

CAXIXI, UM INSTRUMENTO DA PERCUSSÃO AFRO-BRASILEIRA: REFLEXÕES ETNOMUSICOLÓGICAS E POSSIBILIDADES DE UTILIZAÇÃO NA EDUCAÇÃO MUSICAL

Priscila Maria Gallo

Mestranda em Música – Etnomusicologia pela Universidade Federal da Bahia-Salvador

E-mail: primariagallo@ig.com.br

RESUMO

O foco deste artigo é o exemplar da percussão afro-brasileira, popularmente conhecido como “caxixi” e sua possibilidade de utilização na educação musical no ensino básico. Trata-se de um chocalho de cesto originário da região africana do Congo-Angola, no qual era utilizado em funções rituais e cerimoniais, que adquiriu outros usos e funções no Brasil, ligados a práticas populares. A parceria do caxixi com o berimbau na capoeira é uma das expressões mais significativas que envolvem este instrumento, seguida pela sua utilização em manifestações da música popular brasileira. Ao reunir informações sobre aspectos da musicalidade do *caxixi*, pretende-se enriquecer o conhecimento e reflexão sobre a música brasileira em geral bem como sugerir a utilização deste instrumento em atividades de educação musical.

Palavras-chave: Caxixi. Educação Musical. Etnomusicologia. Folclore. Capoeira.

ABSTRACT

The focus of this article is the exemplar of the afro-Brazilian percussion, popularly known as “caxixi” and its possibility of use in basic classes of musical education. It is a basket rattle originary of Congo-Angola African Region, where it were used in ritual and ceremonial functions, which acquired other uses and functions in Brazil, linked to popular practices. The association of the berimbau and caxixi in capoeira is one of the most significant expressions which involve this instrument, followed by its use in Brazilian’s popular music manifestations. By gathering informations about caxixi’s musical aspects, pretends to enrich the knowledge and reflection about Brazilian’s music in general terms as suggest the use of this instrument in musical education activities.

Keywords: Caxixi. Musical Education. Etnomusicology. Folklore. Capoeira.



INTRODUÇÃO

O foco deste artigo é o *caxixi*, instrumento da percussão afro-brasileira que está inserido na perspectiva de manifestações populares, mais conhecido pela parceria com o berimbau na capoeira. A produção e utilização sonora de caxixis, também chamados chocalhos de cesto, em atividades de educação musical no ensino básico é uma opção com múltiplos aspectos positivos, entre eles: a) a prática da cestaria, atividade ancestral capaz de desenvolver habilidades motoras; b) através da confecção do caxixi estimula-se a percepção da transformação de materiais orgânicos - cipó, cabaça e sementes - em produção sonora; c) as inúmeras possibilidades rítmicas com caxixis.

Assim, este artigo primeiramente aborda o estudo das manifestações populares no contexto da etnomusicologia, discutindo conceitos como folclore, sincretismo, identidade e hibridismo. Em seguida, é feita a contextualização do caxixi, começando com suas raízes etnológicas, passando pela parceria com o berimbau na capoeira, até sua utilização na música popular brasileira, precisamente na cidade de Salvador, BA. Por fim, o artigo sugere a utilização deste instrumento em atividades de educação musical.

CULTURA POPULAR E FOLCLORE

O conceito de **cultura popular** é um processo dinâmico e contraditório, cuja análise não pode estar desvinculada do contexto socioculturalmente determinado. (AYALA, 1995, p. 9). Cultura popular abrange diversas manifestações populares. Por exemplo, no Brasil, faz parte da cultura popular o cordel, a capoeira, o maracatu, o afoxé, o bumba-boi, entre outras dezenas de formas de expressão. O popular sendo expressão de um povo pode também estar ligado àquilo que é mais aceito pelo povo, como a música que toca nas rádios. Popular também pode ser entendido como aquilo feito genuinamente pelo povo, como o samba de roda, por exemplo. Cultura popular pode ser entendida como oposição à cultura erudita e à cultura de massa. Para enfatizar a pluralidade do termo é usado o plural, culturas populares.

