

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO PROFISSIONAL EM MÚSICA

ANDRÉ BRASIL

A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta
de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica

RIO DE JANEIRO

2024

André Brasil

A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta
de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Júlio Merlino

Co-orientador: Prof. Dr. Marcus Ferrer

Rio de Janeiro

2021

CIP - Catalogação na Publicação

B823g Brasil, André Luís Córdova
A guitarra elétrica e a nação Ijexá do Rio Grande do Sul: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica / André Luís Córdova Brasil. -- Rio de Janeiro, 2024. 192 f.

Orientador: Julio Merlino.
Coorientador: Marcus Ferrer.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação Profissional em Música, 2024.

1. Batuque. 2. Música Afro-brasileira. 3. Cultura Y orùbá. 4. Guitarra Elétrica. 5. Adaptações Musicais. I. Merlino, Julio, orient. II. Ferrer, Marcus, coorient. III. Título.

André Brasil

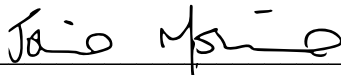
A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação Profissional em Música (PROMUS), Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

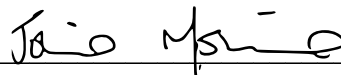
Aprovada em 16 de janeiro de 2024:



Prof. Dr. Julio Cesar Vieira Merlino – UFRJ/PROMUS



Prof. Dr. Bartolomeu Wiese Filho – UFRJ/PROMUS



Profª. Dra. Luciana Prass – UFRGS

Dedico este trabalho a minha esposa Helena e minhas três filhas, Sany, Helen e Brenda. Sem o apoio de vocês todo este trabalho seria impossível. Amo profundamente e sou eternamente grato, pois tudo o que sou é fruto da minha vida ao lado de vocês.

AGRADECIMENTOS

É muito importante agradecer à participação dos mestres Ìdòwú Akínrúlí e Diih Neques. Ambos foram fundamentais para que este estudo pudesse existir, permitindo-me ter acesso a conhecimentos tão importantes, construídos ao longo de uma vida dedicada à uma cultura e à sua preservação.

Agradeço à universidade pública e ao sistema de cotas. Entendo que, de onde venho, especialmente em termos de contexto social, é raro ter uma formação acadêmica. A realização de um curso de pós-graduação era algo inimaginável para mim. Ter acesso a esse estudo em uma universidade federal tem sido de extrema importância para minha vida pessoal e profissional, além de causar um grande impacto social em mim e em minha família.

Gostaria de agradecer e expressar minha saudade do professor Fernando Lewis de Mattos, que nos deixou prematuramente em 2018. Foi durante uma conversa em uma cafeteria na universidade que entendi que este ambiente de estudo também poderia ser algo ao meu alcance. Pude me identificar com a história dele, me inspirar em suas conquistas e me sentir acolhido em um curso onde, inicialmente, não conseguia encontrar meu lugar.

Meus sinceros agradecimentos ao Professor Marcus Ferrer pelo seu apoio durante todo o processo de pesquisa. Mesmo nos momentos em que necessitei de correções e alterações mais substanciais, ele foi sempre um amigo respeitoso pronto para ajudar. Mesmo precisando se ausentar para um pós-doutorado, e não podendo estar presente nos momentos finais da defesa, escolheu cuidadosa e atentamente o professor que continuou a orientar o trabalho. Agradeço também ao orientador Júlio Merlino, que prontamente esteve atento e à disposição para finalizarmos este trabalho de pesquisa.

Por fim, agradeço ao PROMUS, a todo o seu corpo docente e aos colegas de classe por todas as aulas e pela oportunidade de cursar esta pós-graduação. O incentivo de todos foi crucial durante esta jornada.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo investigar os ritmos tradicionais da prática religiosa afro-brasileira do Batuque no Rio Grande do Sul, com foco na nação Ijexá, e criar um caderno de exercícios pedagógicos contendo adaptações destes ritmos para a guitarra elétrica. O processo considera as características tonais da língua *Yorùbá*, ainda utilizada nas rezas e nos toques de tambor dessa prática religiosa. Inicialmente, a pesquisa desenvolve uma adaptação para o agogô com três alturas, com o propósito de conservar as características da língua e estabelecer padrões rítmico-melódicos que são utilizados em ostinato. Em seguida, desenvolve-se uma proposta de sistematização com quatro modelos de adaptação para a guitarra. O estudo se desdobra em vários capítulos, começando com a contextualização do Batuque e sua origem na tradição *Yorùbá*. É feita uma distinção entre as práticas do Ijexá no Rio Grande do Sul e as práticas do Ijexá no Candomblé da Bahia. Para obter um entendimento aprofundado destes conhecimentos que são transmitidos em práticas orais, o estudo envolve vivências através de entrevistas e aulas com dois mestres: o *babalawo* Ìdòwú Akínrúlí, que introduz os conceitos da língua e da música tradicional *Yorùbá*, e o Alabê Diih Neques, que aborda a prática no Estado do Rio Grande do Sul. Além disso, o trabalho aborda o conceito de Claves Musicais, pequenos fragmentos rítmico-melódicos presentes nessa música, discutindo sua relação e influência na música popular brasileira. Também destaca a necessidade pedagógica de desenvolver a consciência desses padrões para a prática musical nesse contexto. As adaptações têm o propósito de expandir o repertório da guitarra elétrica e promover a interconexão entre a guitarra e diferentes ambientes musicais tradicionais na cultura brasileira. Isso enfatiza a importância de reconhecer a influência da diáspora africana na música brasileira e valorizar a riqueza cultural resultante dessas interações.

Palavras-chave: Batuque. Música Afro-brasileira. Cultura Yorùbá. Guitarra Elétrica. Adaptações Musicais.

ABSTRACT

This dissertation aims to investigate the traditional rhythms in the Afro-Brazilian religious practice of "Batuque" in the state of Rio Grande do Sul, specifically focusing on the Ijexá tradition. The goal is to create a pedagogical workbook containing adaptations of these rhythms for the electric guitar. The process takes into consideration the tonal characteristics of the Yorùbá language, which are still used in the prayers and drumming of this religious practice. Initially, the research develops an adaptation for the three pitched agogô, with the purpose of preserving the characteristics of the language and establishing rhythmic-melodic patterns that are used repetitively. Subsequently, a proposal for systematization is developed with four adaptation models for the guitar. The study unfolds in various chapters, starting with the contextualization of Batuque and its origins in the Yorùbá tradition. A distinction is made between the Ijexá practices in Rio Grande do Sul and those of Candomblé in Bahia. To gain an in-depth understanding of this knowledge, which is transmitted through oral practices, the study involves experiences through interviews and lessons with two masters: Babalawo Ìdòwú Akínrúlí, who introduces the concepts of the Yorùbá language and traditional music, and Alabê Diih Neques, who addresses the practice in the state of Rio Grande do Sul. Furthermore, the work explores the concept of Clave or Time-line, small rhythmic-melodic fragments found in this music, discussing their relationship and influence on Brazilian popular music. It also highlights the pedagogical necessity of developing an awareness of these patterns for musical practice in this context. The adaptations aim to expand the repertoire of the electric guitar and promote interconnections between the guitar and various traditional musical environments in Brazilian culture. This underscores the importance of recognizing the influence of the Black diaspora on Brazilian music and appreciating the cultural richness resulting from these interactions.

Keywords: Batuque. Afro-Brazilian Music. Yorùbá Culture. Electric Guitar. Musical Adaptations.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Quadro demonstrativo com a comparação entre o Ijexá praticado na Bahia e o Ijexá praticado no Rio Grande do Sul.	26
Figura 2: Foto do quarteto instrumental utilizado no ritual do candomblé. (CARDOSO, 2006, p. 54).	29
Figura 3: Clave do Ijexá tocada no instrumento Agogô/Gã.	30
Figura 4: Transcrição da textura rítmica do Ijexá. (SCOTT, 2019, p. 31).	30
Figura 5: Transcrição da textura rítmica do Ijexá praticado nos rituais do candomblé na Bahia. Transcrição minha do vídeo < https://www.youtube.com/watch?v=8dB1GckpqCU >, acessado em 24/06/2021. Considerando apenas uma pequena variação executada pelo tambor Rum durante o vídeo.	31
Figura 6: Tambor Ilú e Agê	32
Figura 7: Músico Ìdòwú Akínrúlí com o instrumento Bâtá, foto de Bea Salgado disponibilizada por Ìdòwú Akínrúlí.	33
Figura 8: Foto do tambor Inhã cedida pelo terreiro da cidade de Viamão, Ilê Asé Oxalá Talabi Aláfia ati Eleera.	34
Figura 9: Transcrição do ritmo do Grefê a partir da entrevista com Diih Neques em 15 de junho de 2021, demonstrando de forma simplificada o ritmo. Considerando apenas os ataques principais, sem o uso de notas fantasmas que dificultariam o entendimento dos acentos principais.	35
Figura 10: Quadro demonstrativo com a comparação entre o Ijexá praticado na Bahia como ritmo e o Ijexá praticado no Rio Grande do Sul como nação.	36
Figura 11: Comparação entre a textura rítmica dos tambores, Lé e Rumpi, na prática do Ijexá da Bahia, e o tambor Ilú na prática do Grefê do Batuque rio-grandense.	39
Figura 12: Subdivisão do pulso binária ou ternária.	41
Figura 13: Agê no ritmo Grefê, divisões que podem ter derivado da tercina e da colcheia.	42
Figura 14: Variação do tambor Ilú no ritmo Grefê. Transcrição do compasso 9 da faixa Oxalá, de Diih Neques. A transcrição completa pode ser vista nos anexos.	42
Figura 15: Variação do tambor Ilú no ritmo Grefê. Transcrição do compasso 13 da faixa Oxalá, de Diih Neques. A transcrição completa pode ser vista nos anexos.	42
Figura 16: Variação do tambor Ilú no ritmo Grefê. Transcrição do compasso 97 da faixa Oxalá, de Diih Neques. A transcrição completa pode ser vista nos anexos.	43

Figura 17: Transcrição do toque Ekobare a partir dos encontros com Diih Neques e da análise das faixas gravadas em seu álbum "Alujá", especificamente da faixa "Bará" a partir dos tempo 00:02:30.....	45
Figura 18: Transcrição do toque Jêje a partir dos encontros com Diih Neques e da análise das faixas gravadas em seu álbum "Alujá", especificamente da faixa "Obá" a partir dos tempos 00:01:27.	46
Figura 19: Proposta de interpretação do deslocamento do último tempo do tambor Ilú no toque Jêje.....	46
Figura 20: Transcrição da variação ocorrida no toque Jêje, observada a partir da transcrição e análise da faixa "Obá" a partir do tempo 00:01:27.	47
Figura 21: Foto de Sany Brasil, mostrando a adaptação de um pandeiro como se fosse um tambor para estudo de manulação.	54
Figura 22: Transcrição da clave Wórò a partir de uma perspectiva polimétrica.	67
Figura 23: Transcrição da clave Wórò a partir de uma perspectiva de pulso constante.....	67
Figura 24: Transcrição do Alùjá a partir de uma abordagem polimétrica.	68
Figura 25: Transcrição do Alùjá a partir de uma abordagem de pulso constante e mesma métrica entre os dois instrumentos.	69
Figura 26: Comparativo entre a clave Wórò, ou Vassi, e a sua variação de posição, começando a partir da sexta colcheia.	70
Figura 27: Legenda Agogô em 3 alturas.	78
Figura 28: Legenda Agê.	78
Figura 29: Figura mostrando a relação das alturas da palavra com os sons dos tambores.....	84
Figura 30: Transcrição do instrumento Ilú no ritmo Aré, links para audição na página 105. .	85
Figura 31: Adaptação do Ilú, apenas com os seus principais ataques para o agogô.	85
Figura 32: Comparativo da adaptação do tambor Ilú sob os aspectos da língua <i>Yorùbá</i>	86
Figura 33: Adaptação da Reza 1 de Bará para o agogô a partir da perspectiva tonal da língua <i>Yorùbá</i>	88
Figura 34: Identificação da correspondência das palavras com a língua <i>Yorùbá</i> observada por Ìdòwú Akínrúlí.	89
Figura 35: Decupagem da Clave Principal do toque Aré.	90
Figura 36: Separação adaptação da reza 1 separada em frases A , B C e D	91
Figura 37: Separação da adaptação da reza 1 em fragmentos menores para utilização sobre a Clave Principal.	91

Figura 38: Demonstração do uso de acordes e extensões na guitarra, mantendo parte do desenho no braço do instrumento, facilita a execução de alguns trechos musicais.	93
Figura 39: Transcrição da textura do ritmo base do toque Aré e adaptação para o agogô.	107
Figura 40: Aré transcrição da variação 1 do Ilú.	108
Figura 41: Aré transcrição da variação 2 do Ilú.	108
Figura 42: Aré transcrição da variação 3 do Ilú.	109
Figura 43: Aré transcrição da variação 4 do Ilú.	109
Figura 44: Transcrição da Reza 1, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:00:14, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=10	111
Figura 45: Continuação, transcrição da Reza 1, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:00:14.	112
Figura 46: Transcrição da Reza 2, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:00:56, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=56	112
Figura 47: Transcrição da Reza 3, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:11, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=71	113
Figura 48: Transcrição da Reza 4, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:22, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=82	114
Figura 49: Transcrição da Reza 5, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:33.	115
Figura 50: Transcrição da Reza 6 - parte II, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:53, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=113	116
Figura 51: Transcrição da Reza 6 - parte I, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:02:01, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=121	117
Figura 52: Ekobare transcrição da variação 1.	118
Figura 53: Transcrição do ritmo base do toque Ekobare ou Ekó Bari.	119
Figura 54: Análise gráfica do áudio do toque Ekobare através do software de gravação e edição Logic Pro X.	120
Figura 55: Proposta de escrita do ritmo Ekobare buscando representar a elasticidade rítmica.	123
Figura 56: Ekobare transcrição da variação 2.	123
Figura 57: Ekobare transcrição da variação 3.	124
Figura 58: Ekobare transcrição da variação 4.	124
Figura 59: Transcrição da reza 7 da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:02:23.	126

Figura 60: Continuação da transcrição da reza 7 da faixa Bará de Dih Neques com início em 00:02:23, disponível no link https://youtu.be/Etko3imObeM?t=143 .	127
Figura 61: Clave do toque Aré, Clave Principal.	128
Figura 62: Claves das variações do toque Aré.	128
Figura 63: Clave da Reza 1, contendo 4 frases.	129
Figura 64: Clave da Reza 2, contendo 2 frases.	129
Figura 65: Clave da Reza 3, contendo 2 frases.	130
Figura 66: Clave da Reza 4, contendo 2 frases.	130
Figura 67: Clave da Reza 5, contendo 2 frases.	131
Figura 68: Clave da Reza 6 II, contendo 4 frases.	131
Figura 69: Clave da Reza 6 I, contendo 3 frases.	132
Figura 70: Exemplo de exercício - Aprendendo a Clave - com a apresentação da clave do toque Aré e os <i>backings tracks</i> para estudo dos demais exercícios.	134
Figura 71: Exemplo do exercício - Conhecendo a clave sem a guitarra - demonstrando o estudo para a consciência das claves sem o uso instrumento.	135
Figura 72: Exemplo do exercício – Separando as vozes da clave - demonstrando o estudo para a consciência das vozes da clave principal.	136
Figura 73: Exemplo do exercício – Relacionando a clave com o toque Aré - demonstrando o estudo para a sobreposição das duas claves.	137
Figura 74: Mapa da distribuição das notas da Clave e do pulso para o acorde de quatro notas.	138
Figura 75: Exemplo do exercício – Colocando a clave na guitarra - demonstrando o estudo da clave e o pulso em um acorde com quatro notas.	138
Figura 76: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação A.	139
Figura 77: Clave Aré utilizada no exemplo de adaptação Modelo A.	140
Figura 78: Exercício 5 do <i>e-book</i> , demonstrando uma adaptação do modelo A.	140
Figura 79: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação B.	141
Figura 80: Clave Reza 4 utilizada para exemplificar o Modelo de adaptação B.	142
Figura 81: Adaptação da Clave Reza 4, mostrando apenas das notas da ponta do acorde e o baixo, representando a variação melódica da clave em três alturas.	142
Figura 82: Adaptação da Clave Reza 4, através do Modelo B e com o preenchimento dos acordes.	143
Figura 83: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação C.	143

Figura 84: Clave Reza 3 adaptada para agogô e separada em frases.	144
Figura 85: Apenas frases A e B da Clave Reza 3 em loop e com a supressão da última nota da frase B.	145
Figura 86: Exemplo de adaptação estrita seguindo o Modelo C.	145
Figura 87: Exemplo de adaptação seguindo o Modelo C e com notas suprimidas.	146
Figura 88: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação D.	146
Figura 89: Frase A da clave da Reza 4 em repetição cíclica.	147
Figura 90: Adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 na ponta do bloco dos acordes.....	148
Figura 91: Baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.	149
Figura 92: Exemplo de adaptação seguindo o Modelo D.....	150

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Quadro demonstrando a relação dos acentos utilizados na escrita da língua <i>Yorùbá</i> e as alturas percebidas na fala.	63
Tabela 2: Legenda da simbologia utilizada na partitura do Ilú.	77
Tabela 3: Legenda da simbologia utilizada na partitura da guitarra.....	79
Tabela 4: Quadro sobre a língua <i>Yorùbá</i> e a diferenciação de alturas, relação com intervalos musicais.	84

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
INOVAÇÃO E APLICABILIDADE DO PROJETO	18
IMPACTO E RELEVÂNCIA	19
MOTIVAÇÃO PESSOAL.....	20
METODOLOGIA.....	22
1 IJEXÁ - CONTEXTO E ORIGEM	24
2 IJEXÁS, ÌJÈŞÁ, NAÇÃO E SEUS DIFERENCIAIS ENTRE BAHIA E RIO GRANDE DO SUL	28
2.1 IJEXÁ PRATICADO NA BAHIA.....	28
2.2 O IJEXÁ NO RIO GRANDE DO SUL.....	32
2.3 IJEXÁS, ÌJÈŞÁ, NAÇÃO E SEUS DIFERENCIAIS ENTRE BAHIA E RIO GRANDE DO SUL	36
2.4 COMPARAÇÃO DOS TOQUES IJEXÁ E GREFÊ	37
2.4.1 Ekobare e Jêje	43
3 APRENDIZADO COM OS MESTRES	49
3.1 DIIH NEQUES – FOCO NO BATUQUE E OS SEUS TOQUES	52
3.2 ÌDÒWÚ AKÍN RÚLÍ – FOCO NA CULTURA YORÙBÁ.....	60
4 TRANSCRIÇÃO	72
4.1 NOTAÇÃO DA PERCUSSÃO NAS CITAÇÕES	75
4.2 NOTAÇÃO DO BATUQUE DE IJEXÁ	76
4.3 NOTAÇÃO PARA GUITARRA	78
5 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DAS CLAVES	81
5.1 TRANSCRIÇÃO DOS TOQUES	82
5.2 ANÁLISE E ADAPTAÇÃO PARA O AGOGÔ – LÍNGUA YORÙBÁ E A TRANSFORMAÇÃO EM CLAVES	83
5.3 DECUPAGEM	90
5.4 SOBREPOSIÇÃO DE CONJUNTOS PARA ESTUDO E ADAPTAÇÃO PARA A GUITARRA.....	92
5.5 CRIAÇÃO DE UMA PROGRESSÃO HARMÔNICA PADRÃO SOBRE AS CLAVES.....	92

6	CLAVES NA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA.....	95
6.1	CONSTRUÇÃO DA MÚSICA A PARTIR DA PERSPECTIVA EM CLAVE ..	97
6.2	CLAVE-CONSCIÊNCIA.....	98
7	OS TOQUES DO BATUQUE DE NAÇÃO IJEXÁ	100
7.1	DIFERENCIAÇÃO ENTRE OS TOQUES	102
7.2	SOTAQUE DO BATUQUE.....	103
7.3	TOQUES E REZAS ADAPTADOS PARA AGOGÔ	105
7.3.1	Faixa 1 – Bará – Toque Aré.....	106
7.3.2	Faixa 1 – Bará – Toque Ekobare.....	118
8	PRODUTO: <i>E-BOOK</i> COM EXERCÍCIOS PARA GUITARRA.....	128
8.1	CLAVES DO TOQUE ARÉ E SUAS REZAS	128
8.2	ELABORAÇÃO DOS EXERCÍCIOS DE ESTUDO DAS CLAVES.....	132
8.2.1	Conhecendo A Clave.....	133
8.3	CONSTRUÇÃO DAS ADAPTAÇÕES PARA A GUITARRA.....	139
8.3.1	Modelo A.....	139
8.3.2	Modelo B.....	140
8.3.3	Modelo C.....	143
8.3.4	Modelo D.....	146
9	CONCLUSÃO.....	151
10	REFERÊNCIAS.....	154
11	APÊNDICE A – TRANSCRIÇÕES DAS REZAS	158

INTRODUÇÃO

Esta dissertação tem por objetivo investigar os ritmos tradicionais executados pela percussão presente na prática religiosa afro-brasileira do Batuque¹ do Rio Grande do Sul, especificamente da nação Ijexá, e a criação de um produto pedagógico em forma de caderno de exercícios contendo adaptações para a guitarra elétrica, observações pertinentes ao método utilizado para a realização das adaptações e exercícios preparatórios para a realização destas adaptações na guitarra com consciência de seus aspectos rítmicos ligados à sobreposição de Claves musicais.

Devido à necessidade de trafegar por várias áreas de conhecimento que, ora abordam questões culturais do ambiente onde a música do Batuque é praticada, ensinada e as suas origens na cultura *Yorùbá*, e ora abordam questões pedagógicas instrumentais da guitarra, optou-se por traçar um caminho de estudo que representasse o processo vivenciado através da oralidade. Neste, as instruções dos mestres, as vivências culturais e as articulações vão ganhando profundidade ao longo do texto, e desse modo, os assuntos são introduzidos e as suas informações não se esgotam neste momento, mas vão ganhando maior detalhamento no decorrer dos capítulos. Assim, pouco a pouco vão se completando e formando o corpo de conhecimento que procurei discorrer nesta dissertação. Também procurei dar bastante relevância aos aspectos extramusicais culturais trazidos pelos mestres, como: dança, língua falada no terreiro, religiosidade e a forma como esses praticantes entendem e ensinam esta música, amplia-se o conteúdo a ser utilizado nas adaptações e estudos instrumentais, e entendendo que estes aspectos também são relevantes para esta música e parte do meio.

Este percurso de estudos inicia no capítulo 1, investigando a prática musical do Batuque de nação Ijexá e contextualizando este ambiente de tradição afro-religioso, bem como a sua origem nas tradições do povo *Yorùbá*. Diferencio as práticas do Ijexá presente como toque da nação Ketu no Candomblé da Bahia e as práticas da nação Ijexá do Batuque do Rio Grande do Sul no capítulo 2. Para me aproximar desta música de tradição prática e cuja transmissão de conhecimento se dá através da oralidade, foram necessárias vivências que somaram mais de 30 horas em entrevistas e aulas com cada um dos mestres participantes, Diih Neques e Ìdòwú Akínrúlí, que me oportunizaram experienciar um pouco da música presente neste ambiente cultural, processo de aprendizado que está descrito no capítulo 3. No

¹ É uma prática religiosa de culto aos orixás presente no Rio Grande do Sul, assim como o Candomblé presente na Bahia, ambas com sua origem no povo da etnia africana *Yorùbá*.

capítulo 4 abordo as questões relacionadas à escrita da percussão afro-brasileira e da guitarra, bem como uma discussão acerca do estabelecimento de critérios para a escolha de quais elementos da transcrição da percussão eram mais importantes para a elaboração das adaptações neste trabalho. Discorro sobre a primeira etapa do processo de adaptações no capítulo 5 onde aponto como foram estabelecidos os critérios de adaptação dos toques e rezas para o agogô e às características tonais da língua *Yorùbá* utilizadas. Especificamente, as ligadas ao uso das variações tonais da fala em todos os instrumentos da textura musical percussiva. Estas adaptações, tratadas como Claves Musicais, ou pequenos fragmentos rítmico-melódicos, são a matéria prima utilizada para a construção das adaptações para a guitarra elétrica. Abordo também a relação das claves com a música brasileira e aspectos relacionados à construção musical a partir destes fragmentos no capítulo 6, bem como aspectos relacionados à sistematização de estudos a partir da clave. No capítulo 7 apresento os toques e as rezas elaborados a partir deste estudo e utilizados para as adaptações para o agogô, primeiro passo antes de adaptar para a guitarra. No capítulo 8, onde apresento o produto *e-book*, discorro sobre como as claves geradas pelos toques e rezas são utilizadas nos exercícios pedagógicos e adaptações, demonstrando quatro modelos de adaptação utilizados para a transposição dos toques e das rezas para a guitarra elétrica. As reflexões finais sobre os resultados desta pesquisa e o seu respectivo produto pedagógico são apresentados no capítulo 9 com um breve relato de percurso e reflexões sobre possibilidades futuras de pesquisa. No anexo APÊNDICE A – TRANSCRIÇÕES DAS REZAS, disponibilizo a transcrição do material musical completo e o link com a gravação original para que outros pesquisadores possam fazer análises futuras.

INOVAÇÃO E APLICABILIDADE DO PROJETO

O uso da guitarra no ambiente da música popular brasileira possui a sua sistematização de estudo com uma forte influência norte-americana ligada ao *jazz* e ao *rock*, ainda que muitos instrumentistas busquem o desenvolvimento da idiomática brasileira com foco na transversalidade de gêneros musicais e no uso da música regional como inspiração. A busca por gerar um material de estudo e uma proposta de sistematização a partir de um conjunto de elementos presentes no ambiente religioso afro-brasileiro, desestabiliza

paradigmas de estudo da guitarra e dá espaço para a possibilidade de novas elaborações acerca do uso do instrumento e dos ambientes onde transita.

Entendo que mesmo que as adaptações passem por alguma camada de criação artística, a sistematização da adaptação destes toques para guitarra elétrica buscou estabelecer um método formal ligado a critérios claramente estabelecidos, com a intenção de que a aplicabilidade desta pesquisa possa contribuir e ser ampliada a outros universos das músicas tradicionais brasileiras que não possuem a guitarra em sua formação tradicional, tais como: Coco, Maracatu, Boi, etc; criando uma transversalização entre a guitarra e diferentes contextos e ambientes musicais onde ela não transita, estimulando a reflexão a respeito da identidade musical brasileira, presente em cada um desses ambientes de prática e no ambiente acadêmico.

IMPACTO E RELEVÂNCIA

Acredito que este trabalho possa impactar na criação de um material reflexivo em uma área de estudo ainda em crescimento, através de uma sistematização do estudo da idiomática brasileira na guitarra elétrica, bem como uma proposta de utilização da guitarra em ambientes diferentes do seu uso tradicional, o que pessoalmente se reflete na busca por uma sonoridade pessoal para a aplicação deste instrumento na minha carreira artística.

É pertinente observar também a intenção de debruçar-me sobre a música religiosa afro-brasileira através de uma ótica da criação e prática musical, não com o intuito de desvincular e diminuir a sua complexidade cosmológica, mas ao contrário, perceber essa cosmologia presente, inserida e muitas vezes invisibilizada na chamada cultura brasileira, que é tão preta e ainda tão racista a ponto de não dar o crédito para a riqueza e influência deste atravessamento cultural ocasionado pela diáspora negra fruto do cruel período de escravização presente na construção do Brasil. Acredito que estes atravessamentos culturais devem ser nomeados, creditados, respeitados e estudados com a devida importância que esta riqueza cultural possui, ampliando as possibilidades de estudo musical não só na guitarra elétrica, mas em tantos outros instrumentos.

MOTIVAÇÃO PESSOAL

Minha formação cultural começa na variedade étnica da minha família, descendentes de indígenas, negros e brancos, com um avô reverendo da Igreja Episcopal e pais praticantes de religião afro-brasileira, especificamente Umbanda², Umbanda-cruzada e Batuque de nação³ *Oyó*, e frequentadores de centros espíritas kardecistas. A música e os valores culturais praticados nas casas de Batuque, fizeram parte de minha construção cultural enquanto indivíduo durante a infância e início da adolescência.

O meu estudo da guitarra, que iniciou na década de 90, durante minha adolescência, esteve muito ligado ao *rock* e *jazz*, norte-americano e europeu, devido à facilidade de encontrar materiais de estudo com esta estética musical⁴. Esse conjunto de fontes musicais externas à música afro-brasileira acabou por me afastar dessa linguagem, que se tornou novamente foco de pesquisa apenas quando busquei um aprofundamento no conhecimento de harmonia através de livros que utilizavam canções da MPB como material de estudo⁵. Conforme aborda Anderson Mariano, professor e pesquisador desde a década de 90, a produção de materiais didáticos voltados à guitarra tem aumentado no Brasil, ainda que timidamente, observando que, anterior a essa década, a maior parte do material didático utilizado era importado. O autor coloca que ainda necessitamos de mais esforços na produção de materiais que contemplem as particularidades desse idiomatismo da música brasileira (MARIANO, 2018).

Em 2012, comecei a estudar com o músico nigeriano Ìdòwú Akínrúlí, radicado em Porto Alegre e coordenador do grupo *Ìbéjì*, grupo recém formado e mantido por ele de 2012 a 2018 com o intuito de difundir sua tradição *Yorùbá*⁶ e formar um coletivo capaz de acompanhá-lo em suas apresentações de música e dança. A formação do grupo se dava através de oficinas de vivência em dança e música tradicional, onde, ao término da oficina, os participantes mais interessados seguiam integrando o grupo com encontros semanais e participando de apresentações promovidas por Ìdòwú Akínrúlí. Através desse convívio e a familiaridade adquirida com a linguagem musical, tive a oportunidade de produzir, gravar,

² Umbanda - Religião afro-brasileira de culto aos orixás.

³ Termo para designar um grupo étnico das tradições de religiões afro-brasileiras. O termo nação será tratado com mais profundidade no decorrer do texto.

⁴ Foi quando tive acesso aos livros "A Arte da Improvisação"(1991) do guitarrista Nelson Faria; Play Alongs de Jamey Aebersold; "Hot Lick" de Don Mock; Speed Picking de Frank Gambale.

⁵ Harmonia e Improvisação I e Songbooks de Almir Chediak.

