um tipo de *ostinato*, que serve como orientação rítmica para todo o conjunto instrumental, como também para a dança.

No que se refere aos tambores, observamos que foto do Haiti, esses instrumentos estão sendo tocados com varetas, fato que é muito comum em tradições musicais encontradas na Nigéria e Daomé, como também no candomblé *ketu* praticado no Brasil. Como a peça ‘Quatro Bocas’ é fruto de um estudo sobre os ritmos do candomblé, procurou-se usar também varetas durante a execução dessa peça, o que aconteceu na primeira parte da música. Na outra metade, passou-se a tocar os tambores utilizando apenas

as mãos para fazer uma referência aos ritmos tocados no candomblé congo-angola, como pode ser visto na foto superior direita.

Ainda em relação às fotos de Verger (2012), finalizamos essa sessão enfatizando que, para montar a exposição fotográfica, utilizada como cenário, foi feita uma extensa pesquisa sobre as fotos disponibilizadas no fototeca do site da Fundação Pierre Verger. De todas essas, foram escolhidas aquelas que estavam relacionadas diretamente com a temática do recital, ou seja, com os instrumentos de percussão utilizados tanto na África como na América Latina. A quantidade de fontes selecionadas foi balizada pelo tempo máximo permitido para o recital.

Considerações finais

O tema desse recital e as escolhas que foram adotadas durante o percurso acadêmico, transformando os resultados de uma pesquisa em material artístico apresentado em público, estão relacionados com a etnomusicologia aplicada e com a iconografia musical. Porém, a tranquilidade de elaborar um texto sobre uma prática musical autoral está alicerçada numa vivência paralela na dimensão da educação musical, na qual o compartilhamento de experiências resulta numa gentileza acadêmica e é muito usual.

Por conta disso, a motivação para escrever um artigo sobre o recital ‘Atlântico Negro’ parte do princípio que essa performance marca um momento pontual no encerramento de um curso de bacharelado em música, que teve como foco a percussão popular. Reforça essa questão, o fato do recital ter sido avaliado sob critérios rigorosos, devido é claro, a sua importância como uma atividade divisora de águas, entre o acadêmico e o egresso.

Além disso, durante a montagem e execução do recital no ano de 2012, não havia o interesse de produzir um texto sobre essa atividade, no entanto, devido ao armazenamento dos registros da época, entre eles, vários rascunhos, fotos e anotações diversas, sua elaboração foi possível. Como consequência, temos aqui o compartilhamento de conhecimentos teóricos e práticos que foram adquiridos com essa experiência, e espera-se que possa fornecer contribuições para futuras produções acadêmicas e artísticas.

Todas as etapas envolvidas nesse projeto foram muito importantes para o resultado final, sejam elas: a pesquisa bibliográfica, os estudos práticos, as transcrições, as composições, os arranjos, os ensaios e a apresentação. Também foram vitais as colaborações dos amigos e colegas do

Grupo de Percussão de Itajaí, e dos artistas convidados, sem os quais tal recital não seria finalizado.

Ressalta-se que em termos musicais, esse processo de estudo não visava particularmente o aperfeiçoamento de uma técnica específica. No entanto o estudo dos ritmos, a particularidade da instrumentação e da execução dos mesmos, associados à escolha do repertório foi determinante no sentido de estabelecer fundamentos que nortearam a concepção do recital como uma performance artística, muito embora tivesse sido apresentado em meio acadêmico.

Por fim, destaca-se a importância do estudo dos ritmos afro-brasileiros e afro-latinos, como por exemplo, os toques da árvore espiritual do candomblé, assim como tantos outros da cultura popular. O conhecimento da linguagem musical dessas culturas específicas é capaz de proporcionar ferramentas para estabelecer relações rítmicas, que podem ser investigadas por outros pesquisadores.

Referências

- ALVES, Antônio Frederico de Castro. *Navio negreiro*. Disponível em <<http://culturabrasil.org/navionegreiro.htm>>. 16/08/2011.
- BRUNDAGE, Kirk. *Afro-Brazilian percussion guide: instruments and rhythms from Salvador, Bahia, Brasil*. Ed. Kirk Brundage. 2011.
- CABOCLINHO, Mestre. *Ritmos afro-brasileiros: os toques do Candomblé*. [Apostila Oficinas de Percussão e Ritmos Afro-Brasileiros do Festival de Música de Curitiba, 1997]. Mimeo. Rio de Janeiro, 1995.
- _____. *Ritmos afro-brasileiros: os toques do Candomblé*. 1 cassete. Caseira. 1995.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *A sobrevivência das línguas africanas no Brasil: sua influência na linguagem popular da Bahia*. Comunicação ao II Congresso Internacional de Africanistas. Dacar, dez de 1968.
- CRUZ, Rafael Santa Cruz C. *El cajón afroperuano*. R SantaCruz E.I.R.L. Ediciones. Lima, 2004.
- FILHOS de Gandhy, Banda. *Coração de Oxalá*. CD 960100101. WR Discos, 1996.
- FRUNGILLO, Mário D. *Dicionário de percussão*. São Paulo: Editora UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro,

Ed. 34/Universidade Cândido Mendes, 2002. 427p.

GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico*. Salvador: Corrupio, 2010.

GUERREIRO, Goli. *Terceira diáspora, o porto da Bahia*. Salvador: Corrupio, 2010.

LODY, Raul; SÁ, Leonardo. *O atabaque no candomblé baiano*. Rio de Janeiro: Funarte, 1989 (1987).

LOPES, Nei. *A Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana*. Selo Negro. São Paulo, 2004.

ORTIZ, Fernando. *Los Instrumentos de la Musica Afrocubana: la clave*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1995.

UNIVALI. *Resolução nº 119/CONSUN-CaEn/2011*. Universidade do Vale do Itajaí. Itajaí, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. 6ª ed. Salvador: Corrupio, 2002.

THOMSEN, Amanda. *Coletânea de fotos do recital Atlântico Negro*. Univali, Itajaí. 2012.

TUCCI, Dudu. *Orishás*. CD WW 106. Weltwunder, 1994.