Uma das tentativas de definir o popular está nos estudos folclóricos. Folclore é uma palavra de origem inglesa que surgiu a partir de uma carta do arqueólogo William John Thoms, publicada no jornal londrino "O Ateneu", em 22 de agosto de 1846, que quer dizer "o saber do povo". O surgimento da abordagem folclorista está relacionado ao desenvolvimento dos nacionalismos europeus e do Romantismo, que surgia em oposição ao Iluminismo. A partir do século XIX, surge um interesse dos Estados Nacionais em conhecer, registrar e catalogar culturas populares rurais orais (cultura *folk*). Neste contexto, a invenção do fonógrafo e a criação do Arquivo Fonográfico de Berlim, em 1900, representam projetos políticos de uma tendência de apropriação das culturas populares, chamadas pejorativamente de "primitivas, exóticas", em comparação à cultura da arte ocidental. Estes projetos ambicionavam ser mais do que um "raio-x" na cultura *folk* local européia. (SIMON, 2000) Os europeus se debruçaram nas culturas de povos colonizados, como África, Ásia e América do Sul, consolidando a tendência de apropriação, com um discurso da necessidade de preservar essas tradições para futuras gerações.

Um marco na história das pesquisas de tradições orais populares, no Brasil, é a Missão de Pesquisas Folclóricas no início do século vinte, com Mário de Andrade. Com um projeto de genealogia da psique musical brasileira, a preocupação nessa época era conhecer e registrar manifestações populares em "perigo de extinção", na mesma perspectiva européia de preservação para futuras gerações. No contexto da aspiração modernista, as tradições populares

registradas, entre elas, maracatu, caboclinho, carimbó, bumba-boi, coco, ciranda, tornariam-se materiais para serem utilizados por compositores brasileiros. De acordo com Mário de Andrade, a meta ambiciosa do *modernismo nacionalista* de sua época era fazer com que os compositores nacionais falassem a língua musical do Brasil. (ANDRADE, 1972, p. 38)

Com o desenvolvimento de novas teorias antropológicas na Europa em meados do século XX, a música de tradição oral começa a ser abordada não mais pelo seu caráter exótico em comparação à música erudita ocidental, mas pela perspectiva contextual, considerando questões históricas, sociais, políticas e culturais. Nesta perspectiva aparece o termo “etnomusicologia”, diferenciando-se da musicologia tradicional primeiramente pela diferença de enfoque: a etnomusicologia voltada para a música *folk* com métodos etnológicos herdados da antropologia, enquanto a musicologia centrava-se em análises de elementos musicais, por exemplo, timbres e partituras.

A partir da década de oitenta, aparecem pesquisadores brasileiros com embasamento adquirido em pós-graduações na Europa e nos Estados Unidos, onde nomes como Blacking, Merriam, Myers e Nettl abordavam a música sob a ótica etnomusicológica do contexto cultural. A etnomusicologia nasce academicamente no Brasil, com a intenção de reorientar as pesquisas nacionais: da perspectiva folclorista para um âmbito contextual.

Embora a etnomusicologia fosse ainda definida pelo seu objeto de estudo principal, ou seja, as músicas de tradição oral de sociedades não ocidentais, e as chamadas músicas folclóricas, ou pior, “étnicas”, pouco a pouco, ela veio a ser concebida como abordagem holística de qualquer tradição musical (BEHAGUE, 2004, p. 44).

O termo “folclore”, quando evitado por questões de ordem teórica e ideológica é devido a estar associado a uma visão da sociedade e da cultura considerada reacionária. (REILY, 1990, p. 22). Porém, o termo ainda é empregado. Por exemplo, há uma Sociedade Brasileira de Folclore, uma Associação Brasileira de Folclore, um Museu do Folclore, um Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, disciplinas acadêmicas com o nome Folclore, revistas especializadas e diversos estudos não só na área de música, como na dança, na literatura, antropologia. O “Dia do Folclore”, 22 de agosto, estabelecido pelo decreto 56747 de 17 de agosto de 1965, recebe críticas de parte dos educadores, que vêem o ensino do folclore nas escolas carente de contextualização. Na análise de Esteves em “A ‘Capoeira’ da Indústria do Entretenimento”, o autor demonstra como a cultura popular folclorizada, oferecida a turistas, dificulta a percepção de raízes ancestrais autênticas dentro do processo histórico. (ESTEVES *apud* CONCEIÇÃO, 2009, p. 16). O ex-Ministro da Cultura, Gilberto Gil, em seu discurso na solenidade de transmissão de cargo, declara: “Não existe folclore, o que existe é simplesmente cultura”. (GIL, 2003, p. 10).

Uma das preocupações dos folcloristas era a busca de uma identidade nacional. Ao considerar o dinamismo da cultura, a busca de uma única identidade nacional vai sendo substituída pelo reconhecimento de múltiplas identidades culturais em processos de hibridismos e sincretismos resultantes de interações étnico-culturais. Canclini é um dos primeiros teóricos a usar o termo “cultura popular” no plural: culturas populares. O autor destaca os processos de hibridação como alternativa a se pensar a modernidade, em substituição ao fundamentalismo das posições homogeneizantes das políticas de identidade (CANCLINI, 2003, p. 23).