⁶ O povo *Yorùbá* é um grupo étnico da África Ocidental que hoje habita as regiões demarcadas como Nigéria, Togo e Benin, e que teve grande influência na formação cultural do Brasil, principalmente na formação das religiões afro-brasileiras através das tradições trazidas com os negros escravizados. (COSTA, 2017)

mixar e masterizar o CD do grupo, entre 2013-2014, intitulado *Ìbèjì*, e financiado pelo Fumproarte⁷ - Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural. Este mesmo grupo gravou o DVD intitulado, *Ìtàn Ọrun Àti Ilé Ayé*, em 2014, com lançamento em 2015, financiado pelo 3º Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras⁸, no qual participei cantando, tocando agogô e violão, além de realizar a mixagem e masterização.

Em 2013, passei também a integrar o grupo *Osèètúrà*, que busca fundir elementos da cultura tradicional *Yorùbá*, ao *Afrobeat*⁹ e ao *Jazz*, também com direção musical de Ìdòwú Akínrúlí. Neste trabalho, surge uma necessidade de adaptação de elementos dos tambores tradicionais para a prática musical de um repertório de música africana, especificamente os ritmos tradicionais da cultura *Yorùbá* como: *Alùjá*, *Wórò*, *Àriyá* e *Ìjèṣá*, que não possuem a guitarra elétrica como um instrumento utilizado em sua formação instrumental tradicional.

Através da participação nestes trabalhos ligados à cultura *Yorùbá*, acabo por ter uma atuação transversal em outros grupos ligados a essa mesma área de interesse e com integrantes ou ambientes de convívio em comum, atuando como músico, produtor e técnico de som. Assim, percebo, através dessas diversas práticas musicais e convívios, que a cultura africana e seus desdobramentos na cultura e musicalidades afro-brasileiras, fundamentadas na religiosidade, permeiam a minha prática musical das formas mais amplas e, especificamente, que essas adaptações do uso da guitarra nesses ambientes, são campos de grande interesse para meu estudo pessoal, tanto pela adaptação da percussão para a guitarra, quanto pelo uso da guitarra em contextos musicais onde ela não estaria presente.

Como desdobramento destes estudos, em final de 2018, monto o grupo Projeto Nó, formado pelos músicos Diego Berquó, na bateria, Tiago Andreola, no baixo, e eu, como compositor e guitarrista, com o qual tenho a oportunidade de abordar o uso destes materiais musicais em um contexto de música instrumental. As composições e arranjos são elaboradas a partir das transcrições e estudos sobre estes ritmos, onde apresento para o grupo as composições e arranjos iniciais, e os elementos de onde foram adaptados através da

⁷ Fumproarte foi um fundo que prestou apoio financeiro a projetos artístico-culturais locais, criado em 1993 e gerenciado pela prefeitura de Porto Alegre - RS com editais anuais. No período desta pesquisa, em 2021, este programa encontra-se inativo desde 2016 devido a problemas financeiros. <<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/fumproarte/>> link acessado em 08/06/2021.

⁸ O Prêmio Nacional de Expressões Culturais Afro-brasileiras, realizado por CADON - Centro de Apoio ao Desenvolvimento Osvaldo dos Santos Neves, com o objetivo de atender às expressões artísticas de estética negra, nos segmentos de Artes Cênicas, Música e Prêmio Especial na área de Preservação de bens culturais. <<http://premioafro.org>> link acessado em 08/06/2021.

⁹ Afrobeat é um estilo musical criado por Fela Kuti, músico e ativista político nigeriano.

transcrição de texturas percussivas¹⁰. De posse desse material, o grupo tem a liberdade de criar a sua abordagem pessoal para o arranjo inicial proposto por mim, e através dos ensaios, trabalhamos em ajustes do conjunto para que as músicas não percam a sua característica composicional inspirada na textura percussiva tradicional, ainda que abram o espaço para as características pessoais de cada músico. O resultado deste trabalho pode ser visto no Álbum Saudação¹¹, lançado em março de 2021, e nos vídeos de divulgação do álbum com performances ao vivo presentes no *youtube*¹² do grupo.

METODOLOGIA

A prática de ensino por meio da oralidade¹³, ou seja, sem suporte de escrita e transmitida oralmente em vivências práticas, está presente na cultura tradicional brasileira em suas diversas manifestações. Deste modo, para este estudo, a principal fonte de estudo foram vivências com mestres, com o objetivo de observar e registrar as particularidades das performances da nação Ijexá em seu contexto cultural e social, como manifestação religiosa afro-brasileira presente no Rio Grande do Sul. Entendo aqui como mestres, pessoas que além de detentoras de um determinado saber tradicional, são também pesquisadores, ampliando constantemente os seus conhecimentos assim como os pesquisadores acadêmicos, e principalmente assumem a missão de serem transmissores deste conhecimento tradicional através do seu convívio com suas atividades. (CARVALHO, 2021)

Resumindo, mestre ou mestra não é apenas quem domina uma determinada área de conhecimento (e na universidade é isso que justamente define um docente), mas alguém que foi colocado na condição de transmissor do conhecimento que encarna, colorindo-o com uma conotação de singularidade – e por isso mesmo, insubstituível. É intrínseca ao mestre, portanto, a condição de maturidade do saber, o que o coloca no lugar de um patrimônio vivo da sua comunidade e mesmo da nação. E é desse lugar de tesouro vivo que o mestre se torna irrepresentável: nem o docente universitário que atua como seu parceiro e nem o seu discípulo podem ensinar aquilo que o mestre tradicional ensina. O saber trazido pelo mestre é sempre transmitido em presença, no aqui e agora da sua relação com os estudantes, sem a mediação necessária de livros, manuais ou réplicas virtuais do seu encontro direto

¹⁰ Textura percussiva – Neste trabalho este termo é utilizado para se referir à sobreposição de diferentes linhas percussivas executadas por cada um dos instrumentos em uma determinada prática musical. Nesse contexto, o termo “textura percussiva” se refere a densidade e a complexidade da camada rítmica criada pela interação de diferentes padrões de percussão sobrepostos.

¹¹ No site do grupo é possível ter acesso ao álbum completo para download, além dos links para as redes de streaming - <http://www.projeto.com.br/qrcode>.

¹² Link para o canal de *youtube* do grupo com os vídeos de divulgação - <http://www.youtube.com/projeto>.

¹³ Oralidade - Tradição de transmissão de conhecimentos através da oralidade, pode ser definida como o testemunho transmitido verbalmente de geração em geração. (VANSINA, 2010)

com eles na situação de transmissão que sucede principalmente na sala de aula. (CARVALHO, 2021)

O presente trabalho previu uma aproximação e convívio com dois mestres:

- Diih Neques - Ogã¹⁴ ou Alabê¹⁵ de Batuque, artista percussionista e educador musical na periferia. Diih atua como alabê profissional em casas que não possuem tamboreiro fixo, atividade que o fez acumular conhecimentos diversos sobre as particularidades religiosas de várias nações. Além do conhecimento nesta prática musical, Diih estudou alguns semestres de licenciatura em música no IPA Metodista, e em início de 2022, iniciou os estudos no curso de licenciatura em Música na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- Ìdòwú Akínrúlí - *Babalawô*¹⁶, produtor Cultural, músico e dançarino profissional nigeriano. Atua no Brasil principalmente como músico profissional e professor, sempre com foco na vivência como método de transmissão de valores da sua cultura através de oficinas, cursos e participação em congressos.

O principal método utilizado para registro das conversas e entrevistas com os mestres foi a gravação em áudio e/ou vídeo, além de diário de campo escrito para os momentos onde não foram autorizadas as gravações, relatando as vivências nos ambientes onde o Batuque é praticado. Esse material, bem como a sua análise, formaram uma biblioteca de materiais base para reflexão, adaptação, sistematização de estudos na guitarra, buscando sempre observar o contexto cultural e social em que estas práticas musicais estão inseridas.

Para além das vivências, também foi feita uma consulta bibliográfica de estudos que abordaram a religiosidade afro-brasileira e africanas, bem como estudos que trazem propostas de adaptações e elaborações pedagógicas a partir deste ambiente cultural.

¹⁴ Ogã, ou Ogan, é o tamboreiro responsável tocar durante a obrigação (ritual) religiosa. (NEQUES, 2022) (TRINDADE, 2019)

¹⁵ Alabê é cargo maior do músico religioso, tem responsabilidades que vão além do tocar nos rituais como o Ogã pois também é responsável por conduzir a cerimônia. (NEQUES, 2022) Também chamado de Ogan Alabê, considerado um Ogan responsável principalmente pelos tambores da casa de Candomblé, necessitando conhecer as questões ritualísticas de rezas, cantos e etiqueta do povo de santo. (TRINDADE, 2019)

¹⁶ Babalawô - Para a cultura *Yorùbá*, é sacerdote dedicado ao culto do *Ifá*, centro de filosofia e conhecimentos para sua cultura, guardião de conhecimentos e segredos da cultura Yorùbá e a tradição *isèṣe*. (AKÍNÚLÍ, 2022)

1 IJEXÁ - CONTEXTO E ORIGEM

O contexto da herança musical afro é bastante amplo e rico, tendo em vista a fusão das musicalidades de diferentes povos africanos trazidos e misturados no Brasil durante o período de escravização. A chamada cultura afro-brasileira, fruto dessa fusão, tem sua origem principalmente em dois grandes povos¹⁷ africanos: os Bantos e os *Yorúbás*. Segundo o pesquisador Nei Lopes, os Bantos têm a sua contribuição musical mais audível no samba, e os *Yorúbás*, na música religiosa afro-brasileira e suas derivações (LOPES, 2005 apud Costa, 2017). O ritmo tradicional *Ìjèṣà*, conhecido no Brasil como Ijexá, tem origem na cidade de *Ilèṣà*¹⁸, no estado Nigeriano de *Òṣun*, que fica em uma região da África por onde corre o rio *Òṣun*, ou Oxum em português (IKEDA, 2016), razão pela qual esse ritmo é normalmente associado a orixá Oxum.

O ijexá, presente nos cultos afro-religiosos principalmente no candomblé, foi transposto para as atividades carnavalescas de rua em Salvador, Bahia, nos grupos reconhecidos como afoxé, no exemplo do famoso Filhos de Gandhi, fundado em 1949 (IKEDA, 2016, p. 23).

Segundo a pianista e pesquisadora Juliana Costa o grupo de Iorubás trazidos à força para o Brasil para serem escravizados era formado por pessoas com características próprias das "regiões de **Oió**, **Queto**¹⁹, Ijebu, Egbá, Ifé, Oxogbô e Ijexá" (COSTA, 2017, p. 43). Portanto, o termo Ijexá está associado a peculiaridades culturais regionais de um povo. Hoje, no Brasil, também está associado à denominação de uma nação²⁰ religiosa, ou seja, um grupo de tradições de prática religiosa da cultura afro-brasileira, sendo que no Batuque²¹ do Rio Grande do Sul temos duas nações, a nação *Ijexá* e a nação *Oyó* (CARVALHO, 2003),

¹⁷ Povos – foi escolhido o uso do termo “povos” ao invés de “grupos étnicos”, pois para *Ìdòwú Akínrúlí*, este termo representa mais claramente um grande grupo de pessoas diversas, com suas particularidades e costumes de cada região, tais como, língua, vestimenta, religião, alimentação, marcas faciais e corporais, fisionomia, entre outros. (AKÍN RÚLÍ, 2022)

¹⁸ No texto original de Ikeda foram utilizadas as grafias "Ilesha" e "Osun", mas segundo os estudos realizados e a verificação com o colaborador, *Ìdòwú Akínrúlí*, falante da língua *Yorúbá*, as grafias corretas são "*Ilèṣà*" e "*Òṣun*".

¹⁹ Na forma escrita pelo autor, estou considerando que Oió se refere à nação *Oyó*, e Queto se refere à nação *Ketu*. Em muitos momentos encontramos variações na escrita e preferi grifar que estas variações estão aqui sendo consideradas como as mesmas, por estas serem variações de escrita encontradas em vários trabalhos pesquisados.

²⁰ Nação - Para o universo do Batuque, é a forma como são denominados os grupos de tradições dentro da religiosidade afro-brasileira.

²¹ Batuque, segundo a minha vivência pessoal nas religiões afro-brasileiras, é o termo que utilizamos para denominar a variação do candomblé, ou culto aos orixás, presente no Estado do Rio Grande do Sul.

acrescento ainda a presença das nações Jêje e Cabinda, citadas por Diih Neques (NEQUES, 2022).

Para Ìdòwú Akínrúlí, o *Ìjèsá* "é um povo" (...) "não tem como falar do *Ìjèsá* sem falar do povo *Yorùbá*" (AKÍNRÚLÍ, 2022). Segundo a mitologia *Yorùbá*, relatada através desta entrevista, seu povo foi o primeiro a povoar a terra, e *Olódùmarè*, considerado o seu deus maior, enviou *Odùduwà* para a terra, uma das divindades criadas por *Olódùmarè*, para ter vários filhos e assim povoarem a terra com a humanidade. Cada um de seus filhos criou reinos e aldeias,

Iniciando o mundo nas terras do Ilé Ifè, e apartir desta, foram criando suas comunidades (...) e assim foram se espalhando pelo mundo. (...) dentre essas comunidades, temos *Ọ̀sun*. Dentro dessa cidade (de *Ọ̀sun*) que temos esse povo chamado *Ìjèsá*. (...) Eles tem seus costumes, tem sua língua, que está contida dentro da língua *Yorùbá*, e também conservam características de sua origem no povo Ilé Ifè (...) Cada região tem um jeito particular de falar, que não tem nada a ver com sotaque, são línguas distintas mas contidas na língua *Yorùbá*. (AKÍNRÚLÍ, 2022)

Para Diih Neques, o "Ijexá é o culto ao orixá que a gente tem" (NEQUES, 2022), se referindo ao tipo de culto presente no Rio Grande do Sul. A "palavra ijexá tem a ver com culto ao orixá pra gente" (NEQUES, 2022), falando especificamente relacionado ao ritmo Ijexá acrescenta que "existe o 'toque'²² ijexá no nosso Batuque que a gente chama de outro nome, chama de 'Grefê' " (NEQUES, 2022).

No quadro abaixo, que será completado gradativamente com as informações acerca do Ijexá, podemos observar então que o Ijexá é considerado um ritmo ou toque praticado na nação Ketu, presente no candomblé da Bahia, e também é uma nação com um conjunto de ritmos e crenças presente no Batuque, assim como o Candomblé, praticado no Rio Grande do Sul.

²² Toque: é o nome dado à forma ritmo-musical utilizada para o culto aos orixás. Entendo que estão contidas neste termo mais informações do que uma célula rítmica, temos também informações sobre a sua função no ritual, para qual orixá é utilizado e, conforme discorrerei durante este trabalho, falas contidas em cada célula rítmica dos tambores.

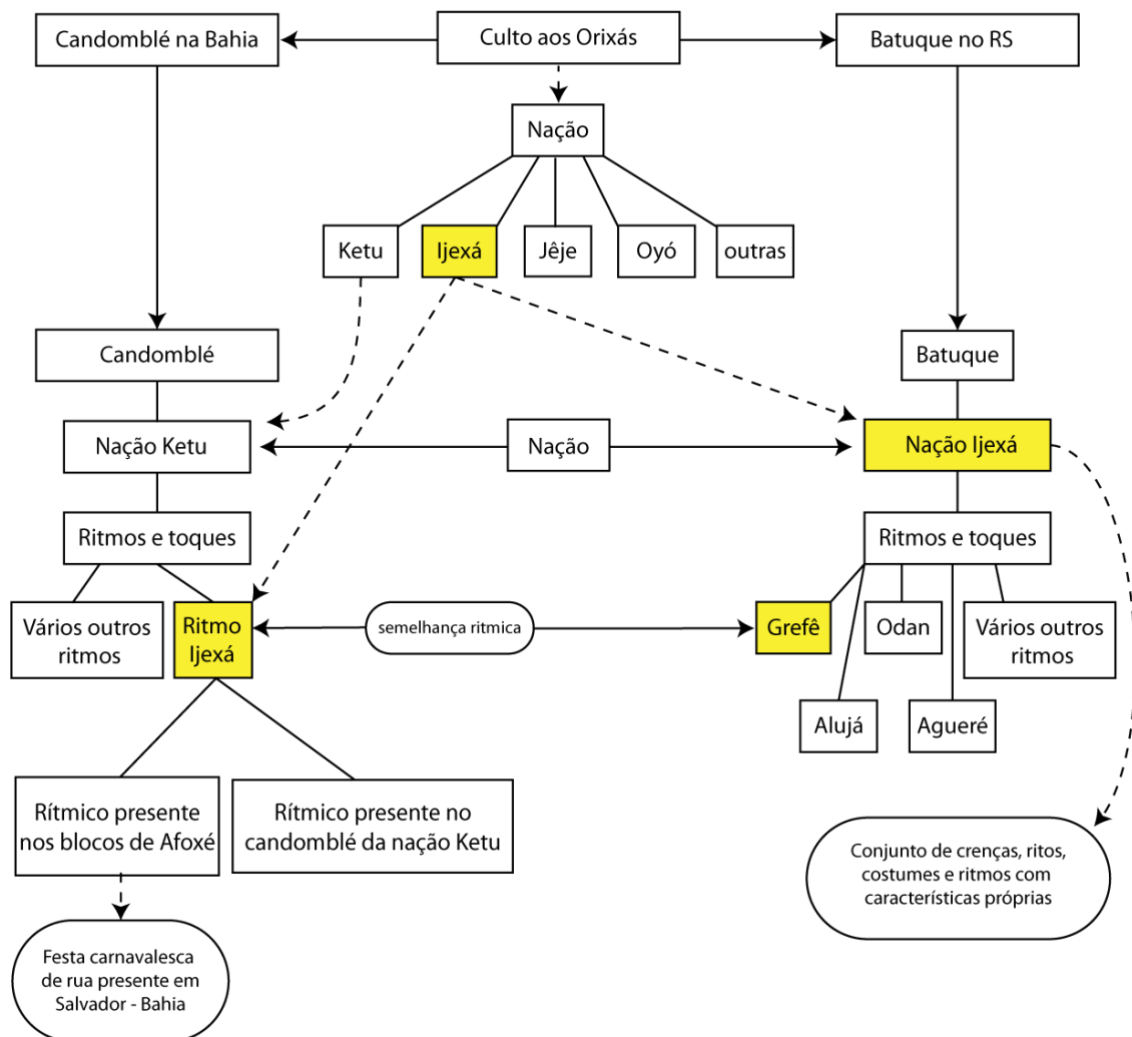


Figura 1: Quadro demonstrativo com a comparação entre o Ijexá praticado na Bahia e o Ijexá praticado no Rio Grande do Sul.

Cardoso aponta que o Ijexá é um ritmo praticado no ambiente afro-religioso dos terreiros de candomblé da Bahia e também fora dos terreiros ligado ao carnaval de Salvador e aos blocos de Afomé. (CARDOSO, 2006) Cardoso também comenta sobre a existência do Ijexá como uma nação conforme vemos presente no Batuque do Rio Grande do Sul, dizendo que: "Antigamente, havia em Salvador uma nação de candomblé também conhecida por esse nome." (CARDOSO, 2006, p. 350) Ao mesmo tempo, o autor aponta para a possibilidade desta nação ter sido extinta na Bahia após Eduardo de Ijexá²³, que não teria preparado

²³ Eduardo de Ijexá, como era conhecido, ou Eduardo Antônio Mangabeira (1881 – 1988) foi um importante Babalorixá baiano de Candomblé da Nação Ijexá.

nenhum sucessor, falecer e fechar seu terreiro e para uma outra possibilidade de haver a prática de rituais desta nação em fusão com a nação Ketu. Apesar de ser apontado como uma nação não praticada atualmente na Bahia, o ritmo de nome Ijexá é amplamente utilizado no culto do candomblé de nação Ketu e na música popular brasileira.

Desse modo, pode-se observar que o Ijexá no Rio Grande do Sul ainda se mantém associado a uma nação religiosa, compreendendo um universo de significações maior do que uma célula rítmica ou um toque para um orixá, sendo desse modo, um complexo conjunto de valores culturais: grupo de orixás cultuados, suas próprias tradições ritualísticas e um conjunto de ritmos com características próprias.

Acredito que é importante ressaltar o grande conjunto de variações presentes neste material estudado, conforme Adalberto Ojuobá Pernambuco, babalorixá da nação Ijexá e ex-presidente da União de Umbanda do Rio Grande do Sul, "A realidade é que, hoje, os nomes das nações são apenas rótulos utilizados, talvez para marcar a origem dos fundamentos e não estes na sua pureza original" (PERNAMBUCO, 2019, p. 39), de modo que existem modificações, adaptações e fusões dessas tradições ao longo do tempo, em grande parte fruto da dificuldade de preservação das tradições em decorrência de proibição e perseguições aos cultos de origem africana com muitos reflexos presentes ainda hoje.

2 IJEXÁS, ÌJÈŞÁ, NAÇÃO E SEUS DIFERENCIAIS ENTRE BAHIA E RIO GRANDE DO SUL

Conforme foi observado, uma diferença que parece estar presente hoje nas práticas do Ijexá na Bahia e no Rio Grande do Sul, está em considerar o Ijexá um ritmo utilizado no candomblé e nas festas de Afoxé ou uma Nação. De modo que, sendo praticado como um toque, tem uma forma de ser tocado, um conjunto de instrumentos e uma aplicabilidade dentro do culto. E enquanto Nação, ele compreende um conjunto de costumes, um conjunto de orixás cultuados, e um conjunto de ritmos distintos que formam o conjunto cultural da nação Ijexá, praticado no Batuque presente no Rio Grande do Sul.

Estas diferenças estão presentes na prática ritualística, na instrumentação utilizada nos rituais, nos toques e nos orixás cultuados.

2.1 IJEXÁ PRATICADO NA BAHIA

Para poder estabelecer um ponto de partida no estudo e parâmetros para análise do Ijexá praticado no Rio Grande do Sul, iniciei a investigação observando características e transcrições do Ijexá encontradas em trabalhos acadêmicos já desenvolvidos acerca deste ritmo presente na Bahia, além de transcrever exemplos musicais de gravações de áudio e vídeo disponíveis em álbuns comerciais e na rede social *Youtube*.

Na Bahia, a instrumentação básica no candomblé, denominada “quarteto instrumental” (CARDOSO, 2006, p. 44), é composta por três atabaques de diferentes tamanhos, chamados de Rum, Rumpi e Lé, possuindo couro em apenas um dos lados e com sua construção cônica. Também utilizam o instrumento agogô, ou gã, idiofone comumente com duas campânulas, responsável pelo estabelecimento da “Clave”. Nas festas de Afoxé e blocos de carnaval também é utilizado xequerê, instrumento frequentemente chamado de afoxé.



Figura 2: Foto do quarteto instrumental utilizado no ritual do candomblé. (CARDOSO, 2006, p. 54)

O termo "Clave" será discutido em maior detalhe ao longo deste trabalho. Neste contexto, "Clave" refere-se a curtos padrões rítmicos que ocorrem de forma recorrente na superfície musical e que servem de base para a construção da textura musical²⁴. Além disso, esses padrões também são considerados fragmentos musicais que identificam a cultura e a prática musical de um determinado povo. (AKÍNÚLÍ, 2022) (MENESES, 2014) (HERNANDEZ, 2000) (PEÑALOSA, 2012) (LEITE, 2017b)

Segundo Cardoso, Pereira e Ekaterina, a clave do Ijexá executada pelo Gã é tocada conforme a Figura 3 (CARDOSO, 2006) (PEREIRA e KONOPLEVA, 2018).

²⁴ O termo "textura musical" é utilizado neste trabalho para se referir a todo o conjunto de elementos que compõe a música de uma determinada prática, incluindo: o ritmo, as vozes melódicas e a sua interação, a harmonia e o timbres dos instrumentos. Diferente do termo "textura rítmica" que é utilizado para descrever apenas aos aspectos da organização e sobreposição de linhas rítmicas.



Figura 3: Clave do Ijexá tocada no instrumento Agogô/Gã.

A transcrição presente na Figura 4 descreve a textura rítmica básica do Ijexá na bahia, composta pela clave, tocada pelo agogô, a pulsação pelo afoxé ou xequerê, os ritmos complementares tocados pelos tambores Lé e Rumpi, respectivamente o mais agudo e o médio, e o Rum com um padrão básico praticamente sem variação. (SCOTT, 2019) O tambor Rum é tocado a partir de um grande conjunto de variações tradicionais sobre a base dos demais instrumentos com funções ritualísticas e de condução das danças dos orixás, de modo que necessitaria de uma análise mais profunda para que pudesse ser transcrito com o detalhamento da idiomática do instrumento e da prática no Ijexá. Assim como no candomblé e no Batuque, a comunicação do tambor grave com os dançantes ainda está presente em várias praticas tradicionais afro-brasileiras como: o tambor de crioula, o maracatu e o jongo.

Na partitura abaixo, apesar de Scott não apresentar uma legenda para os atabaques em seu trabalho, entendo que a cabeça de nota em “x” representa o som do atabaque sendo tocado com a pele abafada produzindo um som agudo. A tabela com a legenda descritiva dos sinais utilizados para a escrita da percussão neste trabalho pode ser encontrada na página 77.

Figura 4: Transcrição da textura rítmica do Ijexá. (SCOTT, 2019, p. 31).

Quanto às variações do tambor Rum, e conforme será tratado mais adiante neste trabalho, entendo que na música tradicional *Yorùbá*, de onde se origina a prática musical do candomblé, em conformidade com os relatos de Ìdòwú Akínrúli durante as entrevistas, o tambor não está improvisando, ele está se comunicando, está falando. Nestas práticas ditas “improvisatórias”, ainda está preservando elementos da tradição *Yorùbá* e de sua comunicação por meio dos tambores. Entendo também que estas frases, lidas apenas como uma expressão musical e afastadas da sua origem, serão interpretadas como variações improvisadas, mesmo porque grande parte dos praticantes e até mesmo os percussionistas, não conhecem a fundo a língua *Yorùbá*, ainda que mantenham estes elementos conservados em suas práticas.

Gabriel Guedes, conhecido como Gabi Guedes, Ogã e respeitado percussionista Baiano, demonstra no vídeo "Gabi Guedes - WebTV Minuto Percussivo - Episódio 9" em seu canal da rede social *Youtube* a composição do toque e a instrumentação utilizada no candomblé de nação Ketu.

The image shows a musical score for four drums: Gã, Lé, Rumpi, and Rum. Each drum has a staff with rhythmic notation. The Gã staff has a series of notes and rests. The Lé staff has notes and rests with accents. The Rumpi staff has notes and rests with accents. The Rum staff has notes and rests with accents. The score is enclosed in a large bracket on the left and right sides.

Figura 5: Transcrição da textura rítmica do Ijexá praticado nos rituais do candomblé na Bahia. Transcrição minha do vídeo <<https://www.youtube.com/watch?v=8dB1GekpqCU>>, acessado em 24/06/2021. Considerando apenas uma pequena variação executada pelo tambor Rum durante o vídeo.

2.2 O IJEXÁ NO RIO GRANDE DO SUL

No Batuque do Rio Grande do Sul, é utilizado um tambor bi-membranofone, chamado de Ilú, e uma pequena cabaça com uma rede de contas, chamado de agê. É comum o uso de conjuntos de músicos no ritual, mas diferente do candomblé baiano, os tambores e agês não tocam células diferentes quando em maior número, e nem utilizam tambores de diferentes tamanhos, os tamboreiros se somam tocando o mesmo ritmo. Segundo as entrevistas com Diih Neques, o agê utilizado no Rio Grande do Sul é o mesmo xequerê encontrado na prática do afoxé da Bahia, porém de menor tamanho. Também encontramos o uso dos nomes Agbê, Abê, Adgê ou na grafia tradicional *Yorùbá* relatada por Ìdòwú, *Şèkèrè*. Também relatou durante as entrevistas, que Alágbe²⁵ é o nome dado a um mensageiro que utiliza o *Şèkèrè* como instrumento e segundo o Dicionário Yoruba - Português de José Beniste, este verbete significa: aquele que usa a cabaça como instrumento musical, ou literalmente o senhor da cabaça. (BENISTE, 2011) Vale observar que a letra “Ş” na língua *Yorùbá* possui som de “X”, desse modo o som da palavra *Şèkèrè*, na língua original, é muito semelhante ao som da palavra xequerê utilizada hoje no Brasil.

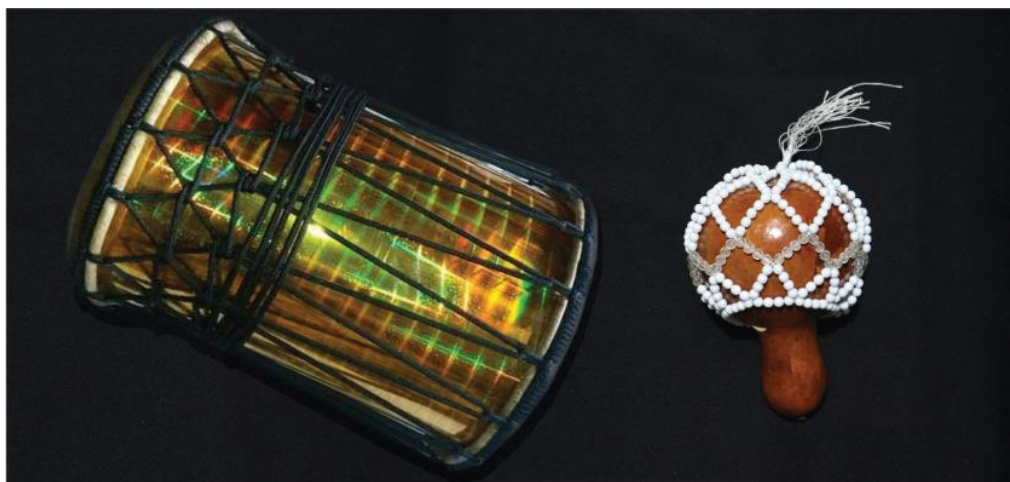


Figura 6: Tambor Ilú e Agê

Segundo Diih Neques, na nação Ijexá do Rio Grande do Sul não é comum o uso de agogô, sendo utilizado apenas quando há a fusão com a nação Jêje e apenas nos momentos

²⁵ Alágbe – O termo “Alabê” é utilizado na tradição do Batuque para designar o tamboreiro responsável pelo ritual religioso. Na tradição do candomblé, os tamboreiros são chamados de Ogã. (NEQUES, 2022)

onde são entoadas rezas tradicionais para Voduns²⁶. (NEQUES, 2022) Também são encontrados os tambores chamados Inhã, também chamados de ainhã ou ainda Ayan²⁷, utilizados em poucas casas de Batuque no Rio Grande do Sul. (VALETIM e ALENCAR, 2011). A partir da minha vivência com cultura *Yorùbá* através do contato com o músico Ìdòwú Akínrúlí desde 2012, percebo a semelhança do formato cônico do tambor Inhã com o tambor *Bàtá*, além das características de ser bi-membranofone e com extremidades de diferentes diâmetros e afinações.