As manifestações da cultura popular brasileira são exemplos de sincretismos. Segundo Nettl, o sincretismo é a fusão de elementos de diversos padrões culturais. (NETTL, 1983). Essas

manifestações são expressões de um processo de resistência cultural, na medida em que há fusão de elementos de diversos padrões culturais que foram praticamente massacrados pela colonização e escravidão. Segundo o pesquisador jamaicano Stuart Hall, “a cultura popular é um *local de contestação estratégica*, local de tradições alternativas que reforçam o sentido de reivindicação, sendo este motivo pelo qual a cultura de elite sempre teve profundas suspeitas a seu respeito”. (HALL, 1997, p. 152).

As tradições orais populares tornam-se um campo de interesse predominante entre etnomusicólogos, que procuram estudar estes fenômenos musicais em sua totalidade, ou seja, sua etnohistória, etnografia, sociologia, dentro de seus contextos culturais.

DO MACRO AO MICRO: DA CULTURA POPULAR AO CAXIXI

O caxixi é um objeto representante da percussão afro-brasileira, extremamente popularizado através da capoeira, na qual o caxixi é parceiro do berimbau. Este chocalho de cesto é um dos instrumentos percussivos que saiu do berço africano, onde era utilizado em contextos cerimoniais e rituais, atravessou o oceano na memória dos escravos e se recriou no Brasil, em contextos populares e rituais. A seguir, uma descrição deste instrumento feita por Rego:

O **caxixi** é um pequeno chocalho feito de palha trançada com a base de cabaça (*Cucurbita lagenária*, Lineu) cortada em forma circular e a parte superior reta, terminando com uma alça da mesma palha. (...) No interior do caxixi, há sementes secas, que ao sacudir dá som característico (REGO *apud.* KASADI, 2006:99).

Em “*Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira*”, Mukuna destaca o caxixi como um dos remanescentes da cultura *bantu* no Brasil, compreendendo “*bantu*” como as culturas localizadas na região do Congo e Angola, encontrado na região do rio *Kasai*, um dos maiores afluentes do Rio Congo. O caxixi, conhecido na região de origem como *dikasá*, tem valor ético particular na cultura do Congo, associado com cerimônias de iniciação que marcam o ritmo de vida da sociedade e invocam o “colégio” dos espíritos protetores da sociedade e suas forças vitais, nas quais tem a função de fornecer o padrão ritmo básico, além de uma função extramusical, a de ser parte dos adereços cerimoniais.

A análise de Mukuna sobre a mutação de elementos *bantu* do tradicional ao popular no Brasil destaca que este processo é condicionado por uma ruptura, no caso a desterritorialização do povo *bantu* tirado de sua terra natal devido ao regime escravocrata.

Este processo não é brusco, mas é alimentado pela necessidade de sobrevivência, manifesto pela persistência de elementos culturais fora de seu núcleo tradicional, retidos na memória individual e coletiva de seus portadores. (MUKUNA, 2006, p. 153).

O caxixi sendo um dos elementos desta cultura *bantu* que foi transplantada para o Brasil, adquiriu outros usos e funções, ligados à religiosidade e principalmente a práticas populares.

Ritmicamente o caxixi cumpre a mesma função do maracá ou chocalho na bateria de uma escola de samba, marcando e acentuando o referente de densidade subjacente.

De acordo com Bira Reis, músico e pesquisador de instrumentos, que dirige o espaço Oficina de Investigação Musical em Salvador-BA, o caxixi ainda é encontrado em contextos rituais no Brasil em algumas casas de candomblé, substituindo outros instrumentos africanos como o “*girê*”, instrumento que parece um sino, usado para “chamar o santo”, ou substituindo o “*abê*”, espécie de ganzá com sementes por fora. Porém, foi na capoeira que o caxixi encontrou sua maior expressividade.

CAXIXI E CAPOEIRA

A capoeira se tornou ícone da cultura brasileira, principalmente na Bahia. Em relação à sua origem há divergências, mas a maioria dos pesquisadores acredita que a capoeira é genuinamente brasileira. Há um “mito de origem” que, segundo pesquisadores, a capoeira teria surgido a partir de um ritual africano chamado *Nigolo*, referente a uma dança de acasalamento.

A capoeira é encontrada em duas vertentes distintas: a capoeira regional, fundada por Mestre Bimba, com golpes emprestados de outras artes marciais e a capoeira angola, organizada e disciplinada por Mestre Pastinha. Essas duas vertentes têm diferenças bem claras, mas a maioria das pessoas que não vivenciam a capoeira não entende e não respeitam essas diferenças, decorrentes das diferenças entre seus precursores. Tanto Bimba quanto Pastinha foram praticantes da capoeira nas ruas e colocaram-na em uma academia. Porém, a capoeira regional e angola não se parecem. Algumas das diferenças mais fundamentais são: 1) a capoeira regional é jogada sem sapatos, enquanto um fundamento da capoeira angola é jogar calçado; 2) os movimentos da regional são aéreos enquanto a angola é rasteira; 3) um jogo de regional geralmente dura alguns segundos, enquanto um jogo de angola pode durar até meia hora; 4) na regional o jogo é “comprado”, ou seja, há um corte do jogo anterior pelo próximo jogador, enquanto na angola é o Mestre quem orienta o fim do jogo, fazendo uma chamada com o berimbau. Estas são apenas algumas diferenças, das muitas existentes, que comprovam que não é possível falar em Capoeira sem utilizar os “sobrenomes”- *regional* e *angola*- com o risco de cair numa banalização desta arte. Os Mestres e praticantes também não gostam que se confunda capoeira angola com regional. É como dizer que judô e karatê são a mesma coisa.

A capoeira, enquanto manifestação da cultura brasileira está presente de norte a sul do país, sendo conhecida e praticada por uma parcela significativa da população, principalmente por crianças e adolescentes, em projetos sociais, ONGs e associações culturais. Algumas experiências com capoeira nas escolas de ensino médio e fundamental indicam um papel promissor desta arte enquanto instrumento pedagógico em aulas de educação física, educação musical, história, sociologia. No exterior, a capoeira também é praticada, tendo sido levada por mestres e professores que foram seduzidos pela valorização financeira da capoeira em países da Europa, América do Norte, Japão e Ásia.

A bateria de uma roda de capoeira é formada por três berimbaus (*gunga, médio e viola*), pandeiro, agogô, reco-reco e atabaque, podendo variar o número de berimbaus e pandeiros de uma academia para outra. O caxixi é o parceiro do berimbau, segurado e utilizado ao mesmo tempo com os toques do berimbau. O caxixi enquanto parceiro do berimbau duplica o padrão rítmico dado pela baqueta na haste metálica do arco e dá ornamentações rítmicas entre o ritmo básico marcado do arco. (MUKUNA, 2006).

A música da capoeira não deixa de ser uma expressão de música popular, apesar de não estar nos cânones da MPB. Assim como no povo Venda, estudado por Blacking, na capoeira

todos os membros são capazes e incentivados ao fazer musical. (BLACKING, 1979). Um dos fundamentos da capoeira é participar da bateria: tocar e cantar. A música é que define o ritmo e a característica do jogo.

A parceria entre caxixi e berimbau na capoeira é responsável pela maior popularidade deste instrumento. Sobre a utilização do caxixi junto com o berimbau, pode-se afirmar que em suas regiões de origem na África eles não foram tocados juntos, pois pertencem a diferentes regiões e usos cerimoniais ou sociedades funcionais (MUKUNA, 2006, p. 160). Vários pesquisadores concordam que o uso do caxixi juntamente com o berimbau ocorreu no Brasil, por outro lado não há registros precisos das circunstâncias que levaram os tocadores de berimbau a utilizarem o caxixi.

Souza em “Música na capoeira” relata que, de acordo com informações pessoais de Pierre Verger e Gerard Kubik, o uso em conjunto por um só instrumentista do berimbau e caxixi não foi presenciado durante a estadia de ambos na África. (SOUZA, 1998, p. 21). Graham escreve sobre modificações no berimbau ocorridas no Brasil: o uso do arame, do caxixi e do dobrão. (GRAHAM *apud.* SOUZA, 1998, p. 22).

Em entrevistas com mestres-capoeiras durante o Encontro Internacional de Capoeira Angola - 2009, realizado em Campinas e Indaiatuba, SP, declarações de alguns mestres-capoeira, entre eles, Mestre Augusto dos Anjos, Mestre Jaime de Mar Grande, Mestre Zé do Lenço e Mestre Ciro Lima não esclarecem nada sobre a introdução do caxixi ao berimbau na capoeira. Quando estes mestres chegaram à capoeira, o caxixi já estava presente como parceiro do berimbau.