Figura 7: Músico Ìdòwú Akínrúlí com o instrumento *Bàtá*, foto de Bea Salgado disponibilizada por Ìdòwú Akínrúlí.

²⁶ Nome das entidades espirituais cultuadas pela nação Jêje.

²⁷ Segundo as entrevistas com Ìdòwú Akínrúlí, *Àyàn* é como chamam a família que preserva a tradição dos tambores passando o conhecimento de geração em geração, preservando o processo ritualístico de sua fabricação, a língua tradicional utilizada na fala dos tambores e também o culto de orixás específicos dos tambores, que são considerados como entidades em sua cultura. Essa família também é responsável por tocar em momentos ritualísticos e comemorações festivas importantes na aldeia.



Figura 8: Foto do tambor Inhã cedida pelo terreiro da cidade de Viamão, Ilê Asé Oxalá Talabi Aláfia ati Eleera.

O Alabê Diih Neques, durante as entrevistas e aulas realizadas para esta dissertação, foi gradativamente me apresentando e ensinando os ritmos utilizados no Batuque de nação ijexá a partir de sua vivência pessoal. Para este estudo também utilizei o álbum de Diih Neques, chamado Alujá, que foi lançado em 2021 em conjunto com uma apostila didática contendo uma proposta de transcrição dos toques, somado a audição de outras gravações²⁸ comerciais disponíveis, vídeos na rede social *Youtube* e a visita a práticas ritualísticas. Através deste convívio, pude transcrever os ritmos do Batuque do Rio Grande do Sul, e compará-los aos ritmos do Ijexá encontrados nas referências anteriormente estudadas.

Importante lembrar que, a música presente no Batuque tem pequenas diferenças de prática entre cada terreiro, ou ainda entre cada alabê, alterando a prática de alguns ritmos quanto aos acentos e subdivisões, mas ainda conservando características que o torna reconhecível entre seus pares. Assim, é necessário dizer que os estudos desta dissertação fazem parte da minha experiência musical anterior a esta pesquisa e as vivências adquiridas a partir da observação e prática com o alabê Diih Neques, músico especialista na prática musical do Batuque, que traz em sua bagagem musical todas as experiências do seu núcleo de convívio em diversos terreiros do Rio Grande do Sul.

²⁸ Ressaltando a importância de três precursores no que se entende por gravações de rezas e documentários sobre Batuque estão: Mestre Antonio Carlos de Xangô, Mestre Borel, e Chamin de Aganjú, importantes referências para os Alabês.

Conforme mencionado anteriormente, Diih relaciona o toque Grefê²⁹ ao ritmo Ijexá praticado na Bahia, relatando que,

o Grefê é o Ijexá cara, tem algumas diferenças porque assim... tem uma diferença que é no andamento e numa sutilidade que por exemplo, no canto se tu tentar botar o agogô do ijexá, vai dar uma modificada no canto. Muito... no nosso canto né! Coisa que no ijexá mesmo do candomblé o agogô já tem que tá. O agogô bem antes de qualquer coisa, o agogô é como se fosse uma clave. (...) O canto pede outra intenção (NEQUES, 2022)

Abaixo, podemos observar uma transcrição simplificada do ritmo Grefê praticado no Rio Grande do Sul.



Figura 9: Transcrição do ritmo do Grefê a partir da entrevista com Diih Neques em 15 de junho de 2021, demonstrando de forma simplificada o ritmo. Considerando apenas os ataques principais, sem o uso de notas fantasmas que dificultariam o entendimento dos acentos principais.

Pode-se observar uma semelhança da divisão rítmica presente no Ilú demonstrado na Figura 9 com as alturas do Lé tocado no Ijexá da Bahia na Figura 5. Porém, não acredito que apenas com a escrita dos acentos fortes, seja possível descrever as intenções e a sonoridade do toque Grefê, tendo em vista que, ao contrário do Lé demonstrado nas transcrições de Scott, Cardoso, Pereira e Konopleva, e também a feita por mim a partir do vídeo disponibilizado por Gabi Guedes, o tambor Ilú apresenta muitas “notas fantasmas”³⁰ e variações, que no Ijexá da bahia são feitas apenas pelo tambor Rum. De acordo com as observações de Diih durante as entrevistas, acredito ser possível pressupor que, como no RS temos apenas uma voz de tambor, mesmo quando executada por um conjunto de tambores, o Ilú pode ter incorporado os elementos rítmicos dos outros tambores na sua forma de tocar, desenvolvendo uma sonoridade própria. Para discutir esta característica, se torna necessário ir mais a fundo na transcrição e análise da prática específica deste instrumento, para que seja

²⁹ O nome do toque é encontrado como Grefê ou Glefê, sendo as variações encontradas do nome ou ainda do próprio toque parte de um contexto de transmissão através da oralidade e do processo de conservação cultural na formação do Brasil, contextualizado anteriormente. Diih Neques relata que aprendeu a falar Grefê com o seu pai de santo Roger Olanyan, mas também aprendeu Glefê com o mestre Borel, considerado um dos mais antigos alabês do Rio Grande do Sul, considerando os dois nomes como válidos.

³⁰ Nota fantasma se refere à técnica *Ghost Note*, que consiste em toques leves, com menor volume na pele do instrumento preenchendo as subdivisões entre os acentos principais.

possível emergir os detalhes. Estas análises comparativas entre o Ijexá presente na Bahia e o Grefê serão tratadas no item 2.4.

2.3 IJEXÁS, ÌJÈŞÁ, NAÇÃO E SEUS DIFERENCIAIS ENTRE BAHIA E RIO GRANDE DO SUL

Abaixo, na Figura 10, podemos observar alguns aspectos sintetizados da diferença deste culto religioso nos dois estados e de que modo o Ijexá é incorporado como um ritmo da nação Ketu no candomblé da Bahia ou como uma nação no Batuque do Rio Grande do Sul, contendo um conjunto maior de elementos culturais.

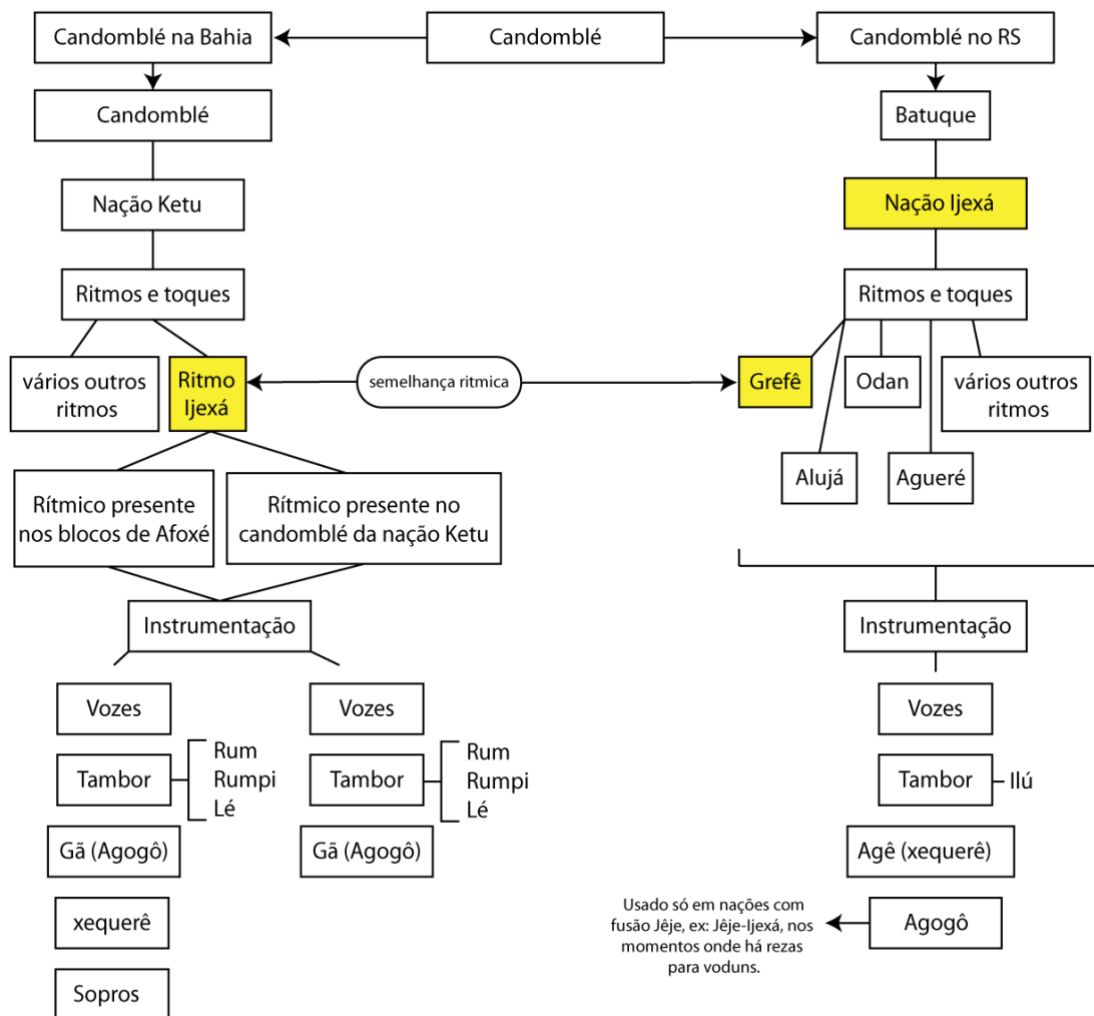


Figura 10: Quadro demonstrativo com a comparação entre o Ijexá praticado na Bahia como ritmo e o Ijexá praticado no Rio Grande do Sul como nação.

Além da diferença no grupo de ritmos encontrado, também há uma diferença grande na instrumentação, sendo na Bahia, a instrumentação básica no candomblé composta por três tambores de diferentes tamanhos (Lé, Rumpi e Rum), e o gã. Além do uso do xequerê ou afoxé nas festas de Afoxé. E no Batuque de nação Ijexá, os instrumentos são apenas o tambor Ilú e o Agê, quando a nação Ijexá tem a fusão com a nação Jejê, temos o uso do agogô, mas apenas em algumas rezas.

Dentre as diferenças nestas práticas entre as duas localidades, a que julgo mais significativa, está em considerar o Ijexá como um toque ou ritmo, utilizado no candomblé e nas festas de Afoxé da Bahia, ou considerá-lo uma Nação, como no Batuque. De modo que, sendo praticada apenas como um toque, o Ijexá tem uma forma de ser tocado, um conjunto de instrumentos e uma aplicabilidade dentro do culto. E como uma nação, compreende um conjunto maior de costumes, um grupo específico de orixás a serem cultuados e uma coleção de ritmos distintos que formam o complexo cultural desta nação.

2.4 COMPARAÇÃO DOS TOQUES IJEXÁ E GREFÊ

Antes de trazer as análises através de transcrições, é necessário lembrar que a escrita musical para estes ritmos faz parte de uma discussão presente no capítulo 4, no qual este assunto é abordado com mais profundidade quanto ao micro ritmo e à elasticidade das subdivisões. Estas características tornam tanto a semicolcheia mais relaxada, mas sem se tornar derivada de uma tercina, quando transformam uma tercina que por vezes pode parecer uma colcheia ou uma semicolcheia. Estes aspectos serão tratados mais adiante.

Como recurso de conferência e revisão das transcrições, elas foram constantemente acompanhadas por Diih Neques, com o intuito de comparar os áudios originais com os áudios da transcrição, até chegarmos em um resultado satisfatório. Também como fomento da discussão acerca deste material, serão disponibilizados os áudios e as transcrições completas utilizadas para as análises possibilitando que outros pesquisadores possam fazer suas observações futuras. Abaixo, discorrerei especificamente sobre as diferenças entre o toque Grefê e o ritmo Ijexá.

Conforme dito anteriormente, Diih observa que o Ilú, em alguns dos toques, quando comparado com toques praticados na Bahia, parece ter incorporado o ritmo presente na textura dos tambores ou do resultante desta textura, como um processo de adaptação da prática musical na religião presente no Rio Grande do Sul. É importante observar que ao

contrário da prática no candomblé, onde as variações são feitas apenas pelo tambor Rum, e a base feita pelos tambores Lé e Rumpi, o Ilú faz sozinho os dois papéis. Desse modo, acredito que, o tambor Ilú toca várias vezes alternadamente, sendo estas partes divididas em: 1) Ritmos Base, chamada frequentemente de “toque” ou “pancada”, e entendido aqui como a estrutura maior ou principal do ritmo sobre a qual a música é desenvolvida; 2) um conjunto de Variações, chamadas frequentemente de “quebradas” ou “redobres” entre os alabês. Entendo que as quebradas não são apenas variações do ritmo base, mas estruturas musicais que trazem informações profundas acerca de cada um destes elementos incorporados, e assim, detentoras de detalhes sutis sobre aspectos como: o sotaque³¹ do ritmo, as possibilidades de sobreposições rítmicas, a estética e os fraseados, ou ainda, supostamente os elementos que podem ter sido incorporados na prática do tambor Ilú.

As características que Diih descreveu, em nossa primeira aproximação do Grefê, chamando-as de “diferenças no andamento” e “sutilidades” que influenciam o canto, podem ser entendidas com maior clareza quando nos debruçamos sobre as notas de preenchimento deste ritmo, ou notas fantasmas contidas no Ilú. Estas são muito importantes para as análises, pois trazem informações sobre a subdivisão interna e o sotaque do toque Grefê, assim diferenciando este do Ijexá e demonstrando com maior clareza a razão pela qual Diih sente que quando há a adição do agogô presente no Ijexá da Bahia sobre o toque Grefê, o canto da reza não funciona da mesma maneira e pede modificações. Penso também, que esta subdivisão, presente nas notas fantasmas, revelam a estrutura sobre a qual o alabê pensa ou entende a malha rítmica³² do toque, trazendo informações sobre a clave rítmica organizadora por trás deste, mesmo que esta não esteja sendo tocada explicitamente pelo músico.

Abaixo, temos uma transcrição da textura rítmica do Grefê e do Ijexá, a partir da qual faremos uma série de análises comparativas, observando pontos de semelhança e distinção nas práticas entre os dois Estados. Na Figura 11, estão circulados os ataques que são mais pronunciados no tambor Ilú ao tocar o Grefê, conforme também foi observado na Figura 9, com os ataques principais ensinados por Diih. Também na Figura 11, podemos observar a

³¹ Entendo "sotaque musical" como características de prática de um determinado grupo de pessoas que, mesmo executando o mesmo ritmo ou gênero musical que outro grupo, apresenta particularidades nesta prática, tais como: leve alteração no acento rítmico, subdivisão, timbre, ou outras nuances musicais, tornando possível reconhecer cada grupo.

³² Entendo “malha rítmica” como uma camada de subdivisões, muitas vezes implícitas, que sustentam o que está sendo tocado e são expressas através das notas fantasmas e gesticulações do músico revelando o sotaque sobre o qual o ritmo é tocado. Por exemplo, muitas vezes é possível perceber um compasso composto mesmo quando um músico está tocando apenas uma nota sobre o pulso através das pequenas gesticulações, ou sutis notas fantasmas que expressam a subdivisão ternária que compõe a malha rítmica sobre a qual o músico está pensando enquanto toca.

transcrição do Ijexá baiano, onde os ataques do tambor Lé, circulos, coincidem com os do Ilú.

Grefê

Ijexá

Figura 11: Comparação entre a textura rítmica dos tambores, Lé e Rumpi, na prática do Ijexá da Bahia, e o tambor Ilú na pratica do Grefê do Batuque rio-grandense.

É possível ouvir a textura rítmica do Grefê, com os instrumentos Agê e tambor Ilú, através do link <https://bit.ly/GrefêDiihNeques>, contendo um fragmento do áudio da música “Oxalá” de Diih Neques apenas com os dois canais isolados, e a textura rítmica do Ijexá da Bahia pode ser ouvida através do link <https://youtu.be/UySm-9JPN4U>, onde Gabi Guedes demonstra o ritmo e seus instrumentos. A faixa “Oxalá” completa, de Diih Neques, também pode ser ouvida através do link <https://youtu.be/whgSPBB57E>, contendo a faixa que foi finalizada, onde pode-se ouvir também as variações presentes nas figuras, Figura 14, Figura 15 e Figura 16, bem como a transcrição completa no Anexo. Podemos perceber uma compatibilidade da divisão rítmica entre os ataques dos dois tambores, Ilú e Lé, o que reforça a semelhança entre as práticas destes dois ritmos, porém no tambor Ilú, esta transcrição contém apenas ataques rítmicos principais no instrumento, conforme falado anteriormente, mas existe um conjunto de notas fantasmas que trazem mais informações acerca da subdivisão e do sotaque do ritmo que apontam para uma diferenciação entre as duas práticas.

Para Diih, o reconhecimento de um toque está principalmente ligado à posição dos ataques rítmicos das notas graves, e em menor importância das notas agudas. Observando a concordância entre os tambores Ilú e Lé, entendendo que as demais notas presentes no Ilú são apenas notas de expressão, podemos perceber a razão pela qual Diih considera a proximidade entre estes dois ritmos.

Para dar prosseguimento às análises das próximas figuras, gostaria de introduzir dois conceitos - pulso e subdivisão - e como eles serão entendidos e utilizados neste trabalho. Pulso se refere à unidade mais básica da rítmica, onde sentimos a música. Quando questionados sobre este assunto, tanto Diih quanto Ìdòwú Akínrúli, ambos gesticulam com o corpo, mostrando onde sentem que a música tem um pulso regular, constante, e que marca seu reinício. Para Peñalosa, pulsos são batidas principais consideradas por ele como “centros gravitacionais”.

As batidas principais determinam a métrica da música. Eles são o ‘centro gravitacional’ em torno do qual todos os outros elementos rítmicos giram”. (PEÑALOSA, 2012, p. 1 tradução minha)³³

Quando Peñalosa diz que é em torno deste pulso que os “ritmos giram”, entendo que este pulso nem sempre precisa estar explícito, mas está lá como algo que organiza a regularidade através destes “centros gravitacionais”, e mesmo que os ritmos estejam circundando-os, sentimos o seu pulso. Cada um destes pulsos pode ser subdividido em partes. Nos ritmos que estudei presentes no Batuque, até o momento, estas subdivisões podem ser binárias ou ternárias.

Hernandez, nos traz a sua observação acerca das claves utilizadas na música cubana, demonstrando em seu livro *Conversations in Clave* que as mesmas claves podem ser tocadas em subdivisão binária, que chama de “*strict four feel*”, ou em subdivisão ternária que chama de “*six feel*”, atribuindo ainda uma possibilidade mais elástica do tempo quando diz que a frase pode cair em algum lugar entre estas duas medidas (HERNANDEZ, 2000).

Abaixo, na Figura 12, a mesma transcrição que já analisamos, está separando as figuras rítmicas em 3 diferentes tipos: 1) derivadas de uma divisão binária (marcada com uma linha vermelha contínua), 2) derivadas de uma divisão ternária (marcada com uma linha pontilhada azul), e 3) derivadas da sobreposição de uma divisão binária e ternária (marcada com uma linha tracejada verde).

³³ “The main beats determine the meter of the music. They are the ‘gravitational center’ around which all other rhythmic elements revolve. The main beats are also the emphasis of most dance steps accompanying clave music.”

Com base nestas divisões, podemos observar que o Ijexá da Bahia possui toda a sua rítmica derivada de divisões binárias, sejam elas colcheias ou semicolcheias, enquanto o Grefê possui no tambor Ilú a alternância entre divisões ternária nos pulsos 1 e 3, e binária nos pulsos 2 e 4, e ainda a sobreposição das duas divisões no agê.

Grefê

Ijexá

Figura 12: Subdivisão do pulso binária ou ternária.

A célula rítmica do Agê pode ser interpretada como uma figura rítmica derivada da subdivisão ternária sobreposta a uma figura rítmica derivada da divisão binária, de modo que, as primeiras e últimas batidas de cada pulso da figura do agê coincidem com uma divisão ternária e a segunda batida de cada pulso da figura corresponde a uma divisão binária, conforme demonstra a Figura 13.

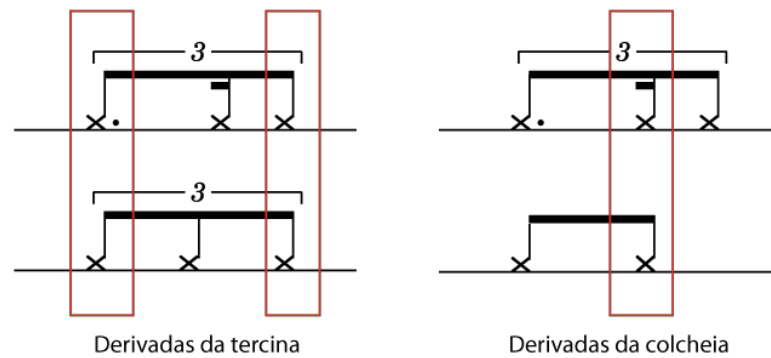


Figura 13: Agê no ritmo Grefê, divisões que podem ter derivado da tercina e da colcheia.

Estas alternâncias de subdivisões permeiam também as variações do Ilú presentes neste ritmo. Abaixo na Figura 14 podemos observar algumas das variações encontradas e as alternâncias nos tempos 1 e 3 do Grefê não foi mantida, de modo que os pulsos 1, 2 e 4 do compasso possuem divisão binária, e apenas o pulso 3 possui uma divisão ternária.

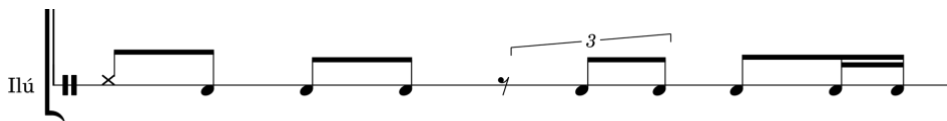


Figura 14: Variação do tambor Ilú no ritmo Grefê. Transcrição do compasso 9 da faixa Oxalá, de Diih Neques. A transcrição completa pode ser vista nos anexos.

Na Figura 15, podemos ver a alternância mantida entre as divisões ternária para os pulsos 1 e 3, e binária para os pulsos 2 e 4, reforçando ainda mais a estética do toque que utiliza estas características nestes pulsos.

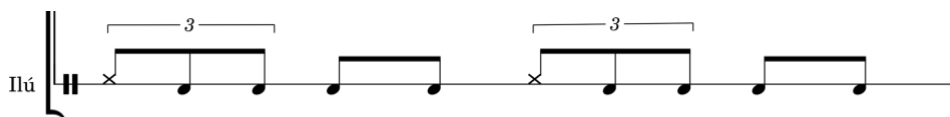


Figura 15: Variação do tambor Ilú no ritmo Grefê. Transcrição do compasso 13 da faixa Oxalá, de Diih Neques. A transcrição completa pode ser vista nos anexos.

Na Figura 16, é possível observar um exemplo que também não mantém a alternância do toque em todo o compasso. Pode ser dividido em sua metade, onde os tempos 1 e 2 são como no toque Grefê básico e os dois últimos tempos do compasso, tempos 3 e 4, são

variações derivadas da subdivisão binária. Nestes dois últimos tempos do compasso, também é possível perceber uma semelhança com a célula rítmica presente no agogô do Ijexá da Bahia, que pode ser vista na Figura 11.



Figura 16: Variação do tambor Ilú no ritmo Grefê. Transcrição do compasso 97 da faixa Oxalá, de Diih Neques. A transcrição completa pode ser vista nos anexos.

Conversando com Diih nas aulas sobre estas semelhanças com o agogô da Bahia, ele reforça que esta é a sua forma de tocar o Grefê e pode ser diferente em outras práticas. Também é um fato a se considerar que Diih Neques é atravessado por sua vivência musical fora do terreiro como músico profissional, onde já ouviu e tocou o Ijexá que está presente na música popular brasileira. Este argumento não serve como uma justificativa para que esta semelhança esteja presente, e nem tão pouco há aqui a necessidade de provar uma diferença, mas sim uma observação das transversalidades que também podem estar presentes nesta prática, e também influenciam no material musical aqui analisado.

Diih, em diversos momentos dos encontros, tenta expressar a diferença entre os ritmos Grefê e Ijexá, utilizando analogias como “engrenagem” ou “máquina”, buscando uma palavra que descrevesse essa diferença no pulsar dos ritmos. Apesar de podermos sentir a diferença entre os dois na audição das gravações e vídeos, também é possível encontrar semelhanças nos ataques dos toques. A maior diferença se apresenta quando nos aproximamos dos detalhes das subdivisões, quando ficam mais nítidas as particularidades de cada toque. Acredito que a alternância entre subdivisões ternárias e binárias criam um sotaque particular para o ritmo Grefê na prática do Ijexá no Rio Grande do Sul, que o afasta da sonoridade do Ijexá presente na Bahia, mesmo com as semelhanças nos ataques do tambor Lé do Ijexá baiano.

2.4.1 Ekobare e Jêje

Existem mais dois toques que Diih Neques observa ter semelhança com o Ijexá baiano: o Ekobare (também chamado de Ekó bari) e o Jêje. O uso do nome Jêje, o mesmo nome da nação comumente cultuada no candomblé da Bahia, se deve a uma fusão presente no

Estado do Rio Grande do Sul entre as práticas das duas nações, sendo chamada de Nação Jêje-Ijexá. Não é foco desta pesquisa tratar dos detalhes que diferenciam estas duas nações, mas é importante explicitar que há uma influência mútua entre as práticas. O detalhamento do toque Ekobare será feito no capítulo 7, onde haverá mais informações sobre a sua rítmica. No presente capítulo, nos cabe analisar pontos entre estes toques que demonstrem a semelhança, ou não, com elementos do Ijexá da Bahia.

2.4.1.1 Ekobare

O toque Ekobare, transcrito na Figura 17, pode ser ouvido no link <https://bit.ly/Ekobare>, retirado da faixa Bará de Diih Neques com o canal do Ilú isolado, ou no link <https://youtu.be/kxdWHP-dsfM>, com uma performance de Roger Olanyan³⁴ disponível no Youtube, onde é possível comprovar a semelhança com o Ijexá da Bahia em alguns aspectos rítmicos. A faixa completa de Diih Neques, de onde foi retirado o fragmento para a análise, está disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=144>, porém é importante frisar que nesta performance os músicos já iniciam com as variações. A transcrição completa também está disponível o Apêndice A.

Podemos observar que o tambor Ilú tem uma semelhança com a rítmica do agogô transcrito na Figura 11, e também com a soma das notas graves dos tambores, Rumpi e Lé nos tempos 2 e 4, formando um par de colcheias graves. Estas duas semicolcheias graves nos tempos 2 e 4 estão presentes em muitas adaptações do Ijexá na música popular brasileira, tais como: Sina (Djavan)³⁵, Ijexá - Filhos De Gandhi (Clara Nunes & Gilberto Gil)³⁶, e as gravações do grupo Afoxé Filhos de Gandhi³⁷.

O desenho melódico também parece semelhante ao agogô do Ijexá se compararmos as figuras Figura 11 e Figura 17, mesmo que estes ataques sejam preenchidos com notas fantasma tocadas no Ilú, alterando a percepção das divisões rítmicas e diferenciando as duas práticas.

³⁴ Roger Olanyan de Aganju é babalorixá (ou pai de santo) de Diih Neques, alabê de Batuque e também proprietário da Escola De Alagbes Olanyan em Viamão-RS.

³⁵ <https://youtu.be/5siQ-ml5lqY>.

³⁶ <https://youtu.be/LIPz45cdPuM>.

³⁷ https://youtu.be/NZ7_BFiRbT4.

♩ = 135

The image shows a musical score for two parts: Agê and Ilú. The tempo is marked as ♩ = 135. The time signature is 4/4. The Agê part consists of a continuous eighth-note pattern. The Ilú part consists of a series of eighth notes with rests, creating a syncopated rhythm.

Figura 17: Transcrição do toque Ekobare a partir dos encontros com Diih Neques e da análise das faixas gravadas em seu álbum "Alujá", especificamente da faixa "Bará" a partir dos tempo 00:02:30.

É importante falar que há uma desestabilização no valor da semicolcheia neste ritmo e que, em alguns momentos, a figura rítmica apresenta notas tercinadas, que sugerem a sobreposição das duas células, como se fosse um 4 sobre 3. Esta característica, será melhor abordada no cap. 7, através da demonstração gráfica do som. Esta transcrição é uma aproximação, conforme abordam os autores estudados (LEITE, 2017b) (HERNANDEZ, 2000) (CARDOSO, 2006) (PEÑALOSA, 2012), onde a escrita é uma plataforma de transmissão deste código, necessitando a vivência presente no convívio com este ambiente musical e a audição para o estudo. Leite observa ainda a incorporação da partitura como uma aproximação no universo jazzístico, onde um grupo de colcheias é lido como uma “colcheia jazz”, fruto da tercina. (LEITE, 2017b) Desse modo, mantenho neste exemplo a escrita europeia, e entendendo a sua limitação, creio que a audição da música nos links se faz necessária para a discussão.

2.4.1.2 Jêje

O toque Jêje transcrito na Figura 18, segundo Diih, difere do Ekobare principalmente por seu caráter tercinado. Este toque pode ser ouvido na faixa Oba, de Diih Neques, disponível no link <https://youtu.be/ym-9NUPXomg?t=87>, ou também no vídeo <https://youtu.be/oi0ENoLejeU> de Roger Olanyan. É um ritmo que possui particularidades quanto à dificuldade de expressá-lo através da escrita formal, conforme será tratado nos capítulos 4 e 7.2.

$\text{♩} = 135$

Agê

Ilú

Agogô

Figura 18: Transcrição do toque Jêje a partir dos encontros com Diih Neques e da análise das faixas gravadas em seu álbum "Alujá", especificamente da faixa "Obá" a partir dos tempos 00:01:27.

A principal dificuldade na escrita deste ritmo é transpor a expressão percebida na prática do ritmo. Na Figura 18, pode-se observar no último tempo do compasso do instrumento Tambor Ilú, uma figura de tercina. Durante as aulas de Diih, me foi ensinado com muita atenção para que soasse tercinado, porém na audição da faixa citada e mesmo através da análise métrica da imagem gravada através do *software* LOGIC PRO X, ela está entre uma tercina e um grupo de semicolcheias, se assemelhando ao transcrito na Figura 19.

Figura 19: Proposta de interpretação do deslocamento do último tempo do tambor Ilú no toque Jêje.