Não há informações precisas de *quem* tocou pela primeira vez o berimbau com o caxixi, e *como, onde e por que* ele foi introduzido ao berimbau. A ausência de informações deste tipo pode estar relacionada à escassez de registros históricos sobre capoeira, manifestação que foi proibida pelo Código Penal até meados do século XX. As entrevistas com mestres-capoeira, porém, serviram para levantar questões atuais demandadas pelos capoeiristas, como a definição de políticas públicas adequadas para a valorização dos mestres.

MESTRES: LIVROS VIVOS

A capoeira se constituiu enquanto manifestação popular no contexto brasileiro da escravidão, sendo que nesta época não havia qualquer sistematização. A capoeira era jogada nas ruas, como entretenimento da população escrava e depois dos escravos recém-libertos. As movimentações e musicalidade foram desenvolvidas e sistematizadas praticamente somente no século xx, com as escolas de Mestre Bimba e Mestre Pastinha, que geraram respectivamente a capoeira regional e a capoeira angola. Esses Mestres foram os pioneiros responsáveis pela organização da capoeira em academias.

Apesar de muitos projetos de incentivo, ainda faltam políticas públicas adequadas para atender a demanda de mestres, professores e alunos. Se o a globalização ao mesmo tempo acelera as trocas e encontros e amplia as contaminações multiplicadoras (GIL, *apud.* ARAÚJO, 2004, p. 73), também “produz holofotes ‘vesgos’ apontados para grandes produtores e autores que vendem bem no mercado” (SANTOS, *apud.* VEIGA, 2004, p. 133). Os verdadeiros atores que representam uma riqueza cultural da capoeira e guardam seus fundamentos, os Mestres mais antigos, por exemplo, não têm amparo de políticas públicas eficientes.

Atualmente, alguns projetos de lei que estão em votação, ligados à capoeira, vêm causando polêmicas. Nas reuniões da Federação de Capoeiristas da Bahia em setembro de 2010, lideranças e praticantes mostram descontentamento com o processo. Leis que querem

regulamentar a profissão do capoeirista não deixam claro como valorizar o processo de transmissão oral dos mestres. Sistematizar esse conhecimento poderia ocasionar a perda de elementos importantes para os capoeiristas, ligados à afetividade e a elos familiares. As tradições orais representam formas culturais que envolvem processos de transmissão oral, geralmente de geração para geração. As pessoas que “guardam” a memória de determinada tradição oral, na maioria das vezes são senhores e senhoras idosos, que lutam para que os mais jovens se interessem e dêem continuidade àquela manifestação, de maneira orgânica.

Na capoeira, Mestres antigos são *livros vivos* de conhecimento. Um provérbio africano diz que quando morre um *griô* - outra denominação de mestre popular - ele leva consigo uma biblioteca inteira de saber (SIMON, 2000, p. 62). Nos anos 60 e 70, os movimentos de folclorização e esportização da capoeira, apesar de contribuírem moderadamente para a expansão e afirmação desta manifestação, alteraram com prejuízos a forma tradicional da capoeira. Os velhos mestres, herdeiros legítimos da tradição, tiveram que enfrentar a concorrência em termos de mercado cultural, perdendo espaços ou nem tendo acesso a eles, para empresários do ramo do folclore e para esportistas com condições socioeconômicas de se estabelecerem de acordo com as exigências mercadológicas.

O mestre capoeirista não *ensina* seu discípulo, pelo menos como a pedagogia ocidental sempre entendeu o verbo ensinar. De acordo com Sodré, o mestre não verbaliza, nem conceitua o seu saber para passar metodicamente ao aluno, não interroga, nem decifra. Ele *inicia*: cria as condições de aprendizagem, formando a roda de capoeira e assiste. (SODRÉ; 1983, p. 12).

O mais antigo Mestre-capoeirista vivo tem 92 anos, Mestre João Pequeno de Pastinha, que nasceu no município de Araci, no semi-árido baiano. De acordo com Abib, foi em Mata de São João, no Recôncavo que ocorreu seu primeiro contato com a capoeira, através de Juvêncio, que era companheiro do lendário Besouro de Mangangá. Mudou-se para Salvador, onde costumava frequentar algumas rodas de capoeira da cidade. Foi numa das rodas do Largo Dois de Julho que João conheceu o Mestre Pastinha, fundador do Centro Esportivo de Capoeira Angola, o CECA. João tornou-se então o principal treinel (professor) do CECA. (ABIB, 2010). Até hoje, é ele quem responde por Mestre no CECA, cuja sede está localizada no Forte Santo Antônio, atual Forte da Capoeira em Salvador, Bahia.

Segundo Mestre João Pequeno de Pastinha: “Não é todo jogador de capoeira que é capoeirista, como não é todo bom capoeirista que é Mestre de Capoeira, e não é todo Mestre que é bom Mestre.” (SANTOS, 1998).

O CAXIXI NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA EM SALVADOR - BA

No cenário nacional, a Bahia é considerada um dos estados de maior expressão cultural. A originalidade de sua cultura popular faz deste estado um centro cultural de referência internacional. Nesta parte do artigo, serão descritos ambientes musicais da cidade de Salvador-BA, nos quais é reconhecida a presença de caxixis. São recortes que expressam a diversidade musical da cena popular na cidade de Salvador, trazendo à tona nomes que estão vinculados ao caxixi na música popular nesta cidade, seja por usá-lo em seu repertório ou por fabricá-lo.

Na Oficina de Investigação Musical, fundada e coordenada pelo músico Bira Reis, localizado no Pelourinho, Salvador, Bahia, são confeccionados instrumentos de percussão, entre eles, caxixis. Educador, artista plástico, percussionista músico de sopros, arranjador, compositor e pesquisador, Bira desenvolveu um método de construção de caxixis que ele aprendeu na África, que consiste em super-reforçar a alça para deixar o instrumento mais seguro e facilitar seu manuseio. Além de fabricar caxixis, Reis utiliza diversas rítmicas do instrumento em suas

performances, entre elas, samba, jazz, reggae. O músico dirige o grupo Kizumba, bloco carnavalesco no qual foliões participam tocando instrumentos fabricados pelos artesões da Oficina, entre eles, caxixis. Para Reis, o caxixi só sobreviveu no Brasil devido à sua função na capoeira, apesar de ser usado em quase todos os estilos musicais brasileiros. Segundo Bira Reis, a funcionalidade é que garante a continuidade do instrumento.

Outro ambiente musical que utiliza o caxixi em Salvador é a Orquestra Rumpilézz. Criada por Letieres Leite é um grupo formado por cinco músicos de percussão e 14 músicos de sopro. As composições são inspiradas desde os toques dos Orixás do culto do Candomblé, como também grandes agremiações percussivas como: Ilê Aiyê, Olodum, Sambas do Recôncavo. Alguns dos artistas que já tiveram participação nos shows da Orkestra Rumpilezz.: Ed Motta, Armandinho, Stanley Jordan.

Outro ambiente em que se constata a presença do caxixi é o acadêmico, tomando como exemplo o Grupo de Percussão da Universidade Federal da Bahia, UFBA, coordenado pelo professor Dr. Jorge Sacramento. O grupo lançou recentemente um CD intitulado *Ziriguidum*, com peças de compositores baianos vivos que, segundo Sacramento, também utiliza o caxixi de uma forma moderna/contemporânea, explorando efeitos diversos que o referido instrumento pode proporcionar.

O ambiente *jazz* também utiliza o instrumento caxixi. Um dos responsáveis pela utilização de instrumentos de percussão afro-brasileiros no jazz é o músico Airton Moreira. Em Salvador o local mais expressivo de jazz é a *JAM no MAM*, evento que ocorre aos sábados no pôr do sol, no Museu de Arte Moderna de Salvador. O projeto completou uma década de muito sucesso de público e crítica. Com todas as edições lotadas, o projeto conquistou não só baianos e turistas como também críticos e formadores de opinião.

Um ambiente musical consagrado em Salvador em que aparece o caxixi é a Escadaria de Gerônimo, espaço para diversos estilos musicais como samba, salsa, jazz, baião, reggae, que completou sete anos de existência, nas terças de benção do Pelourinho. Gerônimo é um pioneiro na mistura de sons do Caribe com os ritmos do candomblé. (GUERREIRO, 2000, p. 23).

Estes foram alguns dos ambientes de música popular em Salvador em que se constata a presença do caxixi, demonstrando como um instrumento de origem ritual está presente em diferentes gêneros da música popular brasileira.

CAXIXI E EDUCAÇÃO MUSICAL

A formação tradicional do educador musical não tem uma preocupação direta com o conhecimento da diversidade das tradições orais populares. De acordo com Behague, a necessidade por parte do educador musical de um reconhecimento da etnomusicologia de seu país tem sido reconhecida, porém não tem sido formalmente integrada na sua formação. (BEHAGUE, 1998, p. 46). Somente a partir da V Conferência Intramericana de Educação Musical na cidade do México em 1979 há um reconhecimento da necessidade de colaboração entre etnomusicologia e educação musical. A partir desta integração, o educador musical poderá contribuir para a valorização das culturas musicais nacionais. Atualmente, a maioria dos educadores continua reduzindo a complexidade das tradições orais em práticas como o Dia do Folclore sem qualquer preocupação contextual.