Na audição da faixa é possível perceber uma diferença de sotaque impresso pela presença da célula tercinada. Mas também observo que não é exatamente uma tercina precisa, parecendo uma desestabilização ou uma “elasticidade” como no Ekobare, aproveitando o termo utilizado por Hernandez e aqui talvez com a mesma aplicação na qual ele se refere à clave cubana podendo ser utilizada com uma divisão binária ou ternária, ou ainda algum lugar entre essas duas divisões.

Abaixo, na Figura 20, pode-se ver uma segunda transcrição onde procuro assemelhar a escrita a esta desestabilização entre a colcheia e a tercina. Mesmo com a dificuldade de transcrição do toque, é possível perceber o posicionamento rítmico dos graves das duas colcheias no pulso 2 e 4 em concordância com os tambores Rumpi e Lé apontado no

toque Ekobare, demonstrando também uma possível proximidade com o Ijexá da Bahia conforme a percepção de Diih, porém como se estivesse em “*six feel*”, conforme as observações de Hernandez sobre a clave cubana. Mantém-se também no Jêje, a alternância entre os graves e agudos presente nos tempos do Ekobare, onde há uma alternância melódica presente na clave do agogô do Ijexá.

Figura 20: Transcrição da variação ocorrida no toque Jêje, observada a partir da transcrição e análise da faixa "Obá" a partir do tempo 00:01:27.

Observo que as transcrições para este toque foram submetidas a correções via áudio, exportado do software de edição de partituras e enviado para análise por Diih Neques. Diih mostrou as gravações para Roger Olanyan, seu pai de santo e também experiente alabê, o convidando para opinar quanto a avaliação dos áudios devido a dificuldade de expressar esta particularidade do sotaque diferencial entre os ritmos. Interessante observar, que a partir da avaliação do áudio exportado do MuseScore, ambas as transcrições das figuras, Figura 18 e Figura 20, foram dadas como corretas por Diih e Roger, porém com diferentes sotaques na observação deles. Desse modo, entendo que a diferença mais significativa existente entre o Ekobare, na Figura 17, e o Jêje nas Figura 18 e Figura 19, é a tercina presente nas notas fantasmas, que modifica bastante o sotaque do toque.

Durante a prática do toque, existe uma grande variação na dinâmica das notas fantasma, onde algumas se tornam mais audíveis em alguns momentos, e podem sugerir outras divisões rítmicas ou até aproximar a sonoridade entre os dois toques, porém estas modificações durante a prática não são entendidas pelos alabês como um outro ritmo, mas sim como outro sotaque pessoal de cada alabê. Mantive no trabalho a proposta de escrita das partituras com duas opções com o intuito de demonstrar essa flexibilidade na prática e entendendo que são variações pertencentes a este ambiente.

Como conclusão, é possível considerar que há características de proximidade entre os toques, Grefê e Ijexá, quanto à semelhança com o tambor Lé, no Ijexá baiano, assim como a semelhança do Ekobare e do Jêje, na divisão rítmica e nas alturas do agogô, e na resultante dos graves dos tambores Rumpi e Lé. Parece-me que, na prática do Ilú no Batuque, existe o uso dos ritmos presentes no Ijexá da Bahia, porém utilizados em separado ou com uma fusão entre eles tocada em um único instrumento, o Ilú, se é que podemos pressupor uma possível descendência ou adaptação entre estes toques.

3 APRENDIZADO COM OS MESTRES

O aprendizado musical se deu em grande parte da minha vida de modo empírico, através das tentativa e observação, baseado no tocar em conjunto sem um direcionamento procurando formas de tocar alguma música até atingir um resultado sonoro, e através destas tentativas, se estabelecem procedimentos musicais possíveis de serem repetidos. Do mesmo modo, o surgimento de novos materiais de estudo a serem explorados, se deu de maneira informal³⁸, através da tentativa da cópia de gravações ou observação de outros músicos tocando em apresentações, bem como a busca por livros de teoria e matérias em revistas especializadas em guitarra, quando surgiram no Brasil, sem um direcionamento ou organização orientada. Esse processo de aprendizado, apesar de um tanto quanto caótico, se mostrou útil no decorrer da minha formação enquanto instrumentista, aprendendo a partir da vivência prática e da busca por soluções criativas para o aprendizado.

A música observada e estudada aqui nesta dissertação é fruto de um ambiente religioso e não-formal de prática musical, onde grande parte dos músicos especialistas não possui uma formação teórica. Assim, julguei que a maneira adequada para conduzir este estudo seria através da minha integração a este ambiente de prática oral, observando e tentando tocar com as pessoas que participam desta prática, procurando uma posição de aprendizado a partir de um olhar atento à música, ao ambiente social e cosmológico. Desta forma, pude vivenciar um pouco desta música e não apenas transcrever e transpor para meu instrumento as gravações ou estudos feitos por pessoas distantes desta prática musical.

Busco desse modo, uma maneira de reduzir a defasagem perceptiva provocada por meu olhar forjado em uma prática distinta deste universo musical que, além das particularidades de idioma e prática, também é composto por instrumentos de percussão que diferem da guitarra. Assim, procurei estar integrado ao máximo no ambiente de prática através do estudo dos instrumentos usados no Batuque de Ijexá com um músico experiente e especialista no assunto. Esta prática de estudo dialoga com um crescente interesse da etnomusicologia em se debruçar também sobre o tema da forma pela qual as culturas ensinam os seus sistemas musicais, acreditando que "não é possível compreender adequadamente um sistema musical sem conhecer como ele é ensinado, aprendido e transmitido dentro da sua própria sociedade" (NETTL, 2001, p. 137), assim o estudo da interpretação, ou a prática dessa

³⁸ O ambiente prático de tocar em bailes e bares noturnos é repleto de troca de informações entre os músicos, mas não há status de ambiente de ensino ou um professor, todos ensinam e aprendem em conjunto.

música, pode proporcionar uma base adequada para investigações mais profundas e também uma maior credibilidade no ambiente que está sendo estudado (NETTL, 2001).

A transmissão de conhecimento em um ambiente de tradição oral se dá verbalmente de uma geração para a outra, da mesma maneira como os colaboradores absorveram esse conhecimento. (VANSINA, 2010) Esse processo precisa de um tempo para ser digerido e de fato compreendido, sendo um texto, um ritmo, uma canção ou quaisquer outros conhecimentos contidos neste material cultural, de modo que estar minimamente "iniciado" no modo de pensar desse grupo pode ajudar a ampliar a possibilidade de adentrar nestes conhecimentos.

“As tradições requerem um retorno contínuo à fonte.” (VANSINA, 2010, p. 140)

é ingenuidade ler um texto oral uma ou duas vezes e supor que já o compreendemos. Ele deve ser escutado, decorado, digerido internamente, como um poema, e cuidadosamente examinado para que se possam apreender seus muitos significados (...) O historiador deve iniciar-se, primeiramente, nos modos de pensar da sociedade oral, antes de interpretar suas tradições. (VANSINA, 2010, p. 140)

Há de se levar em consideração que este ambiente de prática é coletivo, e em 2021 durante o primeiro ano do mestrado, fomos acometidos pela pandemia do COVID-19, com a necessidade de nos mantermos em distanciamento social, modificando drasticamente a possibilidade de encontros presenciais para uma prática musical coletiva. A solução encontrada, até que fosse possível promover encontros presenciais, foi fazer reuniões regulares por meio de videoconferência com os mestres/colaboradores desta pesquisa e mesmo com a distância física, ter acesso a estas informações através da vivência possível para o momento. Observo também que, em consonância com as ideias acima, busquei me retirar totalmente da posição de guitarrista/pesquisador, e me colocar na condição de aprendiz requisitando a possibilidade de me inteirar e aprender sobre esse universo musical do Batuque de nação Ijexá a partir das óticas dos dois mestres, deixando-me ser conduzido a maneira que eles julgassem melhor para o meu aprendizado. Esse processo foi dinâmico, principalmente com Diih, visto que ambos os mestres já me conheciam do ambiente de prática musical fora da pesquisa e ficávamos oscilando entre conversar em termos musicais mais técnicos, mas voltando sempre à forma como eles ensinariam um praticante da religião sem conhecimentos musicais.

Logo no primeiro encontro defini com cada um dos mestres/colaboradores, Diih e Ìdòwú Akínrúlí, a frequência das reuniões como semanais e com aproximadamente uma hora de duração, de modo a estabelecer um espaço para ir construindo gradativamente esse

conhecimento. Para que esses encontros fossem uma troca justa e útil para ambas as partes, estabelecemos um sistema de compartilhamento de conhecimentos mútuo, onde eu lecionava aulas de harmonia e teoria musical para Diih e de produção musical para Ìdòwú Akínrúlí, e assim, todos aprenderíamos através desta pesquisa. Estes encontros foram na sua grande maioria registrados em áudio e vídeo, tendo sido feitas aproximadamente 30 horas de entrevistas com cada um dos colaboradores, em encontros semanais desde junho de 2021 até o final do ano de 2022, e ainda alguns encontros para tirar dúvidas durante as revisões até a data da entrega desta dissertação em início de 2024. Entendo que não seria possível, e talvez até ingênuo, tentar dar vazão a todas estas horas de material de pesquisa durante o curto período desta dissertação, mas acredito que este material poderá ser riquíssimo para prosseguir com esta pesquisa futuramente.

Um ponto muito importante a ser explicitado neste relato de aprendizado é a preocupação que tive em estar ao mesmo tempo respeitando as informações tradicionais, trazidas por Ìdòwú Akínrúlí, e a prática do Batuque na vivência de Diih Neques. Entendendo que Ìdòwú, por ser um *Bàbáláwo* da tradição *Yorùbá* e falante desta língua, observa alterações presentes no Batuque do Rio Grande do Sul ocasionadas pela transmissão oral através do tempo e pelo processo de mistura entre as etnias durante a escravização destes povos no Brasil colonial. Entendo, portanto, que as informações sobre o Batuque trazidas por Diih, a base principal deste trabalho e adaptações, são muitas vezes distantes da tradição *Yorùbá* onde Ìdòwú Akínrúlí está inserido, havendo diferenças na língua *Yorùbá* utilizadas nas rezas, na forma dos toques e nas significações de modo geral. Em nenhum momento existiu um juízo de valor sobre estas informações onde qualquer destas variantes fosse invalidada, pelo contrário, houve aqui o entendimento respeitoso destas distinções.

Tendo o Batuque grandes variações na sua prática religiosa e musical, seria muito interessante que houvesse um estudo amplo e que envolvesse diversos alabês e suas várias perspectivas. Porém, ao tentar este diálogo, me deparei com uma certa dificuldade em acessar algumas pessoas para poder realizar este estudo, sentindo em muitos momentos um fechamento de acesso a essas informações. Alguns convites de colaboração não foram respondidos e também apareceram questionamentos sobre o porque alguém de fora do terreiro deveria fazer este trabalho. Conversei com Ìdòwú Akínrúlí e com Diih sobre esta questão durante as entrevistas, e ambos me tranquilizaram por entender a intensão e o respeito empregado no meu trabalho e na minha prática musical. Ìdòwú Akínrúlí relatou que ele próprio sentiu dificuldades de acessar muitos terreiros no Rio Grande do Sul por ser nigeriano

e *Yorùbá*, como se ele fosse criticar e não validar estas práticas a partir da perspectiva de uma cultura original ou da correção da linguagem. Porém, relata que o seu povo não pensa assim. Entende que não há distinção entre as práticas de todas as pessoas de *Ìṣẹ̀ṣe*³⁹, aceitando as variantes com tranquilidade. Diz que sua cultura é muito diferente, ao contrário da sua experiência no Sul, onde percebe ser comum um discurso de restringir o acesso e guardar para si como forma de conservação do conhecimento. Relata que a sua tradição é do ensinar, e que todas as práticas são coletivas, sendo, por exemplo, muito comum você ver vários *Bàbáláwos* juntos trocando informações em uma consulta do *Ifá* e, desse modo, todos os sacerdotes dialogam sobre a consulta. Também observa que percebe no Rio Grande do Sul a construção de um discurso que acredita que o Batuque não mudou com o passar do tempo no Brasil, como se tivesse sido conservado com pureza ou até mantivesse uma língua ancestral que não é mais praticada pelo povo *Yorùbá*, o que ele discorda completamente. Entende que este é um discurso que reforça o pensamento ocidental de retenção do conhecimento e da não valorização das trocas, reforçando a vaidade de ser o melhor, o único, característica que percebe em algumas práticas regionais. Entende que a sua tradição não é assim, mas ao contrário, que a missão da sua tradição é de compartilhamento e de não exclusão.

Em diálogo com estas questões, observo que este trabalho vem permeado pela valorização desta cultura através do estudo de seus elementos culturais, profundamente ligados a práticas religiosas. O intuito é de ampliar o estudo da guitarra entendendo-a como um instrumento inserido na chamada cultura brasileira, e que esta é profundamente ligada a cultura dos povos africanos e originários.

3.1 DIIH NEQUES – FOCO NO BATUQUE E OS SEUS TOQUES

Senti logo nos primeiros encontros com Diih que para transcrever o que ele estava me apresentando precisaria ter uma visão prática do toque ao tambor, sentir a sensação do ritmo na mão e os detalhes na sutileza de cada toque. Claro que sem nenhuma pretensão de me tornar um percussionista, mas que eu desenvolvesse minimamente as habilidades para tocar de fato o instrumento para entendê-lo, entender sua manulação⁴⁰, as variações de timbre

³⁹ Segundo *Ìdòwú*, *Ìṣẹ̀ṣe* é o primeiro culto que chegou do *òrun* (céu) para a terra, e dentro deste está o culto ao *Ifá* e a todos os orixás.

⁴⁰ Manulação - É um termo frequentemente utilizado entre bateristas referindo-se a forma de dividir o movimento entre as mãos esquerda e direita.

do instrumento e aprendizados que pudessem surgir desta vivência prática, que não estariam contidas em uma transcrição apenas de ataques rítmicos.

Para resolver rapidamente e começar a estudar, sem comprar um tambor neste primeiro momento, adaptei um pandeiro com as platinelas presas, para que não vbrassem, em uma estante de caixa de bateria emprestada, posicionando de um modo semelhante a um tambor. Submeti essa adaptação ao Diuh, através da gravação de um vídeo com o que foi estudado em aula, para que ele me dissesse se serviria para o nosso estudo. Apesar das risadas, após a visualização da "gambiarra" em forma de tambor que pode ser vista na Figura 21. Ele gostou do resultado e achou que servia para o nosso estudo inicial. Essa adaptação me permitiu o estudo dos ritmos sentindo um pouco das variações tímbricas da pele e produzindo pouco barulho, o que me proporcionou também a possibilidade de estudar em qualquer hora do dia e da noite.



Figura 21: Foto de Sany Brasil, mostrando a adaptação de um pandeiro como se fosse um tambor para estudo de manulação.

O processo de ensino se deu de modo bem prático, mas sempre repleto de conversas sobre a religiosidade e a aplicação na prática do terreiro. Para cada toque, escolhemos um ritmo utilizado em uma das músicas do álbum que Diuh lançou em 2021 como referência de uso prático dos ritmos. Gradativamente ele me ensinava o toque dividido em partes, até termos o toque por completo. Essa separação era feita dividindo os toques entre

notas graves, notas agudas e detalhes do toque. Primeiro sempre era ensinado as notas graves, consideradas por Diih a base para todo o resto do toque, depois os agudos ou "tapas" e por fim, quando já estava habituado com o ritmo básico, os detalhes, que são as notas fantasma, algumas variações possíveis e preenchimentos do toque básico.

Outro detalhe importante é a redução do andamento para o ensino, muitas vezes a tal ponto que a música parece não ser reconhecida. Diih me explica que muitas vezes quando ele ensina pessoas que não tem conhecimento musical, esse procedimento ajuda a memorizarem o movimento contando quantas vezes utiliza cada membro e em qual tipo de ataque com a mão sobre a pele. Confesso que, para mim, era mais difícil de entender e associar com a música em sua forma aplicada na prática. Depois de perceber que isso não me ajudava tanto como com outros alunos, provavelmente devido ao meu entendimento musical que tentava agrupar as células rítmicas e não contar as batidas, passei a pedir para que ele tocasse no contexto musical junto com o canto. Assim, consegui entender os acentos e o pulso com mais facilidade. Percebi durante o processo que o entendimento sobre cada toque vai mudando com a aproximação com este material cultural, e com esta mudança as transcrições também se alteram, podendo os ritmos serem melhor interpretados.

Após cada ritmo ser aprendido de forma prática, eu fazia o trabalho de tentar escrevê-lo com todos os seus detalhes individualmente, antes de tentar alguma aplicação na guitarra. Após achar que a escrita estava condizente com o ritmo aprendido, eu comparava com as transcrições dos ritmos presente no álbum de Diih, lançado em 2021 e disponibilizado através do site do Projeto Gema⁴¹, trazendo como bônus do álbum as transcrições dos toques e das letras. Com bastante frequência, discordei ou encontrei diferenças entre a forma de escrita proposta no material disponibilizado, mas a conferência ajudava a balizar o trabalho. Durante este processo, julguei que a maneira mais correta de checar a escrita era submeter o áudio exportado do *software* de edição de partitura à audição do professor, fazendo uma verificação da proposta de escrita que pudesse não apenas ser fiel aos ataques, mas também trouxesse informações que ajudassem o entendimento de elementos relacionados ao sotaque e às subdivisões internas utilizadas pelos tamboreiros. Esta verificação me levou a alterar detalhes da escrita durante todo o trabalho, até que o resultado da audição digital do *software* de partitura fosse reconhecido como semelhante para a percepção de Diih Neques. Para isso, utilizei em vários momentos uma escrita com exagero de automações de volume para a escrita

⁴¹ Arquivos com transcrições dos toques disponibilizadas por Diih Neques. <https://www.projetochema.com.br/toques>.

de notas fantasma, definindo bem cada toque grave, médio e agudos no tambor. A audição destes toques foi feita com cada ritmo através de vídeo chamadas transmitindo o áudio direto do MuseScore, alterando e testando em tempo real até que o Diih ficasse convencido de que estava parecido com a execução, em alguns casos, também foram exportadas amostras e enviadas em áudio para minimizar problemas de perda de informação por culpa da transmissão de áudio via streaming. Mais ao final da pesquisa, estes áudios também foram submetidos à verificação de Roger Olanyan de Aganju, babalorixá, pai de santo de Diih Neques, alabê de Batuque e também proprietário da Escola De Alagbes Olanyan em Viamão-RS. Algumas destas verificações ocorreram como audições às cegas, onde eu produzia 2 ou 3 áudios com diferenças na escrita, representando questões que eu estava na dúvida, e submetia a eles para que me dissessem qual dos áudios representava melhor cada toque. E assim poder refinar a escrita sem que a reunião, o gráfico ou leitura musical influenciasse a percepção deles.

Me empenhei muito em compreender, durante o processo de aprendizado, as delimitações de reconhecimento de cada toque, buscando entender o que define e diferencia cada um deles. Esta minha preocupação está ligada à observação de pequenas semelhanças entre alguns toques durante o estudo, e também por encontrar durante a pesquisa em gravações, algumas variações na apresentação dos mesmos ritmos tocados por outros alabês em alguns destes toques. Quando questionado sobre estas variações, Diih definiu que o ataque dos graves no tambor é fundamental para o reconhecimento de cada toque e que, no Batuque, se o ritmo fosse atacado apenas com as notas agudas, não seria possível distinguir claramente cada um deles, e se fosse ao contrário, atacadas apenas as notas graves, poderiam ser reconhecidos. Os ataques graves são a base dos ritmos, ao contrário do que Diih observa na religiosidade do candomblé da Bahia, onde o agogô é um instrumento que faz a base rítmica, frequentemente chamado de clave, e os graves variam.

Ìdòwú Akínrúlí também observou este aspecto, dizendo que é comum em sua música de tradição *Yorùbá*, uma camada sonora feita por um instrumento mais agudo utilizada como um elemento base, seja um agogô ou o tambor mais agudo do conjunto, e os instrumentos maiores, e também mais graves, ficam soltos para “falarem livremente⁴²”. Ìdòwú Akínrúlí falou durante as entrevistas que todas as famílias de tambores possuem este instrumento maior, chamado de “iyá”, que significa mãe, responsável pela fala e relacionado à

⁴² Será abordado mais adiante neste trabalho o contexto do qual Ìdòwú Akínrúlí se refere ao utilizar o termo “fala” para os tambores.

importância das mães em sua cultura, e o entendimento de que devem dar a palavra para as mães sempre. Desse modo, na família dos Bâtás teremos o Ìyá Bâtá, na família dos Gangan, o Ìyá Gangan, etc. (AKÍNÚLÍ, 2022) Este tambor no candomblé, poderia ser considerado o Rum, que possui um grande número de variações, ou então falas livres, sobre a textura rítmica dos demais instrumentos.

Na música religiosa do Batuque do Rio Grande do Sul não é comum o uso de instrumentos como o agogô ou tambores mais agudos como em outras nações. Na nação Ijexá estudada aqui, o instrumento agogô só está presente quando misturada com a nação Jêje e desse modo parte da prática é absorvida intercalando rezas com e sem o uso do instrumento. Só sendo utilizado agogô nas rezas da nação Jeje, que estão dentro do ritual como um todo. Assim, a referência do agogô considerada por Ìdòwú Akínúrí como o maestro, não existe. Interessante, pois para Diih Neques a referência de base rítmica, ou o que se entende como estrutural para cada toque, está presente nos sons graves e não nos agudos. Procurando percorrer um pouco a importância destes graves na construção dos toques, observo que Diih Neques trouxe nas entrevistas a relação dos ataques graves com o ritual e como este tem influência sobre a dança dos praticantes e a movimentação dos orixás. Ìdòwú Akínúrí, também observa que percebe esta relação das notas graves com a dança no Batuque do RS, marcando os passos da dança dos praticantes, mas de qualquer modo em seu entendimento o som agudo do *agogo*⁴³ é quem seria o maestro, não as notas graves do tambor.

Foram estudados preliminarmente os toques: 1) Alujá Agodô, 2) Alujá Aganju, 3) Agueredê, 4) Congo, 5) Jêje, 6) Toborinê, 7) Oriodã, 8) Aguerê, 9) Aré, 10) Ekobare, 11) Grefê, 12) Odan, 13) Olokurijé, 14) Adarun, 15) Omã, 16) Onipagodô, 17) Dalonã e 18) Obomoré.

Iniciei os estudos pelo Alujá, Agodô e Aganju, em uma escolha aleatória a partir da conversa com Diih Neques sobre a questão do nome Alujá também estar presente na prática do candomblé e da tradição Yorùbá, porém os toques parecem distintos mesmo com o mesmo nome. Ampliei esta primeira aproximação a todos os toques, através da tentativa de utilizar a transcrição, disponibilizada por Diih Neques, e a audição de seu álbum, procurando ler os toques e entender a forma como foram elaboradas as transcrições. Esse processo me mostrou que poderia utilizar a mesma simbologia de escrita como base para o desenvolvimento deste trabalho, e mesmo que a escrita tenha sido alterada em grande parte, serviu como ponto de partida.

⁴³ Agogô na escrita tradicional em Yorùbá é “*agogo*” sem acento.

Logo que consegui desenvolver a primeira escrita mais precisa do toque Alujá, percebi que ganhei um pouco da confiança de Diih Neques tanto para o desenvolvimento do trabalho quanto para a possibilidade da escrita formal representar um pouco melhor os toques, o que possibilitou cada vez mais a troca de informações e o empenho para desenvolvermos em conjunto este trabalho.

Bem no início do estudo, logo após esta primeira aproximação com o ritmo Alujá, pude observar que com uma dimensão contendo tantos toques e um universo de rezas contido em cada um destes, seria impossível realizar todas as adaptações no período desta dissertação. Desse modo, procurei me focar no estudo de apenas alguns toques, para ser capaz de aprofundar e refinar as informações passadas. Para escolher quais ritmos estudar com mais ênfase, utilizei dois critérios: primeiro, a ordem que estes ritmos aparecem no álbum de Diih Neques, que por sua vez segue a ordem utilizada para o culto dos 12 orixás presente no ritual do Batuque, 1) Bará, 2) Ogun, 3) Yansã, 4) Xangô, 5) Odé e Otin, 6) Ossain, 7) Xapanã, 8) Obá, 9) Ibeji, 10) Oxum, 11) Yemanjá e 12) Oxalá; e segundo, a necessidade de diferenciar algumas características do Ijexá presente na Bahia e no Rio Grande do Sul. Assim, escolhi os dois primeiros Orixás e os toques presentes nas duas faixas. Sendo eles: Bará, com os toques Aré e Ekobare, e Ogun, com os toques Toborinê e Oriodã, e os toques, Grefê e Jejê, necessários para uma melhor diferenciação das práticas entre os dois estados. Ter o foco concentrado em seis toques apenas, em um material menor, possibilitou que o estudo fosse mais aprofundado em cada toque e em algumas das rezas onde eles são utilizados como acompanhamento, bem como praticar a repetição necessária para que se atingisse um certo nível de refinamento no estudo.

Após o processo de análise de cada um dos toques ensinados e este refinamento gradativo durante as entrevistas e o estudo, escrevia a transcrição preliminar de cada toque. E assim podia iniciar uma aproximação com as variações e também com as rezas presentes nas faixas do álbum de Diih Neques. Estas transcrições puderam ser feitas com os instrumentos isolados, o que facilitou muito a audição dos detalhes de cada variação, bem como a possibilidade de ver a representação gráfica do som através do uso de software e utilizá-la como referência para a análise rítmica. Novamente, após esta etapa, submeti as transcrições a audição de Diih Neques para encontrar equívocos rítmicos e melódicos e poder corrigi-los. Esta análise e correção foi feita e revisada várias vezes, e muitas vezes se percebeu que algumas alterações nas transcrições dos toques eram necessárias, como no toque Grefê,

abordado no item 2.4, onde a escrita das notas fantasma do ritmo foi surgindo no decorrer do processo de correção.

A adaptação dos toques do Batuque para a guitarra é o foco principal deste trabalho e, para isto, após a análise e transcrição dos toques, se fez necessário a separação destes em fragmentos, ou claves, para serem adaptados. Este procedimento é exposto no capítulo 5, onde descrevo a adaptação dos tambores e das rezas para agogô em 3 alturas. Esta adaptação demandou uma análise de cada transcrição, a partir de uma ótica linguística discutida com Ìdòwú Akínrúlí e a revisão de Diih Neques. Na revisão de Diih, o interesse estava em que a adaptação mantivesse o reconhecimento tanto do toque quanto do canto, mesmo após adaptado para agogô em apenas 3 alturas, acreditando que a partir da língua *Yorùbá* onde estas 3 alturas estão presentes em todos os fonemas, a adaptação para o agogô deveria manter a variação de alturas presentes nas rezas e nos toques. Para a revisão, fiz em diversos momentos uma audição às cegas das adaptações para o agogô, com a intenção de testar se seria reconhecido por Diih Neques, e na grande maioria dos testes este reconhecimento era positivo. Depois desta primeira aproximação positiva, nós fazíamos juntos correções ou sugestões de adaptação para preservar o desenho melódico do fonema.

Ficamos impressionados, durante este processo de adaptação e correção das adaptações, o quanto é singular e importante para esta pesquisa que a adaptação para um agogô com apenas 3 alturas fixas possibilite o reconhecimento de cada toque e reza. Este fato, me parece validar a ideia discutida com Ìdòwú Akínrúlí sobre a melodia, na construção dos cantos em sua língua, ser hierarquicamente menos importante do que a variação tonal presente nas palavras onde, mesmo com uma variação melódica criativa, as 3 alturas móveis das palavras devem ser entendidas através do seu desenho melódico. As adaptações deste trabalho feitas através do reconhecimento das alturas das palavras, que coincidem e estão em parte conservadas através das alturas melódicas presentes nos cantos do Batuque, parecem nos permitir fazer adaptações com a possibilidade de reconhecimento mesmo com apenas 3 alturas do agogô.

Acredito que ainda há muito a ser percorrido sobre esta música nas pesquisas sobre o Batuque do Rio Grande do Sul, entendendo que a aproximação de pouco mais de um ano de estudo, mesmo que intenso, não é capaz de cobrir o tamanho desta música com tantas ramificações rítmicas e conceitos extramusicais. Ainda resta muito a ser feito e analisado.

3.2 ÌDÒWÚ AKÍNÚLÍ – FOCO NA CULTURA YORÙBÁ

Os estudos com Ìdòwú Akínúrí devem ser contextualizados a partir de uma relação que já existe desde de 2012 e, na ocasião em que o conheci, foi estabelecida uma rotina de estudo sobre a sua cultura *Yorùbá* e a relação desta com a música brasileira. A aplicação destes elementos em um campo de estudo da guitarra sempre foi a minha grande zona de interesse. Em cada momento de estudos que tivemos, desde esta primeira aproximação, foi muito nítida a grandeza desta cultura, não apenas enquanto qualidade, mas também enquanto camadas de conhecimento que são capazes de se interligar. Segundo Ìdòwú Akínúrí, o seu povo acredita ser o mais antigo na terra, e desse modo crê que, estes conhecimentos remontam milênios de desenvolvimento e preservação do conhecimento do seu povo.

A cultura de Ìdòwú Akínúrí preserva a tradição de transmissão do conhecimento através da oralidade e em diálogo com a metodologia estabelecida e explicitada já neste trabalho. Entendo a importância de vivenciar a proposta de ensino de Ìdòwú Akínúrí acerca de sua cultura, procurando interferir o mínimo possível neste processo. Mas, de qualquer modo, era necessário estabelecer as questões que necessitavam de resolução a partir do estudo com ele que, diferente de Diih Neques, não tem sua religiosidade ligada ao Batuque do Rio Grande do Sul como é praticado hoje, mas sim ligada a sua matriz originária. A importância de Ìdòwú Akínúrí para este trabalho está, então, ligada ao fato de a origem do Batuque ter influência na cultura tradicional *Yorùbá*, conservando todas as rezas, saudações e toques ainda na língua *Yorùbá*, de modo que o conhecimento da língua e o entendimento profundo de Ìdòwú Akínúrí seriam fundamentais para que estes elementos presentes no Batuque fossem decodificados e absorvidos. Entendendo que, neste ambiente do Batuque, a música é um dos elementos que compõe o ritual, estando profundamente ligada à prática da religiosidade que descende desta cultura ancestral e, dessa forma, considerando que o estudo da cosmologia deste povo pode ser um facilitador na aproximação com os elementos que compõe a música nesta prática religiosa.