Através do amparo de uma lei federal, a lei Nº 11.645, de 10/03/2008, que prevê a obrigatoriedade nas escolas, do estudo sobre as culturas africana e indígena, é possível que os governantes estabeleçam políticas públicas e programas que viabilizem que as manifestações da cultura popular façam parte dos currículos oficiais das escolas. De acordo com Pedro Abib,

pesquisador e professor da Universidade Federal da Bahia, músico e capoeirista, formado pelo mestre João Pequeno de Pastinha, a capoeira tem aí sua grande oportunidade de se estabelecer como um conhecimento importante e necessário a ser tratado nas escolas, não somente pelo professor de capoeira ou mestre, mas de forma interdisciplinar, a partir da abordagem de várias áreas do conhecimento, como história, educação física, literatura, música, geografia, artes, estudos sociais, filosofia, entre outras.

A lei 11769/ 08, que prevê a obrigatoriedade do ensino de música nas escolas, também é uma oportunidade para aplicar a utilização de elementos de origem afro-descendentes como o caxixi, em atividades de educação musical. A precariedade das escolas, decorrentes dos reduzidos recursos públicos, dificulta a aquisição de instrumentos musicais complexos como pianos, violinos, violões. A confecção de caxixis em atividades de educação musical, certamente pode contribuir para a presença de instrumentos musicais nas escolas. O material utilizado é simples: *cipó*, conhecido como junco, encontrado em grandes feiras, como a Feira de São Joaquim em Salvador; *pedaços de cabaça quebrada*, que podem ser recicladas nas centenas de academias de capoeira espalhadas pelo país; *sementes*, que podem ser compradas ou colhidas e trazidas pelos próprios alunos. Mesmo não tendo a complexidade melódica de um violão, flauta ou piano, um instrumento como o caxixi pode ser usado para introdução à musicalização, para ensinar rítmicas e acompanhar canções.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta deste artigo, ao sugerir a utilização do caxixi em atividades de educação musical, é destacar a amplitude de informações que decorrem de um único instrumento retirado do contexto das tradições orais. Porém sem cometer o erro de “isolar” o caxixi como objeto de pesquisa, mas tendo o cuidado de considerar as manifestações das quais ele faz parte, desde suas origens em rituais *bantu* até sua utilização contemporânea na capoeira e em gêneros de música popular brasileira.

Os múltiplos aspectos positivos da utilização de caxixi em atividades de educação musical, como a prática da cestaria, atividade ancestral capaz de desenvolver habilidades motoras; a transformação de materiais orgânicos - cipó, cabaça e sementes - em produção sonora e as inúmeras possibilidades rítmicas com caxixis, são atividades de práticas musicais que devem estar associadas a estudos históricos e sociais dos contextos em que aparece este instrumento, dos quais decorrem outras atividades práticas de aplicação sociológica, como a construção de painéis e jornais murais, com base em entrevistas e pesquisas que podem ser realizadas pelos próprios alunos. Outras atividades práticas relacionadas ao caxixi: capoeira e coral com acompanhamentos simples.

Desta maneira, a atividade de educação musical se aproxima mais da tradição cultural, de forma contextualizada, certamente revestindo-se de um caráter de experiência-vivência com maior poder de fixação na memória dos alunos do que simplesmente propor padrões rítmicos fora de seu contexto e de sua riqueza simbólica fruto das representações sociais presentes na cultura nacional.

REFERÊNCIAS

ABIB, Pedro. Um menino de 92 anos. In: **Crônicas da capoeiragem**. Disponível em: <http://portaldacapoeira.com>. Acesso em 23/08/2010.

_____. A importância da capoeira nas escolas. In: **Crônicas da capoeiragem**. Disponível em: <http://portaldacapoeira.com>. Acesso em 23/08/2010.

ANDRADE, Mário de. **Ensaio sobre a música brasileira**. 3. ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.

ARAÚJO, Samuel. Políticas públicas para a cultura no governo lula: um breve comentário. In: **Anais do II Encontro Nacional da ABET- Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**, Salvador. Contexto, 2004

AYALA, Maria Ignez Novais e Marcos. **Cultura popular no Brasil**. São Paulo. Editora Ática, 1995.