Os pontos centrais abordados com Ìdòwú Akínúrí durante esta pesquisa, estavam focados em 4 questões: 1) A conceituação e diferenciação do *Ìjèṣá* enquanto povo, que originou o uso do ritmo *Ijexá* no Brasil, e a nação religiosa hoje presente no Batuque; 2) Conceituação e possível identificação de falas nos tambores utilizados ainda hoje no Batuque; 3) Perseguir o conceito de clave e de que forma esta clave está presente nesta prática religiosa, procurando também entender estas claves na música brasileira; 4) Aprofundar o quanto fosse

possível no conhecimento da cultura *Yorùbá* e na ligação desta com o Batuque, podendo assim ter mais condições de interpretar os elementos contidos na música desta prática religiosa.

As reuniões com Ìdòwú Akínrúlí foram repletas de muitas histórias sobre o seu povo, tendo em vista que o entendimento *Yorùbá* sobre o mundo de hoje está bastante ligado às histórias passadas por seu povo, que são respeitosamente mantidas vivas através da oralidade. Durante as entrevistas, as respostas para as minhas perguntas eram sempre rodeadas por um conto, uma longa história ou um provérbio. Entendo que, para Ìdòwú Akínrúlí, esta é a forma como acredita e cultua a transmissão do conhecimento, trazendo uma contextualização mais abrangente e rica para esta pesquisa acerca de sua cultura.

Percorremos a origem do povo *Ìjèṣá* e de outras nações presentes nas diferentes formas do culto afro-brasileiro em todas as regiões do Brasil. Ìdòwú Akínrúlí relatou a forma como o seu povo é dividido e organizado em subgrupos desde a sua origem, *Ìjèṣá, Ègbá, Ìṣèkírì, Òyó, Ògún, Òndó*; que cada subgrupo tem suas próprias características linguísticas e que alguns destes nomes que podem ser encontrados relacionados às nações do Batuque do Rio Grande do Sul. Relata também que, a Nigéria tem mais de 300 línguas, mas afirma que tudo na língua *Yorùbá* descende do *Ifá*, considerado o centro de conhecimento da sua cultura e uma divindade que é capaz de aconselhar através de consultas feitas por um *Babalawó*, sacerdote no culto do *Ifá*. Eu tive a oportunidade de fazer uma consulta com o *Araba Awo Ilobú* do estado de *Òṣun*, atual sumo sacerdote da cidade de *Ilobú*, chamado de *Babaláwo Ifányi Àlàdè Òjó*, durante uma visita sua a Porto Alegre, bem como participar da Aula Magna Ontologias Outras, produzida por Ilú Akin e com a participação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em 2021.

A consulta ao *Ifá*, é feita através de um ritual com o *Òpèlè Ifá*, um objeto sagrado utilizado para revelar o *Odù* da consulta. Conforme relata Ìdòwú Akínrúlí, *Odù* são vários elementos, que dentre eles temos os *Ìtàn do Ifá*, somando em cada *Odù* mais de 800 *Ìtàn*. Segundo o dicionário de *Yorùbá*, de José Beniste, a tradução da palavra *Ìtàn* é história, e *Odù* é um “conjunto de signos do sistema do *Ifá* que revela histórias em forma de poemas” (BENISTE, 2011, p. 558), porém para Ìdòwú Akínrúlí, esta explicação não é suficiente e ele não se sente confortável com estas reduções dos termos *Odù* ou *Ìtàn*: ele considera que apenas as traduções diretas não contemplam a complexidade e a importância do que estes elementos representam para o seu povo e para o *Ifá*. Prefere não traduzir e compreender que estes

elementos fazem parte do centro de conhecimento do povo *Yorùbá*, do qual descende toda língua *Yorùbá* e a cultura do seu povo.

Como parte do estudo para esta dissertação, foi fundamental o conhecimento de alguns fundamentos da língua *Yorùbá*, entendendo basicamente a “afinação” dos fonemas presente nesta língua tonal, utilizada para as adaptações dos tambores para o agogô, e a mesma lógica na adaptação para a guitarra neste trabalho. Ìdòwú Akínrúlí afirma que a língua *Yorùbá*, em seu início, era cantada usando a forma melódica de citar os *Odù* do *Ifá*, e que desta forma da língua se originam as diversidades da língua *Yorùbá*. É possível ainda identificar esta forma melódica mais presente em alguns dos povos, como exemplo, o povo de *Ilé-Ifè*.

As nações, nas práticas religiosas do Batuque e das demais religiões afro-brasileiras, descendem destas subdivisões em povos com tais características linguísticas e de costumes. Ìdòwú Akínrúlí pontua que, ao contrário do que viu nas divisões das nações do Batuque e do candomblé, onde de um certo modo os toques e as rezas de uma nação não são aceitas na prática de outra, em sua vivência na cultura *Yorùbá* “esses ritmos são água, eles fluem uns entre os outros”. (AKÍN RÚLÍ, 2022) Conclui dizendo que existem características de cada povo, presentes na língua, nos instrumentos mais utilizados, toques e orixás mais cultuados, mas existe também uma fluidez de trocas entre esses povos que permite que todos possam utilizar esses ritmos, conhecimentos e culto. Entende que “*Orişá* não tem limite (...) ele está em todos os lugares”.

Um ponto central para as análises e adaptações feitas neste trabalho, é o entendimento de que a língua *Yorùbá* é uma língua tonal que utiliza 3 alturas para entoação das palavras e, desse modo, a alteração de uma entonação pode modificar completamente o significado ou ainda tornar uma palavra incompreensível. Ìdòwú Akínrúlí demonstra essa característica falando a palavra *Ogun* com diferentes entoações. *Ogún*, que significa propriedade e o numeral 20, *Oògùn* que significa remédio, antídoto, solução, ou *Ogun* que significa guerra e *Ògún* que é o nome dado a um Orixá. O que torna reconhecível o significado de cada palavra é a entoação utilizada para cada uma delas.

Tabela 1: Quadro demonstrando a relação dos acentos utilizados na escrita da língua *Yorùbá* e as alturas percebidas na fala.

ALTURA	SÍMBOLO UTILIZADO NA ESCRITA TRADICIONAL
grave	acento grave = `à
médio	sem acento = a
agudo	acento agudo = ´á

Esta mesma afinação utilizada para as palavras, também é utilizada em seus instrumentos tradicionais e, desse modo, entendem que qualquer dos ritmos tradicionais tocados são falas, ou seja, uma comunicação através dos tambores, agogôs, xequerês, e demais instrumentos. Ressalta que os ritmos tradicionais são citações das palavras sagradas do *Odù* presentes nas células rítmicas e melódicas tocadas pelos instrumentos. Entendendo que a origem de todos os ritmos tradicionais está na religiosidade tradicional e na comunicação.

Mais detalhes sobre a forma como as características da língua são utilizadas neste trabalho, estão descritas no capítulo 5, onde procuro relacionar as informações estudadas acerca do Batuque do Rio Grande do Sul e que, por ser de origem *Yorùbá*, cada toque pode também ser interpretado como uma fala, com a sua origem na comunicação. O mesmo conceito é utilizado para a análise das rezas ainda cantadas na língua tradicional *Yorùbá* no ritual do Batuque, e também interpretadas a partir das características das 3 alturas tonais.

Questiono Ìdòwú Akínrúlí sobre como acontecem as escolhas de alturas nas criações musicais das rezas e cantos e se esta relação parte de uma escolha musical ou de uma escolha que já está posta através da variação tonal da palavra. A resposta é enfática: “a fala vem antes da melodia”, sendo o desenho melódico da palavra respeitado pela melodia musical. Sendo assim, se a palavra “Yo-rù-bá”, que possui uma variação tonal com 3 alturas, sendo Yo (altura intermediária) – rù (altura graves) – bá (altura aguda), fosse utilizada em uma melodia musical, ela poderia começar em alguma nota intermediária, em seguida ter um movimento descendente, e por fim um movimento ascendente que fosse acima da primeira nota e, desse modo, respeitaria a hierarquia do desenho melódico da palavra. Mesmo que utilizasse intervalos entre as notas escolhidos por questões estéticas e musicais, o desenho melódico da palavra seria conservado para garantir o seu entendimento. É a partir deste entendimento, que as melodias cantadas nas rezas do Batuque foram analisadas e adaptadas. E

mesmo que tenham ocorrido alterações na língua através de corruptelas que foram se desenvolvendo com o tempo, podem ainda conservar informações da língua tonal tradicional. O entendimento destas características da língua *Yorùbá* permitiu a criação de critérios para as adaptações dos toques e dos cantos para o agogô em 3 alturas, interpretando cada toque e palavra com base em seu conjunto de alturas fonéticas, identificando o desenho melódico contido ali e acreditando que ainda podem estar conservadas nas melodias os intervalos dos fonemas na sua língua original. Mesmo fora do escopo deste trabalho, as adaptações eram mostradas para Ìdòwú Akínrúlí, para verificar se era possível o reconhecimento de algum significado.

Quanto às corruptelas da língua, citadas anteriormente, destaco o caso do nome de Ìdòwú. Este nome é dado na cultura *Yorùbá* para os filhos nascidos após filhos gêmeos. No Brasil, temos em vários cultos afro-brasileiro, três orixás chamados de Cosme, Damião e Doum, onde os dois primeiros são chamados de Ibeji e representados por duas crianças gêmeas e o terceiro representado por uma criança menor. *Ìbeji*, que em *Yorùbá*, quer dizer gêmeos, e Doum, a terceira criança é uma corruptela da palavra Ìdòwú, que é o nome dado aos filhos que nascem depois de gêmeos. Assim como no uso desta palavra, o afastamento da língua tradicional trouxe certamente alterações para as palavras faladas dentro da religiosidade. Tanto Ìdòwú Akínrúlí, quanto Diih Neques, ressaltaram que essas variações da língua não mudam em nada a fé das pessoas e nem a qualidade do culto, respeitando a prática presente na religiosidade brasileira.

As adaptações foram feitas a partir dos princípios observados na língua *Yorùbá*, mas não foi possível realizar, no período desta pesquisa, traduções ou interpretações de possíveis corruptelas, tendo em vista a profundidade deste assunto. Mesmo assim, sempre que pude observar questões acerca da língua tradicional, que surgiram naturalmente durante o processo das entrevistas, eu as pontuo como curiosidade.

Outros conceitos abordados durante as entrevistas com Ìdòwú Akínrúlí e que dialogam com aspectos também estudados por outros autores utilizados nesta pesquisa são os de circularidade e flutuação rítmica. Para Letieres Leite, a circularidade consiste na ideia de que o desenho mínimo da clave não está compartimentado no espaço de um compasso, mas em ciclos de ostinatos sobre um pulso podendo, desse modo, modificar o ponto de início, ou a posição, em relação à estrutura de compasso. Assim, as claves podem assumir diversas posições relacionadas ao que consideramos o tempo “1”, ocidentalmente entendido como o ponto forte no início do compasso, circulando ao redor de um conjunto de pulsos. (LEITE,

2021) Conforme elabora Letieres Leite, “criando uma estrutura rítmica temporal de forma circular” (LEITE, 2017b, p. 45) onde a música se apoia. Leite observa que, quando um elemento se modifica dentro desta circularidade, os demais elementos rítmicos que estão apoiados sobre este ostinato, também se modificam. (LEITE, 2021) A flutuação rítmica está ligada à forma como as falas ocorrem sobre os demais instrumentos.

Para Ìdòwú Akínrúlí, a clave é chamada de *agogo*⁴⁴ e este é o maestro que todos devem seguir, desse modo, sendo necessário então uma regularidade e respeito ao que o *agogo* está dizendo e ao seu andamento por todos os instrumentos. Sobre esta estrutura fixa do *agogo*, ocorrem frases fixas (falas) dos demais instrumentos respeitando o ritmo do *agogo* e, sobre estas, ocorrem frases livres. Estas frases são faladas pelos instrumentos que flutuam no tempo. Na ótica de Ìdòwú Akínrúlí, as falas livres nem sempre tem a ideia de serem colocadas no tempo porque são falas, e assim como quando falamos livremente, apenas com o intuito de nos comunicarmos, não há a manutenção de uma métrica rítmica durante o discurso, apenas a comunicação e a expressão das ideias. Relata que muitas vezes os estudos a partir de uma ótica ocidental interpretam estas falas como polirritmias, deslocamentos métricos e improvisos, mas são falas livres comunicadas sobre um conjunto de falas fixas que ocorrem de modo circular como estrutura de fundo, tocadas pelos demais instrumentos. As falas fixas podem em algum momento também se desprenderem em falas livres, em resposta ou ênfase às falas principais.

A partir das observações de Ìdòwú Akínrúlí, lembro que Peñalosa define em seu livro os termos polirritmia e ritmo cruzado:

Polirritmia é a junção de dois ou mais ritmos. A sobreposição regular e sistemática de batidas cruzadas sobre batidas principais cria um subconjunto específico de polirritmo chamado ritmo cruzado. Todas as músicas baseadas em clave são geradas por meio de ritmo cruzado⁴⁵ (PEÑALOSA, 2012, p. 24 tradução minha)

Peñalosa continua dizendo que, um grande impeditivo para a compreensão desta música tem sido relacionado a problemas de interpretação de elementos mais básicos da métrica, quando elementos dos ritmos cruzados são interpretados como métrica ao invés de serem interpretados como elementos contra métricos (síncopas) tocados sobre pulsos principais. Desse modo são confundidos com a métrica principal, enquanto deveriam ser interpretados como elementos flutuantes dentro dela. Assim, Peñalosa acredita no

⁴⁴ A tradução literal de *agogo* é tempo, hora ou relógio.

⁴⁵ Para Peñalosa o ritmo cruzado é um subconjunto da polirritmia, resultante de batidas que contradizem a métrica predominante.

estabelecimento de um pulso fixo onde a métrica destes instrumentos é mantida, mesmo que alguns destes esteja tocando em pulsos contra métricos, e a maneira mais correta de interpretar e escrever a música em clave, seria mantendo o pulso primário, o pulso secundário, e os padrões de clave com a verticalidade entre si dentro da textura musical (PEÑALOSA, 2012). Aos elementos musicais que atacam deslocados do tempo do pulso, costuma-se atribuir o termo síncope, termo que Leite diz discordar do seu uso para o estudo de músicas de matriz africanas, tendo em vista que esse termo parte do pressupostos que servem bem a música ocidental, onde o ritmo se apoia no tempo forte, e desse modo quando há uma alteração, consideram que o tempo fraco ficou forte (LEITE, 2021, 00:22:40), como uma exceção a sua forma natural. Considerando que uma característica da música brasileira, em grande parte consequência da diáspora negra, são os acentos que ocorrem nos tempos de sincopa, conclui que para ele isso não é uma exceção, isso é uma regra, considerando então como acentos naturais (LEITE, 2021). Sendo assim, é natural estar flutuando ao redor do pulso principal que organiza o andamento da música.

Assim como observado por Peñalosa, Ìdòwú Akínrúlí relata que existe uma frequente tentativa de adequar as claves de sua cultura em divisões de compasso, entendendo suas flutuações ao redor do pulso como tempos fortes, modificando a sua interpretação destas estruturas rítmicas. Ele entende que as claves não precisam respeitar o espaço de um compasso ou alguma derivação dele, pois a sua significação está ligada apenas ao que estão comunicando. Ìdòwú Akínrúlí também observa a interligação dos elementos musicais tocados pelos tambores com a dança e, sempre que demonstra tanto os elementos musicais quanto a dança, é possível identificar o estabelecimento de um pulso fixo sobre o qual todos os elementos acontecem.

Para Peñalosa, existe um erro recorrente nos estudos ao interpretar acentos da clave como acentos métricos principais, acentos que para o autor são contra métricos ou ritmos cruzados, e deste modo, esta interpretação incorreria na ilusão de alteração do pulso métrico, como se a medida de pulso da música fosse alterada. O autor acredita que a polimetria, ou seja, a utilização de mais de uma unidade de medida métrica para o pulso, não é uma característica da música africana, mas sim uma interpretação errônea destes ritmos cruzados. (PEÑALOSA, 2012) *Agawu Kofi*, musicólogo ganês, traz um capítulo de seu livro *Representing African Music: Postcolonial Notes, Queries, Positions* de 2003, uma ampla discussão sobre a interpretação e representação da música africana ao longo dos estudos

etnomusicológicos questionando os termos polimetria, ritmo aditivo e ritmo cruzado e suas definições amplamente utilizados nos trabalhos acadêmicos. Para Kofi,

se a polimetria fosse uma característica genuína da música africana, poderíamos esperar encontrar alguma indicação de sua pertinência nos discursos e esquemas pedagógicos dos músicos africanos, portadores da tradição. Pelo que sei, tais dados não estão disponíveis (AGAWU, 2003, p. 172 tradução minha)⁴⁶

Para exemplificar a errônea interpretação que pode ser feita de uma clave tradicional, com base nas observações descritas e exemplificadas por Peñalosa e por Kofi, transcrevi uma clave utilizada por Ìdòwú Akínrúlí a partir de dois pontos de vista. Abaixo, na Figura 22 e Figura 23, podemos ver a clave *Wórò* escrita de duas formas: 1) a partir de uma abordagem polimétrica, onde arbitrariamente os grupos de acentos contra métricos foram interpretados como uma mudança de medida métrica; e 2) a partir do pulso constante que Ìdòwú Akínrúlí ensina como referência e demonstra na dança.

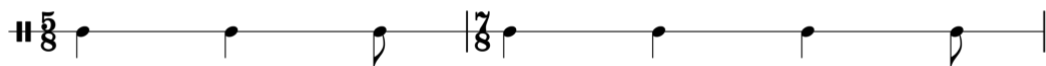


Figura 22: Transcrição da clave *Wórò* a partir de uma perspectiva polimétrica.

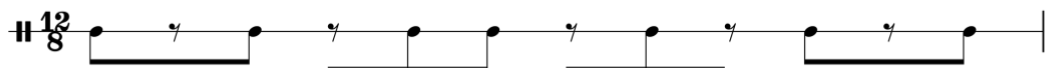


Figura 23: Transcrição da clave *Wórò* a partir de uma perspectiva de pulso constante.

Acredito que, sem dúvida, a escrita com o uso da polimetria não descreve a intenção de pulso demonstrada por Ìdòwú Akínrúlí, e nem tão pouco transforma a clave em uma informação fácil. Ao contrário, complica o entendimento de uma célula que poderia ser lida com facilidade, além de que o agrupamento métrico em unidades de 5+7 não representa um valor que esteja de acordo com alguma informação tradicional transmitida por Ìdòwú. Victor Kofi Agawu também observa que é preciso explicitar os critérios utilizados para essa

⁴⁶ “Of the many reasons why the notion of polymeter must be rejected, I will mention three. First, if polymeter were a genuine feature of African music, we would expect to find some indication of its pertinence in the discourses and pedagogical schemes of African musicians, carriers of the tradition. As far as I know, no such data is available.” (AGAWU, 2003, p.172)

segmentação de ritmos aditivos que resulta na polimetria, e ainda que “esses critérios devem ser culturalmente pertinentes.” (AGAWU, 2003, p. 185, tradução minha)⁴⁷

Ìdòwú Akínrúlí sugere que esta confusão pode também estar relacionada ao fato de alguns ritmos possuírem uma introdução antes de começar o ciclo da clave: são como se fossem pequenas chamadas para que todos entrem precisamente juntos e que também estão ligadas aos passos da dança. Ressalta que a entrada em sincronia é algo bem importante para ele e para sua cultura e, desse modo, a utilização desses pequenos trechos de chamada podem servir para que todos ataquem juntos. Assim, Ìdòwú Akínrúlí imagina que, às vezes, esta introdução pode parecer um deslocamento da métrica ou da clave na métrica, gerando confusão, o que na verdade pode ser considerado apenas uma anacruse, a partir da perspectiva ocidental.

Abaixo, demonstro também uma possibilidade equivocada da transcrição do ritmo Alùjá a partir da separação de cada instrumento em uma divisão métrica diferente e a separação de compasso a partir do que Ìdòwú Akínrúlí considera a introdução e início desta clave. O cruzamento da métrica prejudica bastante o entendimento e estudo da verticalidade que deve existir entre as células rítmicas.

The image shows two musical staves. The top staff is in 6/8 time and is labeled "Célula tambor". It contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests. The bottom staff is in 6/4 time and is labeled "Introdução em anacruse" and "Clave agogô". It contains a rhythmic pattern of quarter notes and rests. The "Clave agogô" section starts with "Início da Clave".

Figura 24: Transcrição do Alùjá a partir de uma abordagem polimétrica.

Ao contrário da última figura, se estabelecermos um pulso constante entre as células rítmicas, entendermos que as claves vão extrapolar o espaço do compasso e que podem também iniciar em qualquer momento do compasso, a compreensão do trecho musical se torna mais fácil e sem a necessidade da polimetria. Por sua característica de circularidade expressa pelos ostinatos, pode parecer que procedimentos diferentes ou mais complexos estão

⁴⁷ “And those criteria should be culturally pertinent.”

em curso mas, ao contrário disso, temos apenas uma anacruse, entendimento que torna bem mais fácil para a leitura e a compreensão musical. Para Victor Kofi Agawu,

A ânsia de construir padrões rítmicos africanos como essencialmente diferentes dos do Ocidente produziu certos mitos e mal-entendidos, muitos dos quais agora devem ser descartados. (AGAWU, 2003, p. 193, tradução minha)⁴⁸

O estabelecimento do pulso demonstrado na Figura 25 está relacionado à demonstração de pulso proposta por Ìdòwú Akínrúlí, onde a parte considerada como introdução foi demonstrada como um movimento de dança que impulsiona um movimento síncrono com o ataque grave do tambor logo em seguida, o que reforça a necessidade da manutenção de um olhar atento a peculiaridades culturais, que a partir do olhar ocidental podem ser vistas como extra-musicais, para um melhor estudo do tema.



Figura 25: Transcrição do Alùjá a partir de uma abordagem de pulso constante e mesma métrica entre os dois instrumentos.

Algumas claves podem ter mais de um ponto de início, ou posição como considera Letieres quando fala sobre a circularidade das claves na música brasileira (LEITE, 2021), Ìdòwú Akínrúlí demonstra uma clave que deriva da *Wórò*, também citada por Peñalosa como a clave considerada padrão (Pattern Standard) por ser o principal arquétipo encontrado por etnomusicólogos em Cuba, Haiti e Brasil, onde esta pode começar em dois pontos diferentes da célula, mas segundo Ìdòwú Akínrúlí, não em qualquer ponto. Ìdòwú Akínrúlí entende que ambas são a mesma clave, mas dependendo do rito e do canto que está acontecendo pode começar em um ponto ou em outro. Esta característica está em diálogo com a ideia de circularidade abordada por Letieres Leite, porém, para Ìdòwú Akínrúlí todas as claves estão relacionadas com as falas e estas com a tradição religiosa, de modo que estas posições não são livres deslocamentos nos pulsos, ao contrário, estão fixadas como formas de

⁴⁸ “The eagerness to construct African rhythmic patterning as essentially different from that of the West has produced certain myths and misunderstandings a number of which should now be jettisoned.” (AGAWU, 2003, p.193)

tocar a mesma clave em diferentes práticas. Acho importante explicitar que tanto através deste estudo quanto através do período de convívio prático com a música de Ìdòwú, percebo o uso destas claves como algo altamente especializado, formal e fixo, não permitindo alterações em suas práticas e sobreposições, e mesmo que para um ouvinte de fora da tradição não seja possível distinguir e entender com clareza essas acuidades, elas existem. Assim como para Leite, onde a modificação da posição de uma clave incorre na necessidade dos instrumentos modificarem a sua forma de tocarem sobre esta clave, para Ìdòwú Akínrúlí é fundamental a manutenção da verticalidade entre os ritmos que compõe a polirritmia em cada um destes padrões tradicionais, seja de uma forma ou outra da clave. Assim, se o *agogo*, o “maestro” deslocar a clave, a estrutura toda vai deslocar obedecendo o *agogo*, pois este é o responsável pelo tempo.

A Figura 26, abaixo, demonstra a clave *Wórò* com o seu deslocamento, ou posição, demonstrado por Ìdòwú Akínrúlí. Esta forma do *Wórò* também é utilizada no candomblé e no Batuque de nação Jêje-Ijexá, quando há o uso de agogô. A clave que Ìdòwú Akínrúlí chama de *Wórò*, conforme Figura 23, também está presente no candomblé da Bahia com o nome de Vassi.

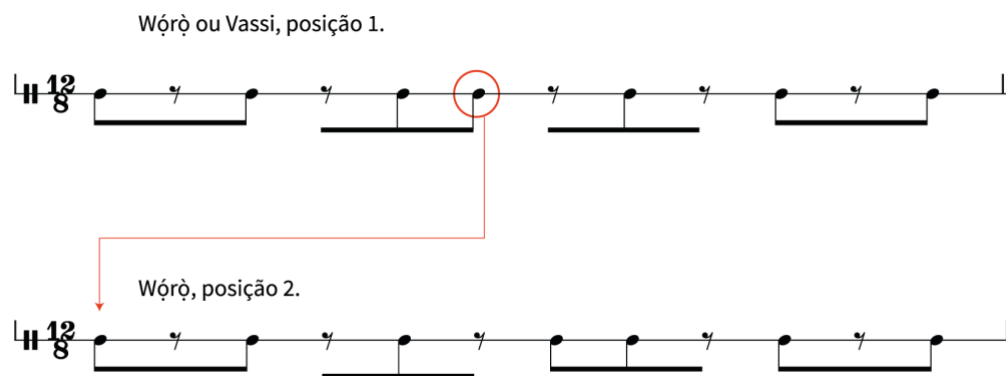


Figura 26: Comparativo entre a clave *Wórò*, ou *Vassi*, e a sua variação de posição, começando a partir da sexta colcheia.

As tentativas de transcrever os toques do Batuque e fazer as adaptações para o agogô ocorreram e se modificaram durante todo o processo deste estudo. Nos primeiros testes, as adaptações foram feitas para um agogô com 2 alturas acreditando que este instrumento seria mais adequado por ser mais comum na música brasileira. Com base nas variações de alturas que encontrei no tambor Ilú, o uso de um agogô com duas campanas parecia suficiente, porém, percebi logo em seguida, que não era possível transpor a melodia das

palavras contidas nas rezas através da perspectiva da língua Yorùbá que utiliza 3 alturas, tendo então modificado as adaptações para um agogô de 3 campanas durante este estudo.

As observações detalhadas, sobre o processo de adaptação e compatibilidade dos toques com a língua *Yorùbá*, serão abordadas no capítulo 5. Observo que a tradução dos toques e rezas não está no escopo deste trabalho, mas se mostra um fértil caminho de pesquisa para o futuro.

É possível concluir que analisar a música presente no Batuque, a partir da ótica cultural de Ìdòwú Akínrúlí, coloca as rezas e os toques dos tambores no mesmo patamar de importância e com as mesmas características, diferente de uma análise onde um elemento rítmico é considerado apenas como uma base constante que serve de apoio para o canto. Assim, todos os elementos contidos nesta música são compostos por um conjunto de variações de 3 alturas distribuídos no tempo e significando palavras, separadas em grupos que se repetem em ostinato, onde podemos considerá-los como claves em circularidade, e estas sobrepostas polirritmicamente. Desse modo então, cada toque em ostinato pode ser também considerado uma clave sobre a qual a música é organizada, e sobre estas claves são sobrepostos conjuntos de rezas, também consideradas claves por sua característica de curtos padrões rítmicos e melódicos que ocorrem em ostinato. Considerando que esta música é baseada nestes pequenos padrões que se sobrepõem, tudo nela é clave, ou sobreposições de claves.

O estudo com Ìdòwú Akínrúlí, conforme já tinha tido a oportunidade de vivenciar anteriormente, é extremamente profundo, rico em informações complexas sendo difícil de dar conta de absorvê-las. É sempre impressionante a forma como ensina a sua tradição com extremo respeito a ancestralidade, explícita no cuidado ao passar as informações com o máximo da contextualização da sua tradição para tentar diminuir qualquer interpretação errônea. Esta profundidade se torna óbvia ao não ser possível dar conta de todo o material contido nas entrevistas e ainda saber que isto representa apenas a superfície deste conhecimento. Espero poder retornar a este material de pesquisa captado para prosseguir com a pesquisa futuramente, acreditando na possibilidade de expandi-la em muitos desdobramentos.

4 TRANSCRIÇÃO

Com vista na dificuldade que senti em dar conta tanto dos aspectos rítmicos quanto tímbricos através das transcrições, procurei entender como outros pesquisadores lidaram com questões relacionadas à escrita de percussões polirrítmicas, microrrítmicos na música afro-brasileira e também na transcrição de músicas que acontecem e são transmitidas através da prática oral. Especificamente acerca das transcrições dos toques, procurei pensar sobre o que deveriam ser transcritos, com qual nível de riqueza de detalhes e quais elementos são estruturais em cada um. Durante o processo de escrita me deparei com as reflexões de Ângelo Cardoso sobre notação musical em sua tese de doutorado *A Linguagem dos Tambores* de 2006. Este trabalho inicia sua explanação com o pensamento de Manuel Veiga: “Música não é... música são...” (VEIGA 2002, apud CARDOSO, 2006 p. 62), onde descreve a frequente função do etnomusicólogo enquanto intérprete na busca em traduzir linguagens, tentando identificar as características principais da música produzida por um determinado grupo, bem como também comunicar estes elementos de modo verbal e escrito, mesmo que os praticantes desta atividade musical não o façam, de modo que o etnomusicólogo busca transpor essas barreiras decodificando significações e eventos extramusicais. (CARDOSO, 2006) Para a comunicação da interpretação e tradução no que tange à linguagem musical, a ferramenta de notação musical ocidental tradicional é comumente adotada para melodias e ritmos, mas também podem ser encontradas outras formas, como a notação de impacto⁴⁹. Desse modo, a transcrição, que reduz o som a um símbolo musical, é um código secundário; uma representação de sons musicais com a função, entre outras coisas, de registro e comunicação. Este ponto de vista é fundamental e deve estar claro: a transcrição não é a música, ela representa algo externo a ela. Apesar da ligação entre a representação e o objeto, tratam-se de dois sistemas distintos: o evento sonoro como sistema principal que é (ou tenta ser) transladado para um sistema secundário que é a transcrição. (CARDOSO, 2006)

A decodificação destas informações pelo pesquisador/intérprete está vinculada ao seu ponto de vista, à sua formação e vivência musical, informações que constroem sua percepção, ou forma como este indivíduo configura o mundo, ou melhor, constrói sua visão individual acerca do mundo à sua volta. (CARDOSO, 2006) Desse modo, "quando o ouvinte

⁴⁹ Notação que utiliza a divisão da menor unidade de tempo para representar o momento do impacto em um instrumento colocando um "x" para um som e um "." para uma ausência de som. Não exprime a duração do som, variação melódica e nem detalhamentos sobre expressões e técnica. (PALMEIRA, 2020)

está diante de um 'idioma' musical totalmente estranho, ele tende a percebê-lo a partir de referenciais que ele já possui" (CARDOSO, 2006, p. 63)

Letieres Leite afirma que a partitura não consegue escrever a música de matriz africana de maneira precisa, sendo apenas aproximações. Segundo ele, isto se deve ao fato de a partitura ter sido pensada para a escrita de uma música onde os valores de duração das notas correspondem às figuras, a música ocidental. Leite acredita que na música de matriz africana e, desse modo, no grande ambiente da música popular brasileira influenciada por essa matriz formadora, existe uma menor divisão rítmica denominada por ele como “micro ritmo”, que são sutilezas rítmicas presentes neste DNA musical e que não podem ser expressas. (LEITE, 2017a) A este micro ritmo, Hernandez conceitua como uma elasticidade do tempo presente na música cubana, onde a plataforma da escrita ajuda no entendimento da divisão como uma referência, mas a audição e a vivência perceptiva do ambiente de prática são de fundamental importância para a compreensão das sutilezas dos ritmos. (HERNANDEZ, 2000)

A música presente no Batuque é uma música baseada em clave e que descende da matriz africana. Para Peñalosa, a música baseada em clave é descrita pela expressão implícita ou explícita de 4 características:

1 – Pulso primário – É o pulso principal, o ‘centro gravitacional’ referência para todas as demais subdivisões, independente destas serem subdivididas em unidades binárias ou ternárias. Estes pulsos são frequentemente utilizados como referência para as danças nas músicas baseadas em clave.

2 – Pulso secundário – São as batidas que contradizem sistematicamente, de forma regular, o pulso primário. Por exemplo, grupos de mínimas em um compasso 12/8, criando a sensação de cruzamento rítmico em relação ao pulso.

3 – Padrão da clave – Expressa o motivo organizador do ritmo transmitindo o núcleo estrutural deste, condensado e concentrado. É tipicamente tocada por idiofones ou o tambor mais agudo em um conjunto de tambores.

4 – Contraponto rítmico – momento onde o tambor principal ou a voz realiza conversas contrapontísticas sobre a clave. (PEÑALOSA, 2012)

Peñalosa também discorre sobre o que considera “confusões” relacionadas à notação musical, observando a abordagem de vários pesquisadores que se debruçaram no estudo e transcrição da música africana e das músicas baseadas em clave de outros lugares do mundo. Chamando a atenção de que, historicamente, têm havido confusões na interpretação sobre quais são os pulsos principais nos estudos relacionados à música tradicional cubana,

também de matriz africana, “os pulsos primários são identificados incorretamente em grande parte da etnomusicologia”⁵⁰ (PEÑALOSA, 2012, p. 215 tradução minha)

Peñalosa fala sobre a importância dos estudos etnomusicológicos, mas observa que muitos confundem os acentos fortes com os indicadores de métrica, com a premissa de que a música africana não é fundamentada em métrica como a música europeia. Questão que tem sido controversa entre os estudiosos desta música. Em contraponto à ideia de que a música de matriz africana não pode ser escrita, Peñalosa observa que para Kofi Agawu, o sistema de notação padrão é utilizado em universidades africanas para escrever música africana e que este não é um debate para quem está dentro desta música, apenas para quem está de fora dela. (PEÑALOSA, 2012).

Acadêmicos africanos de Kyagambiddwa ao Kongo, em sua maioria, aceitaram as convenções e limitações da partitura e passaram a produzir transcrições para informar e possibilitar um nível mais alto de discussão e debate. (KOFI AGAWU, 2003 p.52 apud PEÑALOSA, 2012 p. 215 tradução minha)⁵¹

Peñalosa comenta também que a interpretação de acentos contra métricos confundidos como métricos gera a necessidade de uma escrita polimétrica entre as células rítmicas, conforme demonstrado na Figura 22 e na Figura 24, o que torna mais complicado a compreensão e “romantiza inadequadamente a música africana como algo exótico, não europeu”⁵² (PEÑALOSA, 2012, p. 216) Afirma que em uma música baseada em clave, todos os pulsos são organizados em uma única medida.

Estas reflexões tocam diretamente na sensação que tive no início da pesquisa, nas primeiras reuniões com os mestres/colaboradores. Minhas preocupações estavam em:

1. De que modo poderia ampliar a minha percepção, para além das minhas vivências atuais e assim alcançar as particularidades envolvidas nesta prática musical? Para só então poder adaptá-la para a guitarra;

2. Será que, sendo um guitarrista, poderia observar com a profundidade necessária o material musical percussivo contido nesta prática? Me fiz essa pergunta acreditando que existem muitas nuances difíceis de perceber na idiomática de cada instrumento, e talvez sejam estas nuances o material mais precioso para as adaptações na guitarra;

⁵⁰ “The main beats are incorrectly identified in much of the ethnomusicology and Cuban music literature.”

⁵¹ "African scholars from Kyagambiddwa to Kongo have for the most part accepted the conventions and limitations of staff notation and gone on to produce transcriptions in order to inform and to make possible a higher level of discussion and debate."

⁵² “Polymeter is one of several competing theories that over complicates African rhythm and inappropriately romanticizes the music as something exotic, non-European.”

3. Como deveriam ser escritas intenções musicais, nuances do timbre dos instrumentos e micro ritmos, presentes nesta prática percussiva, sendo ainda que existem muitas variações neste ambiente de prática, onde nem sempre as performances parecem estar perfeitamente quantizadas, e é difícil diferenciar o que podem ser imprecisões, intenções rítmicas e variações desta prática?

4. Seria possível trazer os elementos sociais extramusicais que estão à volta dessa prática para a minha análise, adaptações do trabalho e por fim expressá-los na partitura? - entendendo que a música é fruto da cosmovisão das pessoas presentes nesse ambiente de prática religiosa, um ambiente social e ritualístico.

Acredito que estas reflexões estiveram constantemente sendo discutidas no decorrer do processo de pesquisa, de modo que fiz o possível para expor de forma clara cada passo, situações onde me deparei com estes problemas e quais as soluções encontradas para minimizá-los.

Com base nas questões observadas por Leite, Cardoso e Peñalosa e observando o ambiente de ensino oral ao qual este trabalho está inserido, realizei as transcrições seguindo os seguintes passos: 1) aprendizado prático de cada ritmo com o colaborador especialista, sendo capaz de estar minimamente inserido na textura musical estudada; 2) identificação do pulso métrico primário a partir da prática das aulas, observando como o colaborador/especialista sente e gesticula a música e ainda observando outras práticas através de vídeos, visita ao ambiente de rituais para observação da dança; 3) identificação das subdivisões a partir da manulação do toque ao tambor, ou seja, da forma como os músicos dividem as mãos entre esquerda e direita para tocar, e as *ghost notes* (notas fantasma) no tambor. Quando ainda houve dúvida, analisei as subdivisões com o auxílio dos gráficos do áudio gravado através da DAW⁵³ LOGIC PRO X, podendo visualizar indícios que acusassem a subdivisão com precisão; 4) escrita da partitura no padrão europeu.

4.1 NOTAÇÃO DA PERCUSSÃO NAS CITAÇÕES

Adotei, em alguns momentos, mais de uma forma de escrita para a percussão devido ao uso de diferentes fontes para o trabalho, com a intenção de mantê-las originais. Mesmo tornando mais maçante o uso de diferentes tabelas de escrita, respeitei a simbologia

⁵³ Digital Audio Workstation – Software para manipulação de áudio digital.

utilizada pelos autores. Além das diferentes fontes, alguns dos instrumentos de percussão possuem necessidades técnicas específicas como: uso de mão, baquetas, posição das baquetas, etc. Cada legenda será então apresentada junto com seus exemplos e necessidades de leitura.


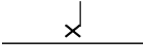


4.2 NOTAÇÃO DO BATUQUE DE IJEXÁ

Uma parte significativa do trabalho será realizada com a análise dos ritmos e da instrumentação de uso recorrente no Batuque Ijexá do Rio Grande do Sul, ambiente onde tive a oportunidade de entrevistar músicos praticantes e estar próximo durante parte da minha vida. Durante o período que fiz as entrevistas com Diih Neques, ele estava finalizando o seu álbum musical chamado Alujá, cujo lançamento foi em julho de 2021. Este lançamento foi produzido com verba pública durante a pandemia, através da Lei Aldir Blanc e distribuição da Fundação Marcopolo; previa, além da gravação de um álbum com rezas de Batuque do Rio Grande do Sul, um minidocumentário falando do processo de gravação e uma transcrição dos toques utilizados no álbum, transcrita pelos músicos Ângelo Primon e Nise Franklin. Analisando este material como ponto inicial da pesquisa, percebo que algumas transcrições não estavam de acordo com a forma de escrita que eu pensava ser mais adequada, mas puderam servir de referência inicial para os ritmos que eu estava estudando. Quanto à notação, eu mantive o sistema de símbolos que eles utilizaram como base, mas acrescentei algumas observações quanto à dinâmica, acentos e notas fantasmas. Quanto à transcrição, eu utilizei a escrita que eles apresentavam para conferir todas as minhas transcrições, desse modo, quando havia uma discrepância, esta podia ser analisada e corrigida. Em alguns casos essa conferência era completamente diferente, ou trazia opções interessantes de escrita, em todos os casos eu optei por manter a minha forma de transcrição, refinada a partir destas observações do material e das discussões durante os encontros com Diih Neques.

Com base no material desenvolvido por Diih, Ângelo e Nise, a transcrição utiliza três símbolos para representar os sons do Ilú: Aberto, Palma e Tapa. Apesar de o próprio Diih ter separado desse modo os toques do instrumento durante as nossas aulas, eu senti a necessidade de adicionar informações referentes à variação dinâmica em alguns momentos, para diferenciar algumas subdivisões dos toques. Os toques "Aberto", "Palma" e "Tapa", quando atacados em *piano* produzem um som, um timbre, diferente de quando tocados em

*forte*⁵⁴. É nesta informação que acredito podermos buscar diferenciações interessantes para a adaptação na guitarra. Outra informação que acrescentei à notação em algumas transcrições é a escrita da manulação, pois percebi que, durante os estudos, observar a divisão que Diih Neques utilizava entre as mãos esquerda e direita do toque facilitavam o entendimento da subdivisão rítmica.

Tabela 2: Legenda da simbologia utilizada na partitura do Ilú.

<p style="text-align: center;">Aberto</p> 	<p>Som aberto significa tocar com a mão na borda da pele do tambor para que toda a pele soe, resultando em sua nota mais grave. O termo "aberto" é utilizado no sentido de não estar abafado, produzindo o som da pele em sua nota de afinação fundamental. Esta técnica pode ocorrer em dinâmica <i>p</i> ou <i>f</i>.</p>
<p style="text-align: center;">Tapa</p> 	<p>Tapa é o som mais agudo retirado do instrumento, significa bater com a mão deixando os dedos estalarem na pele, muito semelhante a técnica chamada <i>Slap</i>, empregada nos métodos de congas cubanas que tem sua técnica e ensino sistematizado através do trabalho de músicos como José Luis Quintana "Changuito" e Giovanni Hidalgo⁵⁵. Normalmente ocorre em dinâmica <i>f</i>, mas em alguns casos observei a ocorrência de vários tapas com dinâmica diferenciada.</p>
<p style="text-align: center;">Palma</p> 	<p>Palma é o som da pele abafada produzindo um som percussivo que pode ser <i>p</i> ou <i>f</i>, diferenciando várias batidas percussivas. Este som é semelhante ao <i>finger</i> empregado nas congas cubanas por Hidalgo e Changuito, porém, produzido com a palma da mão com os dedos levemente fechados em concha golpeando sobre a pele.</p>
<p style="text-align: center;">Notas Fantasma</p> 	<p>Representam os ataques sutis de expressão, muitas vezes quase imperceptíveis, que adicionam sotaque entre os ataques principais de cada toque. Faço a opção de uso do termo "sutil" ao invés do termo "pianíssimo", normalmente utilizado para a descrição da dinâmica, com a intenção de diferenciar as notas fantasma das notas com variação dinâmica presente no toque. As notas fantasma são utilizadas como preenchimento da execução e, na prática do Batuque, muitas vezes geradas durante a execução pela alternância das mãos sem um estudo específico de controle dinâmico.</p>

Para adicionar acentos em notas específicas, utilizo o símbolo ">", este símbolo é de uso comum na escrita tradicional de expressão musical adicionando maior ênfase, ou como o próprio termo "acento" sugere, e o retorno repentino a intensidade normal na nota seguinte.

⁵⁴ Utilizarei no corpo do texto a nomenclatura europeia: *pp*, *p*, *mp*, etc, para fins de expressão de dinâmica.

⁵⁵ Músicos percussionistas cubanos que desenvolvem um trabalho de sistematização do ensino da percussão cubana e da salsa desde a década de 90.

Acrescento também, nas explicações sobre os toques, as letras D e E abaixo de cada nota, representando a mão direita e esquerda respectivamente. Tendo em vista que o trabalho não se propõe ao ensino da técnica da percussão, esta notação será utilizada apenas quando for necessário expressar algum detalhe relevante à adaptação ou às explicações.

Gostaria de mencionar e justificar o uso de informações em duplicidade na transcrição da percussão, de modo que, além da escrita de cada som possuir diferentes alturas na pauta, temos diferentes cabeças de nota para cada som. Prefiro manter a essência da escrita com o uso destes símbolos adotada por Dih, Ângelo e Nise, mesmo não havendo a necessidade plena de sua utilização em duplicidade, mas é uma forma de manter ao máximo a ligação com a referência.

A escrita do agogô é representada pela escrita da divisão rítmica e as três alturas, representando um instrumento com afinações em intervalos de Fundamental, Terça Maior e Quinta Justa, conforme as alturas utilizadas pela língua Yorùbá. Podendo haver acentos quando necessário utilizando o símbolo ">".



Figura 27: Legenda Agogô em 3 alturas.

O agê será representado pela escrita da divisão rítmica, acrescido de acentuação quando for necessário.

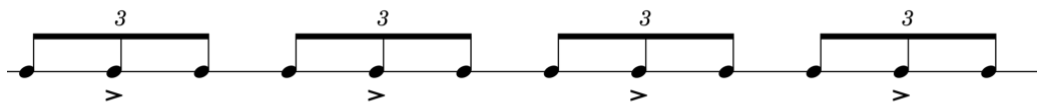


Figura 28: Legenda Agê.

4.3 NOTAÇÃO PARA GUITARRA




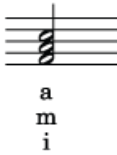
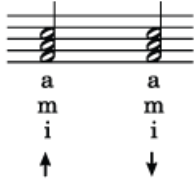
Com base nos fatores mencionados sobre a transcrição e a notação destes ritmos, entendo a partitura como uma guia para a observação e estudo através dos vídeos gravados, podendo somar a compreensão de cada uma das mídias. Reservando à partitura, uma maior

precisão de divisão rítmica, notas atacadas e técnicas utilizadas, e ao vídeo o sotaque e as intenções musicais que são difíceis de expressar através da escrita musical.

A notação e a preocupação em identificar na partitura informações quanto à técnica utilizada não têm a intenção de fechar estas adaptações em uma forma fixa, pelo contrário, estas adaptações são pensadas a partir de uma abordagem criativa.

Abaixo temos uma tabela da simbologia utilizada na partitura para a guitarra.

Tabela 3: Legenda da simbologia utilizada na partitura da guitarra

	<p>A haste virada para baixo, indica que as notas são tocadas com o polegar. A movimentação com o dedo polegar é mais comum quando se movimento na direção das cordas agudas, desse modo quando não houver nenhuma sinalização, este é o movimento a ser considerado.</p>
	<p>O polegar pode ser utilizado com movimentação para baixo e para cima em alguns casos, como se fosse uma palheta, nesses casos será utilizada uma seta demonstrando a direção. Sabendo que, quando a seta está para cima, o movimento do polegar na direção das cordas agudas da guitarra, e quando a seta está para baixo, o movimento do polegar é na direção das cordas graves da guitarra. A escolha de direção das setas se dá na mesma direção das alturas, ou seja, se a seta vai em direção das cordas graves para as cordas agudas, está subindo em relação as alturas, e portanto, a seta é para cima.</p>
	<p>Em alguns casos, mesmo com a haste para baixo, as notas podem ser tocadas com um dos outros dedos da mão direita, nesse caso será indicado o dedo a ser utilizado.</p>
	<p>A haste virada para cima, indica que as notas são tocadas com um dos dedos indicador (i), médio (m) ou anelar (a). Cada uma das alturas terá sua respectiva indicação de dedo.</p>
	<p>A utilização da seta em conjunto com i, m ou a, indica um ataque rápido com todos os dedos ao mesmo tempo para baixo ou para cima. Sendo que, quando a seta está para cima, o movimento é na direção das cordas agudas da guitarra, e quando a seta está para baixo, o movimento é na direção das cordas graves da guitarra.</p>



O símbolo de ligadura entre duas notas diferentes indica que apenas a primeira será tocada, a segunda nota será emitida apenas com o ataque do dedo da mão esquerda na segunda nota, quando a ligadura for ascendente. Na ligadura descendente, o dedo da mão esquerda deve fazer o movimento de puxar a corda para baixo para que a nota ligada soe.

5 PROCESSO DE ADAPTAÇÃO DAS CLAVES

Para Letieres Leite "toda música derivada da música africana é regida por uma partícula rítmica própria chamada clave" (PEREIRA e KONOPLEVA, 2018, p. 2), servindo de guia para os demais instrumentos e sua construção rítmica. Conforme descreve Meneses, as claves "são curtos padrões rítmicos que podem estar materializados através de um instrumento ou como uma recorrente superfície rítmica"⁵⁶ (MENESES, 2014, p. 146) e aponta também que, em ambos os casos, estão presentes e conscientes em cada músico "informando e restringindo os padrões dos instrumentos, frases melódicas, improvisos rítmicos"⁵⁷ (MENESES, 2014, p. 146) A essa característica Leite atribui o termo "clave consciente", que segundo ele, auxilia na prática da música que deriva da matriz africana, tendo em vista a importância estrutural da clave para essa música. (LEITE, 2017b, p. 21, 24, 28, 46) Conforme Ìdòwú Akínrúlí relatou, durante as suas entrevistas para esta pesquisa, o povo *Yorùbá* não utiliza o termo "Clave", mas sim o termo *agogo* ou *ago ilù* "ago que quer dizer tempo" (AKÍN RÚLÍ, 2022), entendendo-o como o tempo que rege a música. Conclui ainda que "a clave é o agogô". (AKÍN RÚLÍ, 2022)

Como a gente já falou na aula, o *agogo* é o líder, então quando a gente está tocando, escutamos o que o *agogo* está dizendo para poder tocar junto. É o nosso maestro. Então quando você faz algumas frases, deve estar em cima do *agogo*, por exemplo, o acompanhamento do *Omele Kùdì* sempre está grudado com o *agogô*, e mesmo falando uma frase, está junto ao *agogo*. (AKÍN RÚLÍ, 2022)

Ìdòwú Akínrúlí, observa que as frases tocadas pelo *agogo* também comunicam mais do que um ritmo, "ele fala junto com outros instrumentos que acompanham" (AKÍN RÚLÍ, 2022). Para Ìdòwú Akínrúlí, as falas tradicionais do *agogo*, e também dos tambores, têm relação direta com a religiosidade *Yorùbá* e com o *Ifá*, considerado o centro de conhecimento em sua cultura. Assim, todos os ritmos tradicionais são falas, citações sagradas dos *ìtàn* presentes nas células rítmicas e melódicas dos instrumentos. Desse modo, o *agogo*, ou as claves como chamamos, são as combinações de várias palavras presentes nos *Odù*. Conclui que o *agogo* é "o maestro que identifica qual ritmo está sendo tocado e pra nós (da cultura *Yorùbá*) identifica sobre qual *ìtàn* estamos falando". (AKÍN RÚLÍ, 2022)

⁵⁶ Texto original, "Timelines are short patterns that may be materialized by an instrument as a recurrent surface rhythm".

⁵⁷ Texto original, "informing and constraining instrument patterns, melodic phrases, improvised rhythms".

Leite, em seus estudos, observa que a clave traz informações sobre o grupo étnico de onde se origina, não sendo então apenas um padrão rítmico, mas um DNA que traz um conjunto de informações étnicas e históricas (LEITE, 2017a). Informação também compartilhada por Ìdòwú Akínrúlí.

Para Peñalosa, *Clave* é uma palavra de origem hispânica que significa “chave” ou “código” (PEÑALOSA, 2012, p. 14), sendo um termo frequentemente associado ao estudo rítmico da música cubana (HERNANDEZ, 2000) (PEÑALOSA, 2012) (LEITE, 2017b), mas adotado por músicos do mundo todo como um sinônimo de “desenho rítmico mínimo” (LEITE, 2017b, p. 14). Leite justifica que a adoção desta nomenclatura no Brasil se dá por não termos um termo próprio que designe estes padrões rítmicos em nossa música. (LEITE, 2017a)

As adaptações para a guitarra, geradas através desta pesquisa, estão baseadas na identificação das “Claves”, nos toques dos tambores e das rezas, através da análise de suas divisões rítmicas, alturas, e por fim, com esta identificação, a adaptação destas para um agogô em 3 alturas. Considero para esta pesquisa, cada uma destas adaptações feitas para o agogô, como uma clave em separado.

As adaptações consideraram a perspectiva tonal da língua *Yorùbá* feita através dos estudos com Ìdòwú Akínrúlí para, sempre que possível, identificar e adaptar as falas dos tambores e das rezas nas 3 alturas utilizadas nas adaptações. Porém não está no escopo deste trabalho a tradução deste material tradicional em *Yorùbá*. Apesar do estudo preliminar da língua *Yorùbá* ter sido fundamental para a elaboração deste trabalho, entender os princípios básicos do sistema tonal da língua, não me torna capaz de compreender os toques e rezas com profundidade suficiente para traduzi-los.

Abaixo, discorro sobre o processo de adaptação passo a passo, demonstrando todas as etapas e critérios utilizados.

5.1 TRANSCRIÇÃO DOS TOQUES

O aprendizado para a transcrição da textura rítmica inicia na etapa de encontros, entrevistas e aulas com os mestres/colaboradores e a observação de gravações contendo estes toques tradicionais, sendo parte fundamental deste estudo a consulta aos arquivos das gravações do álbum *Alujá*, de Diih Neques, lançado em 2021, onde pude observar cada uma das faixas com os instrumentos em separado, em uma DAW (Digital Audio Workstation),

podendo também analisar graficamente e minuciosamente em uma prática real gravada, cada informação observada nos encontros de aprendizado. Estes encontros já foram descritos no capítulo 3.

5.2 ANÁLISE E ADAPTAÇÃO PARA O AGOGÔ – LÍNGUA YORÙBÁ E A TRANSFORMAÇÃO EM CLAVES

Após o estudo e transcrição dos toques, foi feita a análise das transcrições com base em critérios rítmicos e melódicos, observando as características tonais da língua *Yorùbá* presente nos tambores e nas melodias das rezas (canto).

A língua *Yorùbá* é tonal, composta por sons de três alturas que diferenciam cada sílaba, podendo ser identificadas como notas musicais, assim como também são identificadas pelos nomes Dó, Ré, Mi. (BENISTE, 2011, p. 11). Beniste não trata em seu livro sobre as alturas destas sílabas em suas frequências (Hz), apenas traz a nomenclatura e a diferenciação em alturas de grave, médio e agudo. Através das entrevistas e convívio com Ìdòwú Akínrúlí estive em contato com o aprendizado dos conceitos básicos da língua *Yorùbá*, pude observar que a identificação das sílabas com o uso de nomes de notas musicais, dó-ré-mi, utilizadas por Beniste e também por Ìdòwú Akínrúlí nas aulas, não tem ligação com o som destas notas em frequência (Hz), nem com a identificação de um intervalo musical entre elas, que seria de 2M e 3M, esperado por quem tem a sua formação na música tradicional ocidental. O intervalo real aproximado entre elas, e utilizado para a fala na língua *Yorùbá* é: Dó = 1, Ré = 3M e Mi = 5J, podendo ser entoadas na altura confortável para cada pessoa, desde que respeitada a relação intervalar entre elas.

Há também uma identificação gráfica na escrita das alturas com o uso de acentos graves para “Do”, agudos para “Mi”, e sem acento para “Ré”. Na tabela abaixo, podem ser observadas estas informações reunidas e a equivalência entre elas: alturas, nomes utilizados por Beniste e Ìdòwú Akínrúlí, intervalo aproximado percebido na língua e os acentos utilizados na escrita para representar estes sons.

Tabela 4: Quadro sobre a língua *Yorùbá* e a diferenciação de alturas, relação com intervalos musicais.

ALTURA	NOME ENSINADO	INTERVALO PERCEBIDO	SÍMBOLO UTILIZADO NA ESCRITA TRADICIONAL
grave	Dó	1	acento grave = `à
médio	Ré	3M	sem acento = a
agudo	Mi	5J	acento agudo = ´á

Com base nestas informações, a palavra “*Yorùbá*”, por exemplo, possui três alturas de sons: Yo = nota intermediária (3M), Rù = nota grave (1) e Bá = nota aguda (5J). Na Figura 29, abaixo, podemos observar a diferenciação dos sons presente na palavra *Yorùbá*, comparada com as alturas e a representação dos sons utilizada nas transcrições do tambor Ilú, demonstrando a relação dos toques com as palavras da língua.

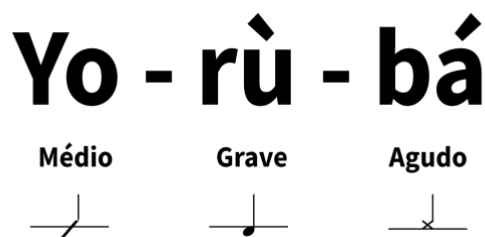


Figura 29: Figura mostrando a relação das alturas da palavra com os sons dos tambores.

A partir dessa característica, Ìdòwú Akínrúlí relata que os mestres tamboreiros, chamados de *Ayàn*, podem se comunicar utilizando a mesma variação de alturas da fala, nos instrumentos de percussão, de modo que, toda a musicalidade tradicional *Yorùbá* é também um processo de comunicação e fala através destes instrumentos. Estas informações linguísticas, mesmo que considerando alguma modificação na prática, ainda estão preservadas nos toques praticados nas religiões de matriz africana. Para Leite, os terreiros de candomblé “são grandes universidades de produção e conservação da música negra” (LEITE, 2017b, p. 40), e posso acrescentar a partir das entrevistas com Ìdòwú Akínrúlí que, sendo a música negra de origem *Yorùbá*, cada toque comunica uma história da sua tradição e, portanto, o terreiro conserva não apenas a música negra mas também a história deste povo contada através dos toques dos tambores, mesmo que muitas vezes não se possa decodificar o que está

sendo dito pelo desconhecimento da língua originária, ou por sua modificação através da prática ou a transmissão deste conhecimento por pessoas não falantes da língua.

Na Figura 30, é possível ver a transcrição do toque Aré contendo as informações de manulação no tambor Ilú.

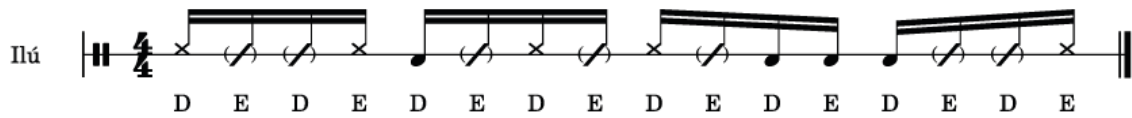


Figura 30: Transcrição do instrumento Ilú no ritmo Aré, links para audição na página 106.

Nesta Figura 30, podemos separar os ataques que não são notas fantasmas de preenchimento entre parênteses, deixando apenas as notas que são considerados por Diih Neques como principais para o reconhecimento do toque. É com base nesta análise que são separadas as notas que são utilizadas para a adaptação do toque para o agogô, buscando priorizar e manter na adaptação apenas os ataques que tornam este ritmo reconhecível e particular com a intenção de chegar a sua mínima unidade rítmica, ou seja, uma clave. A medida que a pesquisa foi avançando e as transcrições foram sendo revisadas, foi possível estabelecer um padrão demonstrando que todas as notas fantasmas de preenchimento são irrelevantes para a adaptação dos toques em clave, pois estas sempre são notas retiradas durante a adaptação, apesar de se mostrarem muito úteis para a análise das subdivisões dos toques.

Na Figura 31, é possível ver a adaptação para o agogô, a partir de uma correspondência direta das alturas do Ilú, após a retirada das notas fantasmas.

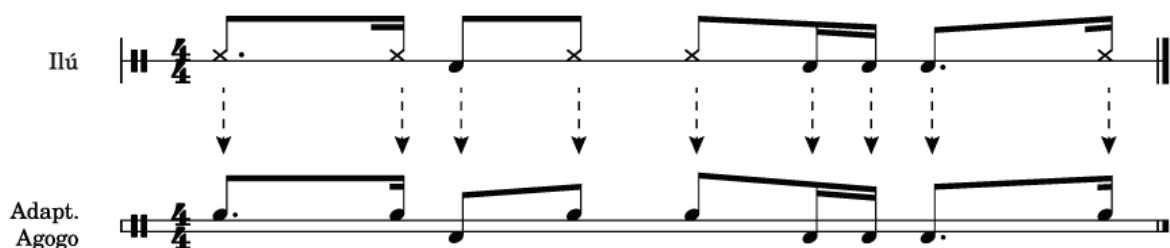


Figura 31: Adaptação do Ilú, apenas com os seus principais ataques para o agogô.

Após as adaptações, retorno para conferência com Diih Neques, onde são feitas correções e modificações necessárias para que seja possível o reconhecimento do toque ou da

reza a partir do agogô ou da clave como estou considerando neste trabalho. Quando estabelecido este ponto com Diih Neques, submeto a adaptação a Ìdòwú Akínrúlí com a intenção de aprofundar mais um pouco o estudo sob uma perspectiva da língua *Yorùbá*.