BEHAGUE, Gerard. Aporte de la etnomusicologia em una formacion realista del educador musical latino americano. In: **Revista Musical Chilena**, ano XLII, n. 169, p. 43-48, 1988

_____. Os antecedentes dos caminhos da interdisciplinariedade na etnomusicologia. In: **Anais do II Encontro Nacional da ABET- Etnomusicologia: lugares e caminhos, fronteiras e diálogos**, Salvador. Contexto, 2004

BLACKING, John. **The study of man as music-maker**. New York. Mouton Publishers, 1979.

_____. **How musical is man?** 2. ed. Washington: University of Washington Press, 1973

BURKE, Peter. **Variedades da história cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000

CANCLINI, Nestor Garcia, **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2003

CONCEIÇÃO, Jorge de Souza. **Capoeira angola: educação pluriétnica corporal e ambiental**. Salvador: Vento Leste, 2009

GIL, Gilberto. Discurso do ministro Gilberto Gil na solenidade de transmissão do cargo. In: **Cadernos Do-In Antropológico**. Brasília: Ministério da Cultura, 2003, p 9-15

GUERREIRO, Goli. **A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador**. Salvador: Editora 34, 2000

HALL, Stuart. Que negro é esse na cultura popular negra? In: **Revista de Comunicação Lugar Comum**. Rio de Janeiro: Universidade Nômade: Laboratório de Território e Comunicação (LABTeC/UFRJ), 1997

MERRIAM, Alan P. **The anthropology of music**. Evanston: Northwestern University, 1964.

MUKUNA, Kazadi Wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**. São Paulo: Global, 2006

MYERS, Helen. **Fieldwork in ethnomusicology, an introduction**. New York: Norton e Company, 1992

NETTL, Bruno. **The study of ethnomusicology: twenty-nine issues and concepts**. Urbana, Illinois: University of Illinois Press, 1983

REGO, Waldeloir do. **Capoeira angola-ensaio sócio etnográfico**. Salvador. Editora Itapuã-Coleção Baiana, 1968

REILY, Suzel Ana, **Manifestações populares: do aproveitamento à reapropriação**. São Paulo: EDUSP, 1990

SANTOS, João Pereira dos. Mestre João Pequeno. **Uma vida de capoeira**. Produção gráfica e arte José Américo de Lima, 1998

SOUZA, Ricardo Pamfílio de. **A música na capoeira: um estudo de caso**. Dissertação de Mestrado. Escola de Música. Universidade Federal da Bahia. Salvador, 1998

SIMON, Arthur. **Das berliner phonogrammarchiv 1900-2000, sammlungender traditionellen musik der welt**. Berlin: VWB- Verlag fur Wissenschaft und Bildung, 2000

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida**. Rio de Janeiro: CODECRI, 1983

VEIGA, Manuel, **Por uma etnomusicologia brasileira**. Salvador. Editora UFB, 2004

Entrevistas:

Mestres-capoeira (OBS: citação dos nomes como são conhecidos na capoeira, preservando seus nomes originais): Mestre Augusto dos Anjos, Mestre Jaime de Mar Grande, Mestre Zé do Lenço e Mestre Ciro Lima, concedidas em julho de 2009, no Encontro Internacional de Capoeira Angola, em Campinas - SP; Mestre Lua de Bobó, concedida em junho de 2009 na sua academia em Arembepe - Camaçari-BA; Mestre Lua Rasta, concedida em agosto de 2010, na sua Oficina de Construção de Instrumentos em Salvador – BA; REIS, Bira, diretor da Oficina de Investigação Musical, Pelourinho, Salvador, concedida dia 27 de maio de 2010.

Artigo recebido em 08/jul./2010. Aceito para publicação em 07/out./2010. Publicado em 01/dez./2010.

Como citar o artigo:

GALLO, Priscila Maria. Caxixi, um instrumento da percussão afro-brasileira: reflexões etnomusicológicas e possibilidades de utilização na educação musical. In: **Revista metáfora educacional** (ISSN 1809-2705) – versão *on-line*, n. 9., dez./2010. p. 90-101. Disponível em: <<http://www.valdeci.bio.br/revista.html>>. Acesso em: **DIA mês ANO**.

Revista indexada em:

CREFAL (Centro de Cooperación Regional para la Educación de los Adultos en América Latina y el Caribe) - <http://www.crefal.edu.mx>

GeoDados - <http://geodados.pg.utfpr.edu.br>

IRESIE (Índice de Revistas de Educación Superior e Investigación Educativa. Base de Datos sobre Educación Iberoamericana) - <http://iresie.unam.mx>

LATINDEX (Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal) - <http://www.latindex.unam.mx>

Editora: Prof^a. Dra. Valdecí dos Santos (<http://lattes.cnpq.br/9891044070786713>)