Na Figura 32, é possível observar a interpretação que Ìdòwú Akínrúlí fez para as palavras ditas pelo Ilú no toque Aré. Alguns toques e rezas do Batuque mudam as alturas se levamos em consideração a língua tradicional, pois devido ao afastamento da língua original, onde boa parte dos praticantes não dominam completamente a língua, ela modifica as suas características tonais. Neste toque, as notas agudas se manteriam iguais, uma alteração ocorreria em uma nota grave, que não existiria na fala identificada por Ìdòwú Akínrúlí, onde esta nota que ocorre sobre o segundo pulso não tem relação com a frase interpretada por ele. Não temos como saber o caminho desta alteração e como esta nota surgiu, mas podemos imaginar a prática deste toque se modificando ao longo do tempo ou ainda descendendo de uma prática com mais instrumentos, como no candomblé que utiliza vários tambores, onde poderíamos pressupor que esta nota pudesse ser tocada em outro tambor e acabou por ser adaptada ou incorporada ao Ilú. Também pode-se observar que as 3 notas graves, ao final do pulso 3 e início do 4, consideradas graves para Diih Neques, aqui são interpretadas como intermediárias a partir da ótica na língua *Yorùbá*, mas mesmo com as alterações, o desenho melódico com a alternâncias de notas mais graves e notas mais agudas, se mantém, porém com menor distância intervalar.

Adapt.
Agogo

Ó'n - jó - ló - mí a - ge - re

Mi	Mi	Mi	Mi	Ré	Ré	Ré
5J	5J	5J	5J	3M	3M	3M

Figura 32: Comparativo da adaptação do tambor Ilú sob os aspectos da língua *Yorùbá*.

É muito interessante analisar as adaptações sob a ótica do Ìdòwú Akínrúlí, e também validar quando observamos concordâncias, porém o escopo do trabalho está focado na prática do Batuque, sendo assim, as adaptações finais são sempre feitas a partir da perspectiva de Diih Neques, com a intenção de balizá-las pela ótica do Batuque do Rio Grande do Sul.

As adaptações para o agogô são consideradas como claves, ou seja, uma forma rítmica e melódica estrutural que traz consigo as informações sobre o toque e a sua relação com a língua *Yorùbá*. O toque é a parte mais importante, ou seja, a estrutura sobre a qual todo o resto da textura musical é montada, desse modo, a clave gerada a partir do toque é considerada como a **Clave Principal**. Assim como os toques, as rezas também são adaptadas seguindo os mesmos critérios com base na língua *Yorùbá*, gerando por sua vez **Claves Secundárias**.

Para a adaptação das rezas, deve-se entender que estou partindo do pressuposto que as melodias utilizadas nas rezas em *Yorùbá* presentes no Batuque ainda conservam as suas características tonais e, desse modo, observo o desenho melódico das palavras em sua variação de alturas com base nas características da língua. Como forma de lidar com a variação melódica musical, utilizo a observação de Ìdòwú Akínrúlí, afirmando que a manutenção das alturas das palavras é prioridade e sobre estas são construídas as melodias. Desse modo, mesmo que hajam variações da altura central da palavra ou da frase, a palavra sempre mantém a sua estrutura intervalar, necessária para expressar o seu significado.

O primeiro passo para as adaptações foi separar a reza em palavras ou pequenas frases, nas quais uma altura referencial estivesse fixa entre elas, para só depois fazer as análises e adaptações. O meu desconhecimento preciso da língua tradicional, fez com que esta escolha de separação por frases fosse feita de forma arbitrária por mim, baseada na sensação de estabilidade de cada frase melódica. Acredito que se houvesse o domínio da língua, os critérios poderiam ser diferentes e, com certeza mais precisos. Há de se considerar que, mesmo estas rezas sendo ainda cantadas em *Yorùbá*, esta língua falada no Batuque pode em alguns momentos estar distante da língua originária, onde até mesmo Ìdòwú Akínrúlí, não reconhece algumas palavras.

Abaixo, na Figura 33, com a transcrição da Reza 1 de Bará, é possível ver as frases separadas em A, B, C e D, e internamente a análise de alturas com correspondência direta na adaptação do agogô, de modo que as notas mais agudas de cada frase separada são correspondentes à altura aguda das palavras na língua *Yorùbá*, chamada de *Mi*, as notas intermediárias são equivalentes à altura média, chamada de *Ré*, e as notas graves são equivalentes à altura grave, chamadas de *Dó*. Os elementos da melodia que são considerados expressão vocal são ignorados, por entender como não sendo essenciais à construção melódica das palavras.

Voz Alagbé

Adapt. Agogô

expressão vocal

Voz Alagbé

Adapt. Agogô

E - xu o - ma - xi - re E leg ba - ra

E - xu a - ba - na -

da

o - ma - xi - re E leg ba - ra

E - xu a - ba - na - da

Figura 33: Adaptação da Reza 1 de Bará para o agogô a partir da perspectiva tonal da língua *Yorùbá*.

Quando possível, Ìdòwú Akínrúlí analisava a correspondência das rezas na língua *Yorùbá*, demonstrando haver uma relação possível de ser perseguida através de um estudo mais aprofundado, mas certamente esta análise levaria a alteração das melodias, de algumas palavras, ou até não seria possível em alguns casos, devido a sua modificação na prática do Batuque estar distante da língua original. Na Figura 34, abaixo, é possível observar a reza 1 a partir da correspondência na língua *Yorùbá* feita por Ìdòwú Akínrúlí. As figuras coloridas são todas as alterações que ocorreriam caso estas alturas fossem utilizadas na adaptação.

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of a vocal line (Voz Alagbê) and an adapted agogô line (Adapt. Agogô). The lyrics are written in Yorùbá script below the notes.

System 1:
 Voz Alagbê: È - ù ó - ma - sí - re È - lэг - bá - ra È - ù a - pà - nà -
 Adapt. Agogô: Musical notation corresponding to the vocal line.

System 2:
 Voz Alagbê: dà ó - ma - sí - re È - lэг - bá - ra È - ù a - pà - nà - dà
 Adapt. Agogô: Musical notation corresponding to the vocal line.

Figura 34: Identificação da correspondência das palavras com a língua *Yorùbá* observada por Ìdòwú Akínrúfí.

Como o objetivo do trabalho é a adaptação do material musical praticado no Batuque do Rio Grande do Sul, estas alterações de adequação à língua tradicional não são utilizadas para as adaptações, porém são observadas como parte do estudo. Conforme já dito, não é objetivo deste trabalho decodificar as falas de onde originam os toques, o que necessitaria de um maior aprofundamento na língua e cultura *Yorùbá*.

As adaptações para o agogô a partir das alturas observadas na língua *Yorùbá*, parecem ser capazes de preservar as características do toque e das rezas em grande parte dos casos, tendo em vista que mostraram-se reconhecíveis nas verificações feitas com Diih durante todo o processo. O reconhecimento dos toques e rezas por Diih Neques após as adaptações para o agogô atendem um dos objetivos deste trabalho, que foi produzir os estudos e as adaptações para a guitarra a partir de elementos que mantivessem algum vínculo com as tradições da prática do Batuque e da sua raiz na ancestralidade *Yorùbá*.

5.3 DECUPAGEM

É o processo de separação das adaptações do agogô em partes menores para que se possa estudar e criar as adaptações para a guitarra com cada elemento em separado. Esta separação utiliza os mesmos critérios das adaptações para o agogô, observando as alturas a partir da referência central das frases e/ou palavras, porém aqui com a intenção de separação em grupos menores utilizadas para o estudo das claves. Cada parte separada pode ser tratada como um material independente, podendo assim ser repetido de forma criativa e utilizada para sobreposição das demais.

As adaptações dos toques, ou as **Claves Principais**, são decupadas conforme demonstra a Figura 35, observando os seguintes critérios:

- Apenas sons graves dos toques – Clave Inferior - Esta é a separação mais importante, tendo em vista a importância demonstrada por Diuh quanto ao reconhecimento dos toques depender das notas graves;
- Apenas sons agudos e intermediários – Clave Superior - Com base na importância que Diuh dá às notas graves, utilizo o agrupamento de tudo que não está no grave em um segundo material.

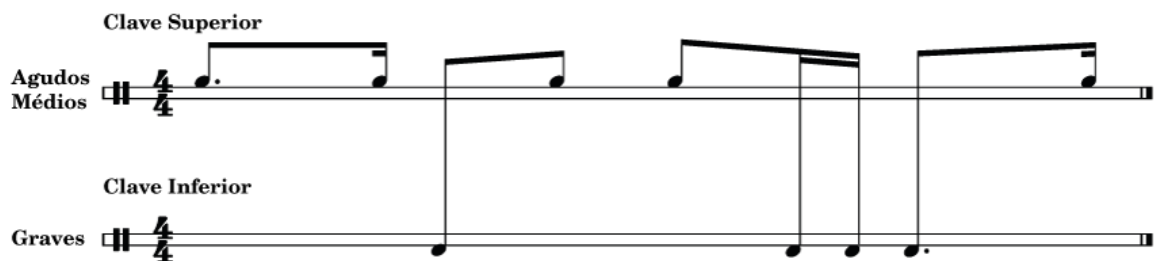


Figura 35: Decupagem da Clave Principal do toque Aré.

As adaptações das rezas, ou **Claves Secundárias**, são decupadas observando os seguintes critérios:

- Separação em frases conforme semelhança de frases musicais rítmicas e melódicas, conforme Figura 36;

Figura 36: Separação adaptação da reza 1 separada em frases **A**, **B**, **C** e **D**.

- b. Apenas sons graves das rezas – Clave inferior – Esta separação é menos importante do que a clave inferior dos toques, tendo em vista que as rezas não estruturam a textura musical.
- c. Apenas sons agudos e intermediários – Clave superior – Contendo todo o material que não é grave da reza.
- d. Separação em fragmentos menores da adaptação para utilizar como motivos rítmicos e/ou melódicos, conforme Figura 37. Nesta figura, é possível observar a clave Aré sendo tocada constantemente na pauta com o nome de “Adapt. Aré” e as variações criadas com fragmentos das frases da clave da reza 1, sendo tocadas na pauta de nome “Adapt. Reza 1”, demonstrando a forma como estes fragmentos são separados e utilizados. Ambos os compassos utilizam partes da Reza 1, conforme Figura 36, porém utilizando apenas fragmentos da frase “A”.

Figura 37: Separação da adaptação da reza 1 em fragmentos menores para utilização sobre a Clave Principal.

5.4 SOBREPOSIÇÃO DE CONJUNTOS PARA ESTUDO E ADAPTAÇÃO PARA A GUITARRA

Assim como a separação em elementos nos ajuda a observar os toques sob uma perspectiva minuciosa dos seus detalhes, sobrepor os materiais nos ajuda a entendê-los sob uma perspectiva onde estes elementos acontecem simultaneamente. Comum nesta prática musical e entendida aqui como uma polirritmia, conforme as visões de Penñalosa e Agawu, a sobreposição de padrões rítmicos distintos coordenados por um único pulso regulador, e precisamente interligadas entre si. (PEÑALOSA, 2012) (AGAWU, 2003) Assim, através da sobreposição de mais de um dos motivos (claves) separados no estudo da etapa anterior, podemos elaborar exercícios para tocá-los simultaneamente na guitarra, estudando a textura musical e a maneira como o conjunto de claves está verticalmente encaixado, interligado.

Como critério para este estudo de sobreposição de claves, entendo que a clave gerada através da adaptação do toque, ou mais precisamente das notas graves presentes na Voz Inferior do toque, sobre o qual as rezas são cantadas, deve ser sempre considerada como o elemento estrutural para as sobreposições, reforçando assim o que Diih Neques considera característico no toque e mantendo o vínculo com o idioma musical estudado. É sobre esta Voz Inferior da Clave Principal que as demais claves, geradas a partir de cada reza cantada sobre este toque, podem ser sobrepostas e estudadas. Dessa forma, os estudos gerados preveem a sobreposição de todas as adaptações das rezas, tocadas sobre a Voz Inferior da adaptação do seu respectivo toque, como será demonstrado no caderno de exercícios.

5.5 CRIAÇÃO DE UMA PROGRESSÃO HARMÔNICA PADRÃO SOBRE AS CLAVES

As adaptações utilizam uma progressão harmônica básica de iim7 e V7 na maior parte dos exercícios ou, em alguns exemplos, de iim7 - V7 - I7M - VI7. Estas harmonias foram escolhidas arbitrariamente por sua grande incidência na música popular brasileira e no estudo da guitarra jazzística. O uso de extensões nos exemplos, considerando extensões como quaisquer notas adicionadas além das tétrades dos acordes, foi feito para facilitar a execução da movimentação harmônica de algumas destas adaptações na guitarra devido à posição deste acorde no braço do instrumento beneficiar a manutenção de parte das notas na mudança da harmonia, preservando notas comuns. Por exemplo:

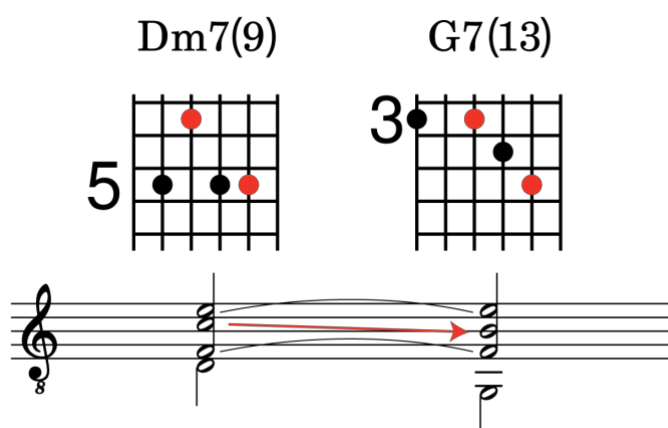


Figura 38: Demonstração do uso de acordes e extensões na guitarra, mantendo parte do desenho no braço do instrumento, facilita a execução de alguns trechos musicais.

No exemplo apresentado pela Figura 38, podemos observar que, com exceção do baixo (que altera com cada acorde) apenas uma nota se altera. Assim, as notas (Fá e Mi) permanecem no mesmo lugar após a mudança de acorde e apenas a nota Dó é modificada em um semitom, para Si. Esta movimentação, facilita o estudo das adaptações, podendo o estudante estar preocupado apenas com as movimentações rítmicas. Vale ressaltar que nada impede que a adaptação seja utilizada pelo leitor deste trabalho em outras harmonias. Justamente por não fazer parte do escopo desta pesquisa, escolhi um movimento harmônico bastante comum para grande parte das ideias das adaptações.

Para além de descrever as etapas acima, acredito que é muito importante ressaltar que a intenção das adaptações não foi emular o som da percussão na guitarra, mas utilizar os conhecimentos presentes na percussão e nesta textura musical com tantas informações, para ampliar o estudo da guitarra a partir de elementos tradicionais afro-brasileiros.

Estava prevista no projeto inicial uma etapa chamada de “Agrupamento”, onde haveria então o agrupamento dos materiais separados a partir da decupagem em palavras da língua *Yorùbá*. Contudo, durante o processo de pesquisa, o estudo da língua se mostrou de extrema complexidade para ser desenvolvida no período da dissertação e ainda seriam necessárias mais etapas de análise contendo a identificação da correspondência dos toques e das rezas do Batuque na língua *Yorùbá*, a adequação da adaptação a esta língua, e só então a análise de agrupamento dos trechos das claves que formam palavras. Este critério foi então, retirado da análise e da pesquisa.

Previ também uma etapa com composição de peças baseadas livremente nas claves estudadas em cada toque. Mas, não haveria tempo hábil disponível para a execução desta etapa, ficando para o desenvolvimento em trabalhos futuros.

6 CLAVES NA MÚSICA AFRO-BRASILEIRA

Como uma introdução, farei um breve relato do meu processo de estudo do tema e pesquisa de materiais.

Logo no início dos meus estudos relacionados à observação das claves na música brasileira tive muita dificuldade de encontrar materiais sobre a origem das claves, a sistematização de sistemas musicais baseadas nas influências africanas e também sobre o desenvolvimento deste estudo na música brasileira; mais difícil ainda foi encontrar materiais relacionando este tema à guitarra elétrica. Este foi talvez o principal fator motivador para procurar aulas particulares com um músico de origem africana e a busca por tentar sistematizar e utilizar esse conhecimento aprendido nas aulas para pensar a música brasileira procurando achar intersecções desta com a música tradicional que estava aprendendo.

A literatura que encontrei neste período de busca, e boa parte do que encontrei durante esta pesquisa, tem seu foco na transcrição de pequenas células rítmicas ou fragmentos melódicos presentes na música brasileira e, frequentemente, na exposição de alguma adaptação como no livro *Ritmos Brasileiros*, de Marco Pereira, que contém adaptações pensadas para o violão, com breves textos falando de cada ritmo e seu uso na música popular. O meu interesse era entender de que modo esta música brasileira se sustenta enquanto textura musical polirrítmica e como esta textura pode sistematicamente ser manipulada, ao contrário do que eu observava nesses livros: adaptações já feitas, mas sem a demonstração clara do processo utilizado para tal. Queria ter acesso às informações sobre como cada um dos instrumentos de percussão desta textura musical operava, para só então pensar em uma análise ou adaptação. Percebi que os livros de ensino da percussão eram mais interessantes para esse estudo, pois frequentemente traziam descrições da textura rítmica, como: *Batuque É um Privilégio* de Oscar Bolão, que se preocupa em trazer uma descrição mais detalhada de cada instrumento, acentuações, ou *Ritmos Brasileiros e Seus Instrumentos de Percussão* de Edgar Rocca, com a preocupação de, além de trazer informações sobre cada instrumento, observar a textura completa com a escrita da grade com todos os instrumentos para cada ritmo.

Com estes estudos e com a experiência prática de tocar a música brasileira ficava muito claro para mim que: as sobreposições de pequenas estruturas rítmicas, ou claves, eram muito importantes na construção da música brasileira; que estas claves regiam a sua construção; e que meu estudo devia partir deste ponto e não do estudo de adaptações. Porém, ainda não tinha achado um material de apoio que me trouxesse informações sobre a sistematização de aspectos relacionados à clave na música brasileira como frequentemente

encontramos sobre Salsa cubana como: *Conversations in Clave*, de *Horacio Hernandez el Negro*, com uma sistematização do estudo para a bateria baseado não apenas na execução dos ritmos, mas na compreensão da clave; ou *Salsa and Afro Cuban Montunos for Guitar* de *Carlos Campos*, com uma sistematização para a guitarra enfatizando a clave e a relação com os demais instrumentos. O livro que encontrei que aborda com mais profundidade o tema da construção da música baseada em claves se chama *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins* de *David Peñalosa*, onde o autor aborda o tema através da análise de perspectivas etnomusicológicas do estudo das claves e da prática na música cubana e traz um grande corpo de exemplos e transcrições.

Tive acesso a estudos de claves rítmicas na música brasileira através do trabalho desenvolvido pelo artista Letieres Leite, músico baiano que foi grande referência para este trabalho, e que veio a falecer durante o período desta pesquisa como consequência da pandemia de COVID-19, no ano de 2021. Conheci o seu trabalho através do grupo que mantinha, chamado Orquestra Rumpilezz, e desde o primeiro momento percebi a ligação com uma perspectiva de composição baseada na sobreposição dos ritmos brasileiros que eu tanto perseguia. Passei a estudar a forma como Letieres explorava esse estudo, através da audição das músicas, observação de entrevistas e vídeos. Mas foi só durante a pesquisa que tive acesso ao livro *Rumpilezzinho Laboratório de Jovens: Relatos de uma Experiência*, lançado em 2017, onde Letieres explica o seu processo de despertar para a observação destes elementos na música brasileira no decorrer de seu estudo e sua carreira no Brasil e fora do país. Ele expõe um método de estudo que foi aplicado no laboratório de aulas para jovens que mantinha em Salvador. A parte mais importante para mim na leitura deste trabalho foi perceber uma organização do pensamento musical a partir da clave, com uma clara elaboração da organização da música brasileira a partir de uma perspectiva que coloca elementos da música religiosa afro-brasileira em primeiro plano, analisando a música a partir de elementos não eurocêntricos, característica que eu percebia faltar nas demais referências de estudo que eu tinha observado. Para Leite, a clave e as sobreposições rítmicas das claves de matriz africana, são os elementos estruturantes da música popular brasileira (LEITE, 2017b). Enfatiza que, se a música for consequência da diáspora negra, ela se organiza a partir do sistema de claves e da circularidade. (LEITE, 2017b)

O livro e a obra musical deixada por Letieres foi de extrema importância para mim, pois trazem exemplos claros de empenho para uma organização formal de como estudar e operar com estes elementos musicais afro-brasileiros, e também deixa clara a necessidade de

uma perspectiva musical de estudo afrocentrada. Ou seja, a partir de uma perspectiva eurocêntrica, comum aos estudos em conservatórios e universidades brasileiras, não temos acesso ao pensar da música a partir da clave, do ritmo, da significação étnica expressa nas claves e de conceitos de circularidade presentes na música brasileira de matriz africana. É necessário expandir o conhecimento nestas áreas e buscar uma perspectiva centrada na afrobrasilidade para o estudo musical da música brasileira.

Percebo que este processo está em curso no Brasil neste momento, pois através da pesquisa bibliográfica para este trabalho, deparo-me com o livro e as entrevistas de Letieres sendo utilizado como referência em trabalhos acadêmicos atuais tratando sobre mapeamento de ritmos afro-brasileiros, ligação da religiosidade afro-brasileira com a música popular, estudo de adaptações da música afro-brasileira, perspectivas de estudo e ensino de música afro-brasileira. (BECKER, 2014) (PEREIRA e KONOPLEVA, 2018) (SCOTT, 2019) (MENESES, 2014)

6.1 CONSTRUÇÃO DA MÚSICA A PARTIR DA PERSPECTIVA EM CLAVE

Letieres Leite observa em seu livro que percebia nos músicos do seu convívio prático uma consciência no uso de claves quando estavam tocando as músicas do universo afro-caribenho ou cubana, mas as mesmas características não eram observadas quando tocavam um samba. (LEITE, 2017b, p. 19) Percebia, portanto, que a relação da música afro-brasileira com os procedimentos de sobreposições de claves não era clara para todos os músicos que convivia, procedimento que perseguiu em seus estudos. Para Leite, a clave é a chave da música brasileira. Assim como na música cubana, é onde todos os instrumentos estão ritmicamente “amarrando” os seus arranjos nos desenhos rítmicos das claves e suas variações. (LEITE, 2017b, p. 22) O método de ensino de Letieres, chamado de UPB - Universo Percussivo Baiano,

busca ensinar a música popular brasileira a partir da consciência de um conceito estrutural ligado às suas matrizes negras, obedecendo suas regras, métodos e conceitos seculares, em comum acordo com os conceitos de aprendizado musical desenvolvidos a partir da tradição de ensino musical europeia. (LEITE, 2017b, p. 37)

Letieres explora neste método o estudo de claves presentes na música popular brasileira, tanto através do estudo das claves tradicionais - muitas delas ligadas à religiosidade afro-brasileira do Candomblé - quanto através do reconhecimento destas claves já utilizadas

presentes nas gravações das músicas populares, trazendo o foco de estudo para a clave como elemento principal na organização da música popular brasileira e, assim, podendo observar quando um arranjo musical ou a linha rítmico-melódica de um instrumento foi construído seguindo os conceitos do uso das claves como elementos estruturantes. Seguir estes conceitos é chamado por Letieres de estar “em clave” e de acordo com os limites dados por estes elementos estruturantes.

6.2 CLAVE-CONSCIÊNCIA

Para Letieres Leite, ser “Clave Consciente”, no contexto de prática de músicas de matriz africana, é estar consciente do processo de que esta música é formada a partir de claves em ostinato, sobre um pulso, onde esta pode estar circularmente começando em vários pontos, e ainda consciente de qual fragmento da clave está sendo utilizado em cada momento da prática. Para ele, o estudo da clave é também um processo de vivência do corpo, entendendo que quando esta rítmica é aprendida com o corpo, a consciência se torna mais plena em sua prática musical. Segundo ele, há um hiato na educação musical de modo geral, incluindo as escolas que teve oportunidade de conhecer no exterior, pois não são abordados estudos rítmicos que levem a essa consciência construindo uma relação corpórea com a rítmica e as claves. Desse modo, é comum ver bons instrumentistas com dificuldades de tocar o repertório baseado em clave, por não estar consciente ou não sentir em seu corpo a clave. (LEITE, 2017a) (LEITE, 2017b) (LEITE, 2021). O autor entende que é necessário expor os músicos a meios de transmissão de conhecimento através da oralidade para desenvolver esta consciência. Onde,

a oralidade pode ser observada do ponto de vista técnico, que é o de receber uma informação por outros sistemas de ‘apropriações corporais’, e não necessariamente através do processo racional da leitura musical. Elas são transmitidas, recebidas e processadas primeiramente por outros sistemas de cognições. (LEITE, 2017b, p. 43)

Dessa forma, em seu método de ensino UPB, Letieres procurava desenvolver o estudo da música em clave e a clave consciência através da vivência corporal e oral dessas linhas rítmico-melódicas

Todas as aulas iniciavam sempre com a descoberta e a vivência de clave pelo método da oralidade (Roda Banto); de uma clave passávamos depois para a Transmissão Oral das linhas melódicas e rítmicas para os jovens e seus instrumentos (Transmissão Linhas Melódicas e Rítmicas); até formarmos a base musical de uma composição. Após a execução da música, os jovens dedicavam-se à Transmissão Gráfica, estudando teoria elementar e harmonia, sempre dentro desses padrões propostos, no momento da Análise (LEITE, 2017b, p. 50)

As observações de Letires acerca da clave na música brasileira e da clave consciência foram fundamentais para a organização deste trabalho, reafirmando para mim que ao observar os elementos que compõe a textura musical presente no Batuque como sendo organizados a partir das claves, tendo em vista que todo o material gerado por seus especialistas está “em clave” através da clave consciência em suas práticas, eu poderia deprender deste material informações sobre a sua construção. Poderia observar, desse modo, as **Claves Principais** utilizadas como estruturantes, expressas através dos toques e sobre as quais se sobrepõe um grupo de **Claves Secundárias**, expressas através das rezas e das variações executadas pelo alabê. Este conjunto de Claves Secundárias e variações formam uma **biblioteca de materiais** “em clave” que podem ser estudados e utilizados criativamente sobre a **Clave principal**.

7 OS TOQUES DO BATUQUE DE NAÇÃO IJEXÁ

A prática dos toques no Batuque está ligada ao ritual no qual os toques e rezas são utilizados como parte do culto. Apesar da música ser fortemente ligada à prática do culto, no qual o Alabê é o músico responsável por sua condução, este projeto não tem o objetivo de se ater à complexidade do ritual, nem enquanto organização social e nem como prática religiosa. O foco específico desta dissertação está em um olhar aprofundado para os toques enquanto fenômenos musicais, o que inevitavelmente nos leva: à prática do tambor Ilú, principal instrumento desta textura musical; ao canto presente nas rezas realizadas sobre cada um dos toques; e a análises destas enquanto linhas melódico-rítmicas sobrepostas. No entanto, mesmo não sendo o foco principal do trabalho, faz-se necessários alguns apontamentos sobre fatores extramusicais que serão expostos a seguir para um melhor entendimento deste trabalho como um todo.

A música no Batuque é organizada a partir da ordem ritualística dos 12 orixás cultuados que, a depender da nação, modificam-se em ordem de toques no culto, rezas e nomes dados às divindades (Orixás, Nkisis ou Voduns), e demais particularidades religiosas. No contexto estudado para esta dissertação, o Batuque de nação Ijexá a partir da prática musical do Alabê Dih Neques, a organização dos toques se dá na seguinte ordem de orixás no culto: 1) Bará, 2) Ogun, 3) Yansã, 4) Xangô, 5) Odé e Otin, 6) Ossain, 7) Xapanã, 8) Obá, 9) Ibeji, 10) Oxum, 11) Yemanjá e 12) Oxalá, sendo os Orixás divindades que interligam o deus supremo e os devotos. Para Ìdòwú Akínrúlí, os orixás, ou *Òrìṣà* na língua *Yorùbá*, “também são Irúnmolè, ou seja, seres divinos que estiveram encarnados na terra enviados por *Olódumarè* (Deus superior), de tempo em tempo, para salvar, resolver, ajudar e ensinar os seres humanos, passando valores e conhecimentos necessários para viver na terra.” (AKÍN RÚLÍ, 2022)

No culto do Batuque, cada orixá possui um conjunto de rezas que é cantado sobre um toque durante a prática religiosa para se comunicar com os orixás, atraindo a sua energia para o culto. Todo o ritual é entoado na língua *Yorùbá*, incluindo o nome das práticas religiosas, nomes dos toques, rezas e uma grande parte dos termos utilizadas dentro da religião. Segundo ambos os colaboradores, Dih Neques e Ìdòwú Akínrúlí, é pequeno o número de pessoas que entende e pratica a língua *Yorùbá* dentro dos terreiros de Batuque, mas isso não interfere na fé e na prática religiosa presente no culto aos orixás, mesmo que em muitos momentos o significado linguístico e a própria prática tenha se modificado no decorrer dos anos, do processo de resistência e conservação desta cultura frente a mistura dos povos

durante o período de escravização e tendo o sincretismo religioso como prática para disfarçar as crenças africanas frente ao colonizador. (AKÍNURÚLÍ, 2022) (NEQUES, 2022)

Conforme aponta Diih Neques, as rezas possuem toques específicos sobre os quais são cantadas, mas existem variações entre a prática de cada Alabê, terreiro e nação. Mesmo com as diferenças, existe uma prática comum à grande parte da religião do Batuque de nação Ijexá, e é esta prática comum que principalmente me interessa nesta dissertação.

Conforme já foi mencionado, usei como ponto de partida e em conjunto com as aulas, o álbum de Diih Neques, intitulado Alujá, disponível nas plataformas de streaming como *Spotify*, *Youtube*, *Deezer*, etc. Disponibilizo alguns dos links abaixo:

Spotify

<https://spoti.fi/3Ak1Fc0>



Youtube

<https://bit.ly/3bOtkIV>



O álbum está organizado na mesma ordem em que os orixás são cultuados, porém as rezas e sua ordem de apresentação em cada toque, foram escolhidas pelo músico com base em necessidades estéticas musicais para o álbum. O tempo das rezas também foi modificado, para que resultasse em uma organização semelhante a outros CDs comerciais, com a maior parte das faixas com tempo aproximado de 3 ou 4 minutos. Em um contexto de prática religiosa, as rezas podem ser repetidas por um número maior de vezes, a depender das necessidades do culto.

Conforme mencionado anteriormente, todas as faixas⁵⁸ do álbum foram cedidas a mim pelo músico, para que pudesse fazer as análises e gerar materiais de áudio necessários

⁵⁸ As faixas já editadas e finalizadas, e também o material contendo todas as gravações de cada instrumento por faixa antes da edição.

para esta dissertação. Desse modo, foi possível observar cada detalhe em cada instrumento, bem como o uso do auxílio visual do som gravado como um recurso para análise de ataques rítmicos através do software de gravação. Ter acesso aos instrumentos em separado foi um grande facilitador, tanto nas análises quanto nas transcrições, pois em um contexto de gravação do ambiente em uma prática religiosa, os microfones misturariam os detalhes da prática de cada instrumento, dificultando as análises. Assim, para cada toque analisado, eu também disponibilizo uma versão do tambor Ilú em separado e uma versão com o tambor Ilú e o Agê, bem como uma versão de cada canto adaptado para a audição. No capítulo 11, é possível encontrar a transcrição completa dos toques e rezas utilizados para esta dissertação. Cada reza foi identificada por um numeral, pois segundo os estudos com Diih Neques, não possuem nomes como músicas. Sendo assim, utilizei uma numeração para me referir às rezas.

7.1 DIFERENCIAÇÃO ENTRE OS TOQUES

A primeira aproximação com os toques se deu através das aulas com Diih Neques, onde fomos faixa por faixa analisando cada toque, tomando um conhecimento geral dos toques envolvidos nesta prática. Esta primeira análise, gerou uma observação bastante superficial sobre cada um deles, mas necessária para o entendimento das dimensões que envolvia este trabalho. Havia uma semelhança entre os toques de modo geral, que me preocupava no processo de estudo e transcrição. Porém, à medida que o estudo avançava, eu percebia que gradativamente a semelhança entre os toques diminuía, pois a minha capacidade de estar atento aos detalhes que os diferenciam aumentou.

Em comparação com a música que pude estudar com Ìdòwú Akínrúlí, tanto nas aulas com a demonstração de falas dos tambores, quanto na minha experiência prática de estudar e tocar com ele desde meados de 2012, posso observar que na prática da música feita por Diih, os toques Aberto, Palma e Tapa, no tambor Ilú, não são tão definidos quanto na música praticada por falantes da língua *Yorùbá*. Pressuponho que esta diferença está não na capacidade técnica dos instrumentistas, ou de limitações do instrumento, mas na sua relação com a linguagem e a definição de suas alturas. Na prática destes toques executados por músicos não falantes da língua, existem variações dos toques e alterações de acento entre cada Alabê, modificando a sonoridade entre as técnicas, situação que, para estes praticantes, representa apenas detalhes do toque e diferenças de sotaque, mas para falantes do *Yorùbá* como Ìdòwú Arínrúlí, uma mudança sutil pode significar a fala de palavras erradas. Fazendo uma analogia com cantar em sua língua materna, desde que você conheça as palavras que está

cantando e seus significados, você não conseguiria cantar as palavras pela metade por exemplo, ou utilizar uma palavra que não faz sentido no contexto. Portanto, exatamente como acontece com músicos falantes do *Yorùbá* tocando tambores como falas, existem erros que não seriam cometidos por conta deste entendimento da língua.

De qualquer modo, a diferenciação entre os toques foi se tornando cada vez mais clara à medida que eu me aproximava desta linguagem musical, o que somado à análise dos instrumentos em separado e às aulas, possibilitaram a transcrição do material.

7.2 SOTAQUE DO BATUQUE

Quando ouvimos a palavra *clave*, de modo geral lembramos da sonoridade de um agogô como no *candomblé*, ou de um *cowbell* como na música cubana, porém na prática do Batuque de nação Ijexá não há o uso desse instrumento, a menos que seja fundido com a prática da nação Jêje. Para Ìdòwú Akínrúlí, é comum que instrumentos agudos façam as células que consideramos “claves” para que sejam ouvidas facilmente dentro da textura musical. *Agogo* para Ìdòwú Akínrúlí, tem o mesmo significado de “clave”, além da palavra literalmente significar tempo. Como o Batuque não tem este instrumento em sua textura rítmica, me perguntei qual seria o entendimento de Diih Neques para o termo *clave*, e qual instrumento faria este papel no Batuque. Para Diih Neques, a *clave*, “ou o que dá o norte para a prática” (NEQUES, 2022), é o próprio tambor Ilú, ele que comunica e define qual toque está sendo tocado, utilizando para isso a referência nas notas graves, ao contrário das outras práticas. No *candomblé*, além do agogô que é responsável por manter o elemento rítmico da *clave*, os tambores Lé e Rumpi, são responsáveis pelo preenchimento da textura rítmica da *clave*, e o Rum, o instrumento mais grave, fica livre para variar, ou para falar conforme relatou Ìdòwú Akínrúlí. No Batuque, há apenas um tambor que é, ao mesmo tempo, responsável pela *clave* (toques graves considerados por Diih), pelo o preenchimento, através da constante alternância das mãos presente na prática do Ilú, e pelas variações, com frases improvisadas ou falas, e desse modo, o Alabê precisa alternar entre todas estas funções durante a prática.

As rezas são entoadas pelo próprio Alabê enquanto toca o Ilú e os participantes do culto respondem em coro, onde algumas vezes esta resposta é igual à parte do Alabê e, em outras, possui uma melodia e uma rítmica independente entre as duas partes. Normalmente é durante a resposta do coro que o Alabê faz as variações dos toques e as improvisações.

Durante o processo de aprendizado com Diih Neques, o preenchimento com notas fantasmas através da alternância das mãos no tambor era deixado de fora até que os demais acentos e notas estivessem definidos e, só depois, o preenchimento era ensinado e apontado como parte do sotaque. Durante as aulas, as notas fantasmas eram tocadas por Diih com uma dinâmica bem baixa, diferenciando-se bastante das notas Abertas e dos Tapas. Porém, a partir da observação nas gravações e na oportunidade que tive de ir em um culto junto com Diih Neques, estas notas são tocadas com maior dinâmica na sua prática ritualística, soando realmente como um grande preenchimento sonoro constante.

Outra característica interessante no sotaque do Batuque está relacionada ao tempo elástico que varia entre uma subdivisão binária e ternária entre os pulsos do mesmo toque, trazendo a sensação de elasticidade rítmica, conforme Hernandez mencionou em seu livro, no qual observa ainda que algumas das notas podem cair em algum lugar indefinido ou entre os tempos. (HERNANDEZ, 2000) Abaixo, relato duas experiências que me fizeram refletir sobre a presença da elasticidade rítmica presente nos toques do Batuque.

Em 12 de maio de 2022, Hernandez veio ao Rio Grande do Sul para um workshop em Bento Gonçalves, uma pequena cidade da serra gaúcha, contando com a participação do baterista Kiko Freitas. Eu fui com a intenção de questionar os aspectos da elasticidade em seu ponto de vista, mas infelizmente não tive a oportunidade de perguntar. De qualquer modo, pude observar o músico em sua performance e nos momentos que ensinou a prática de estudo das claves na música cubana. Este momento do *workshop* foi bastante focado na elaboração das divisões rítmicas sob as duas perceptivas: 1) derivada da divisão ternária; e 2) derivada da divisão binária. Para esta demonstração, o músico sentou bem na frente do palco, apenas com a caixa da bateria e o microfone, e demonstrou a mesma célula rítmica da clave chamada “Son”, como a possibilidade de ser derivada das duas subdivisões. Depois demonstrou todas as possibilidades de transitar entre cada uma delas, alternando entre as divisões binárias e ternárias e entre os pulsos, demonstrando o que se refere a elasticidade abordada em seu livro.

Em outra experiência durante o mês de junho de 2022, em um workshop apenas de Kiko Freitas, na cidade de Nova Prata, também na serra gaúcha, tive a oportunidade de perguntar sobre a elasticidade rítmica. Kiko Freitas é reconhecido internacionalmente como um dos melhores bateristas de *world music* pela revista *Modern Drummer*, e pesquisador de células da música brasileira. Primeiro, perguntei se ele conhecia este conceito de elasticidade apresentado por Hernandez em seu livro e, segundo se ele poderia falar sobre como entende a elasticidade da música brasileira e de que modo esta pode se desfazer, enquanto elasticidade e

se transformar em um erro. Ele me respondeu que estava familiarizado com o conceito e pensava que era justamente a alternância que Hernandez tratou no workshop que dava a sensação de elasticidade, pois ela desfaz a rigidez e a clareza do entendimento da subdivisão rítmica por parte do ouvinte. E quanto ao limite dessa elasticidade, ele pensa que o importante é que, ao voltar desse momento de elasticidade rítmica, o retorno esteja em sincronia com o próximo acento rítmico, de modo que esse elástico tensionaria ou relaxaria entre os pulsos, mas em algum momento voltaria correta e precisamente a um dos acentos rítmicos.

Percebi esta característica de elasticidade presente em vários dos ritmos que estudei no Batuque, resultando em uma sonoridade particular devido às alternâncias e sobreposições de subdivisões binárias e ternárias entre pulsos do compasso. Assim, as frases musicais expressas nas variações dos tambores e melodias vocais, transitam livremente entre ambas as subdivisões.

7.3 TOQUES E REZAS ADAPTADOS PARA AGOGÔ

Durante o processo de estudo com Diih Neques, tive a oportunidade de observar os seguintes toques: Alujá Agogô, Alujá Aganju, Agueredê, Congo, Jêje, Toborinê, Oriodân, Aguerê, Aré, Ekobare, Grefê, Odan, Olokurijé, Adarun, Omã, Onipagodô, Dalonã e Obomoré, totalizando o número de 18 toques diferentes contidos no álbum Alujá, de Diih Neques. Diih, relata que estes não são todos os toques do Batuque, mas acredita que são toques de grande representatividade entre os Alabês. Cada um destes toques apresenta um conjunto que totaliza mais de 100 rezas apresentadas no álbum, sendo estas apenas um pequeno fragmento das rezas existentes na sua prática. (NEQUES, 2022)

O processo de transcrição, análise e adaptação de todo este material a partir dos procedimentos elaborados no capítulo 5 seria impossível se considerarmos o curto período desta dissertação. Desse modo, foi necessário me concentrar em apenas uma faixa e a elaboração do produto de estudos de guitarra a partir de apenas um toque com o intuito de preservar a dedicação e a profundidade que desejo alcançar. Escolhi a primeira faixa do álbum, Faixa 1 – Bará, como ponto de partida deste vasto material.

Apresento abaixo a transcrição da faixa com os dois toques presentes nela, detalhando questões de sotaque, variações, rezas, e realizando a primeira etapa de adaptações de todos os elementos para o agogô, gerando claves, matéria prima para as adaptações na guitarra.

7.3.1 Faixa 1 – Bará – Toque Aré

O ritmo Aré está contido desde o início da faixa até o minuto 00:02:23 da faixa intitulada Bará, presente no álbum de Diih Neques. Após esse tempo, o ritmo muda para o toque Ekobare, também encontrado com o nome de Ekó Bari. Abaixo, temos recortes desses ritmos com os instrumentos que o compõem, juntos e separadamente, utilizados para as análises e estudos desta pesquisa. Esses recortes foram criados a partir dos arquivos de gravação do álbum disponibilizados pelo artista para este trabalho.

Aré – Ilú e Agê

<https://bit.ly/arecompleto>



Aré – apenas Ilú

<https://bit.ly/areapenasilu>



Aré – apenas Agê

<https://bit.ly/areapenasage>



Ekobare – Ilú e Agê

<https://bit.ly/ekobarecompleto>



Ekobare – apenas Ilú

Ekobare – apenas Agê

<https://bit.ly/ekobareapenasilu>



<https://bit.ly/ekobareapenasage>



O toque Aré, ao contrário da observação quanto ao sotaque no item anterior, é um dos toques no Batuque que utiliza apenas a divisão binária, ou seja, todas as divisões são derivadas da colcheia. Na Figura 39, é possível ver a transcrição do ritmo base do toque Aré tocado pelo Ilú e pelo Agê, bem como a adaptação para o agogô em 3 alturas, seguindo os critérios discorridos no item 5.2. Considero ritmo base a estrutura básica do toque sobre a qual ocorrem as variações. Podem também ser observadas as notas fantasma, utilizadas como preenchimento do toque como fator que reforça a unidade binária utilizada. Esta transcrição apresenta também a manulação alternada das mãos, onde D representa o toque com a mão direita, e E representa o toque com a mão esquerda.

♩ = 100

Agê

Ilú

D E D E D E D E D E D E D E

Adapt.
Agogo

Figura 39: Transcrição da textura do ritmo base do toque Aré e adaptação para o agogô.

As próximas figuras são transcrições das variações contidas na faixa Bará, contendo o tempo de onde foram retiradas e a adaptação destas para o agogô. Todas as transcrições estão sem a sinalização de manulação, tendo em vista que o foco da pesquisa não é o ensino do tambor Ilú. Portanto, dei ênfase a sua adaptação para o agogô em 3 alturas.

Aré - variação 1 Ilú

Retirado das análises durante as aulas e comparando o toque ensinado e o que percebo na audição.

The musical score for 'Aré - variação 1 Ilú' consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', contains four measures of eighth notes, each with an accent (>) above it. The middle staff, labeled 'Ilú', contains four measures with 'x' marks above the first and third notes, and slurs over the first two and last two notes. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', contains four measures with slurs over the first two and last two notes.

Figura 40: Aré transcrição da variação 1 do Ilú.

A variação 1 do Ilú, presente na Figura 40, foi retirada da análise do toque apresentado nas aulas com Dih Neques e também pode ser observada em vários momentos na audição da faixa gravada. O tapa na segunda semicolcheia do pulso 1 não é considerado por Dih Neques como parte fixa do toque, mesmo que pareça ser muito recorrente na audição. Desse modo, prefiro considerar como uma variação, mesmo que bem recorrente na minha observação, e manter a forma considerada por ele como ritmo base.

Abaixo apresento as demais variações, e suas respectivas adaptações para o agogô em 3 alturas, cuja transcrição completa está disponível no capítulo 11.

Aré - variação 2 Ilú

Retirado do compasso 15 da transcrição.

The musical score for 'Aré - variação 2 Ilú' consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', contains four measures of eighth notes, each with an accent (>) above it. The middle staff, labeled 'Ilú', contains four measures with 'x' marks above the first and third notes, and slurs over the first two and last two notes. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', contains four measures with slurs over the first two and last two notes.

Figura 41: Aré transcrição da variação 2 do Ilú.

Aré - variação 3 Ilú

Retirado do compasso 16 da transcrição.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', contains four measures of eighth notes, each with an accent (>) above it. The middle staff, labeled 'Ilú', contains four measures, each starting with an 'x' on the first note, followed by eighth notes. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', contains four measures of eighth notes, with a descending line in the second measure.

Figura 42: Aré transcrição da variação 3 do Ilú.

Aré - variação 4 Ilú

Retirado do compasso 44 da transcrição.

The musical score consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', contains four measures of eighth notes, each with an accent (>) above it. The middle staff, labeled 'Ilú', contains four measures of eighth notes, with slurs over the first two notes of each measure. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', contains four measures of eighth notes, with slurs over the first two notes of each measure.

Figura 43: Aré transcrição da variação 4 do Ilú.

As Rezas, também adaptadas para agogô, foram transcritas da mesma faixa 1 – Bará, durante o toque Aré. Sendo que a gravação não utilizou instrumentos harmônicos como referência para a afinação, assim como ocorre na prática religiosa, alguns momentos da gravação ocorrem pequenas alterações na tonalidade que foram ignoradas na transcrição.

Abaixo na Figura 44, referente à primeira reza da faixa Bará de Diih Neques, é possível observar a letra da reza em *Yorùbá*, conforme disponibilizada por Diih junto ao álbum Alujá e a respectiva identificação observada por Ìdòwú Akínrúlí na língua tradicional *Yorùbá*. Interessante observar que com exceção da palavra “abanada”, que no entendimento de Ìdòwú Akínrúlí, seria “apànàdà”, as palavras são as mesmas porém sem o uso de nenhum acento tradicional. Não utilizar os acentos na língua *Yorùbá* impossibilita o seu entendimento pois palavras iguais com diferentes acentuações, podem ter significados completamente

diferentes. Conforme demonstrado anteriormente na Figura 33 e Figura 34, a melodia adaptada para o agogô se modificaria se transcrita conforme a acentuação *Yorùbá*, desse modo, mesmo com as análises da língua tradicional, manteve a adaptação a partir da melodia cantada no Rio Grande do Sul.

Cada uma das rezas é composta pelo canto do Alabê e pelo coro de resposta, conforme a prática ritualística, na qual o Alabê entoa a parte principal do canto, e os participantes do ritual respondem, ora com a mesma letra e melodia que o Alabê, como na reza 1, ora com outra letra e melodia, como nas rezas 2, 3, 4, 5, 6 I e 6 II.

Seguem abaixo também as transcrições das rezas: Reza 2, Figura 46, reza 3, Figura 47, reza 4, Figura 48, reza 5, Figura 49 e reza 6 em duas partes, parte II, Figura 50 e parte I, Figura 51. A reza 6 está ordenada como aparece na faixa contida no álbum, porém, em uma situação de culto, Diih Neques informa que as partes da reza seriam cantadas na ordem inversa, parte I e II. Ele informa que inverteu as partes apenas por uma questão estética na gravação da faixa.

Bará reza 1

The musical score consists of three systems, each with three staves: Voz Alagbê (Vocal), Coro (Chorus), and Adapt. Agogo (Adapted Agogo). The lyrics are in Portuguese and describe the 'Bará' prayer.

System 1:

Voz Alagbê: E - xu o - ma - xi - re E leg ba - ra E - xu a - ba - na -
 E - şù ó - ma - şí - re E - lég - bá - ra E - şù a - pà - nà -

System 2:

Voz Alagbê: da o - ma - xi - re E leg ba - ra E - xu a - ba - na - da
 dà ó - ma - şí - re E - lég bá - ra E - şù a - pà - nà - dà

System 3:

Voz Alagbê: (Empty staff)

Coro: O - ma - xi - re E leg ba - ra E - xu a - ba - na -
 O - ma - şí - re E - lég - bá - ra E - şù a - pà - nà -

Adapt. Agogo: (Empty staff)

Figura 44: Transcrição da Reza 1, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:00:14, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=10>.

Voz Alagbê

Coro

da o - ma - xi - re E leg ba - ra E - xu a - ba - na - da
dà ó - ma - ší - re Ę - lég bá - ra Ę - şù a - pà - nà - dà

Adapt. Agogo

Figura 45: Continuação, transcrição da Reza 1, parte da faixa Bará de Dih Neques com início em 00:00:14.

Bará reza 2

Voz Alagbê

Coro

E - xu A - de - mi xê - xê mi - i
a - da - gui bi xê xê mi - ré

Adapt. Agogo

Figura 46: Transcrição da Reza 2, parte da faixa Bará de Dih Neques com início em 00:00:56, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=56>.

Bará reza 3

The musical score is divided into two systems. The first system consists of three staves: Voz Alagbé (top), Coro (middle), and Adapt. Agogo (bottom). The Voz Alagbé staff has the lyrics "E - xu Ja - la - na fun wá". The Coro staff has the lyrics "E - xu Ja - la - na fun ma -". The Adapt. Agogo staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The second system also has three staves. The Voz Alagbé staff has the lyrics "Ye Ja - la - na Fun Wá" and "E - xu Ja - la - na fun wá". The Coro staff has the lyrics "lé" and "E - xu Ja - la - na fun ma lé". The Adapt. Agogo staff continues the rhythmic pattern.

Figura 47: Transcrição da Reza 3, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:11, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=71>.

Bará reza 4

The musical score consists of three systems, each with three staves: Voz Alagbê (top), Coro (middle), and Adapt. Agogo (bottom). The key signature has one flat (Bb) and the time signature is 4/4. Asterisks (*) are placed above the first measure of the Voz Alagbê staff in each system.

System 1:
 Voz Alagbê: La - nã E - xu De-mi i / Là - nã È - şù Dè-mí i
 Coro: E - xu De - mi - E - xu De - / È - şù Dè - mí - È - şù Dè -
 Adapt. Agogo: (Instrumental accompaniment)

System 2:
 Voz Alagbê: La - nã E - xu De-mi wô
 Coro: mi La - nã / mí - Là - nã / E - xu De - mi E - xu De -
 Adapt. Agogo: (Instrumental accompaniment)

System 3:
 Voz Alagbê: La - nã E - xu De - mi
 Coro: mi La - nã
 Adapt. Agogo: (Instrumental accompaniment)

* Apesar da melodia cantada na transcrição da performance contida no álbum ser diferente, nas entrevistas, Diih preferiu manter a escrita melódica desta forma, entendendo que a forma da performance gravada no álbum como uma forma de variação.

Figura 48: Transcrição da Reza 4, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:22, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=82>.

Bará reza 5

The musical score for 'Bará reza 5' is presented in two systems. The first system features three staves: 'Voz Alagbê' (Solo Voice), 'Coro' (Choir), and 'Adapt. Agogo' (Adapted Agogo). The solo voice part has two phrases of lyrics: 'Ba - rá E - xú A - ba-na - dá' and 'E - xu La - nã A - ba-na - dá'. The choir part is silent in this system. The agogo part provides a rhythmic accompaniment. The second system also features three staves. The solo voice part has a single phrase of lyrics: 'Ba - rá E - xú A - ba-na - dá'. The choir part has two phrases of lyrics: 'E - xu A - ba-na - dá E - xu A - ba-na - dá' and 'Ba - rá E - xú A - ba-na - dá'. The agogo part continues with its rhythmic accompaniment.

Figura 49: Transcrição da Reza 5, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:33.

Bará reza 6 - parte II

Voz Alagbê

E - xu Mo - ju - bá E - xu
E - su Mo - jú - ba E - su

Lo - dê E - xu

Coro

Ba - rá
Bà - rà

Adapt. Agogo

Voz Alagbê

A - da-gui'E-xú A-je-lú E - xú E - xu Mo - ju - bá E - xu

Coro

Ba - rá Ba - rá Ba - rá

Adapt. Agogo

Figura 50: Transcrição da Reza 6 - parte II, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:01:53, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=113>.

Bará reza 6 - parte I

The musical score is divided into two systems. The first system consists of three staves: Voz Alagbê (top), Coro (middle), and Adapt. Agogo (bottom). The Voz Alagbê staff begins with the lyrics "E - xú O - lo - dê". The Coro staff begins with "E - xú E - xú O - ba - rá La -". The Adapt. Agogo staff provides a rhythmic accompaniment. The second system also has three staves. The Voz Alagbê staff has lyrics "O - ni ba - rá dê" and "E - xú O - lo - dê". The Coro staff has lyrics "nã", "E - xú E - xú O - ba - rá La -", and "nã". The Adapt. Agogo staff continues the rhythmic accompaniment. The score uses a treble clef for the vocal parts and a double bass clef for the agogo part, with a key signature of one sharp (F#).

Figura 51: Transcrição da Reza 6 - parte I, parte da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:02:01, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=121>.

Após a apresentação destas seis rezas, o toque muda para Ekobare para a apresentação da última reza desta faixa. Diih informa que é comum ocorrer a troca de toques durante a prática ritualista de uma reza para a outra sem interrupção.

7.3.2 Faixa 1 – Bará – Toque Ekobare

O toque Ekobare começa a ser tocado na faixa Bará a partir do minuto 00:02:23, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=143>, através da variação 1, transcrita na Figura 52, até estabilizar no toque base presente na Figura 53.

Ekobare - variação 1

Retirado do compasso 84 da transcrição.

The musical score for Ekobare variation 1 consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', features a rhythmic pattern of eighth notes with accents (>) on the first, second, and fourth notes of each measure. The middle staff, labeled 'Ilú', shows a complex rhythmic pattern with 'x' marks above the first two notes of each measure, indicating specific drum strokes. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', displays a rhythmic pattern of eighth notes. A white rectangular box is present below the 'Ilú' staff in the third measure.

Figura 52: Ekobare transcrição da variação 1.

Abaixo na Figura 53, temos a transcrição aproximada do toque Ekobare, escrito apenas em uma divisão binária. Percebo neste toque uma característica de desestabilização da subdivisão rítmica, ficando entre uma divisão binária e ternária. Esta característica, pode ser observada em vários momentos da mesma faixa, bem como em outras faixas que utilizam o mesmo toque. Pude também comparar a gravação de Diih com o outro Alabê que participou do álbum, Roger Olanyan, mostrando característica semelhante e recorrente nas amostras observadas.

The image shows a musical score for three parts: Agê, Ilú, and Adapt. Agogo. The Agê part is written on a single staff with a tempo marking of 125. It consists of a sequence of eighth notes with accents (>) on every other note. The Ilú part is written on a single staff and consists of a sequence of chords labeled D and E. The Adapt. Agogo part is written on a single staff and consists of a sequence of eighth notes.

Figura 53: Transcrição do ritmo base do toque Ekobare ou Ekó Bari.

Em diálogo com a ideia de tomar a escrita como uma referência para a prática e de que a escrita destes microrrítmicos seriam um esforço desnecessário, tendo em vista ainda a necessidade da absorção destas informações relativas ao sotaque e pequenos deslocamentos através da vivência prática, transmissão oral e da audição destas músicas. (HERNANDEZ, 2000) (LEITE, 2017b) (CARDOSO, 2006), considero a Figura 53, como a melhor forma de transmitir este toque. De qualquer modo, discorrerei abaixo sobre as análises feitas a partir desta observação deste deslocamento, procurando escrever o tempo elástico encontrado no toque.

Abaixo, na Figura 54, contendo a análise gráfica do toque Ekobare através de uma imagem do áudio no *software* Logic Pro X, é possível observar linhas marcando as divisões e as subdivisões em uma amostra de um compasso deste toque. Para esta análise, foi separado um ciclo do toque com quatro pulsos e este recorte foi considerado um compasso. Com auxílio da grade de subdivisões do software de gravação, foi marcado sobre este compasso as subdivisões ternárias e binárias para que possamos observar as regularidades dos pulsos e das subdivisões. Marcado com a linha vermelha e mais comprida, temos as divisões dos pulsos, e com as linhas mais curtas, em amarelo, as subdivisões ternária e binária. O mesmo áudio foi marcado com as derivações ternária (figura superior) e binária (figura inferior).

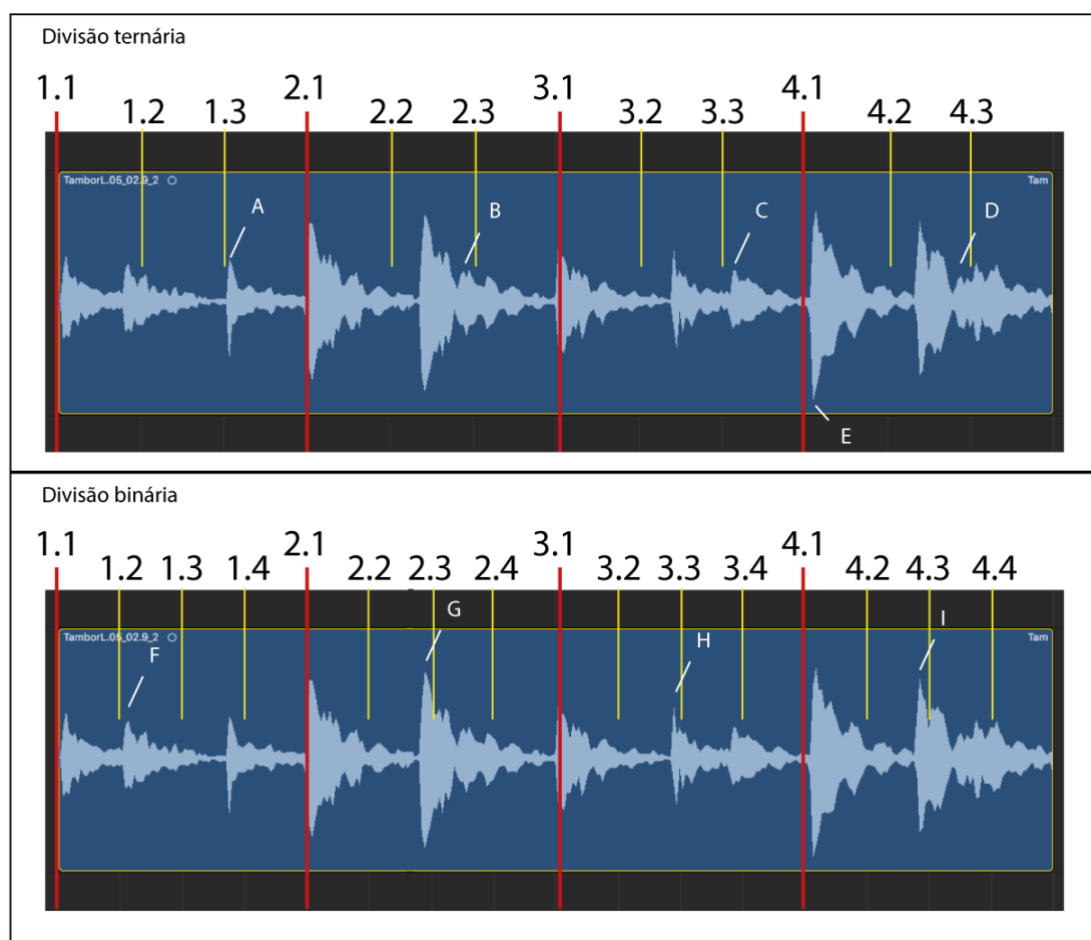


Figura 54: Análise gráfica do áudio do toque Ekobare através do software de gravação e edição Logic Pro X.

Algumas questões importantes para se destacar quanto a análise destes gráficos. Primeiro é que mesmo em uma prática com o uso do metrônomo, existe uma margem de variação que naturalmente ocorre, adiantando e atrasando os ataques em relação às subdivisões. Não estamos analisando esta variação, mas o quanto estes ataques parecem estar próximos das subdivisões ternárias ou binárias. Segundo é que este áudio foi retirado de uma gravação onde dois tambores tocaram em conjunto, cada qual com o seu microfone individual, mas mesmo que estejamos analisando o áudio do microfone que estava direcionado para apenas um tambor, existem vibrações que estão no ambiente e sendo captadas pelos microfones de ambos os tambores. Terceiro é que a análise destes gráficos de transientes, ou seja, os picos repentinos que representam o aumento brusco de amplitude do som na gravação, tendem a possuir formas diferentes entre as notas graves e agudas, sendo mais claramente definidos em notas agudas do tambor com sons de "Tapa" e menos definidos em notas graves como sons "Aberto," sendo a ressonância do som grave de ciclos mais

espaçados e podendo iniciar a ressonância da nota um pouco atrasada em relação ao seu ataque e este ciclo se manter em ressonância após o primeiro ataque, diferente do som agudo que é apenas uma batida e a perda de força. E quarto, instrumentos de percussão como o Ilú, que possuem peles nas duas extremidades, o uso de pele animal e um sistema de afinação com cordas tensionadas manualmente, têm um grande conjunto de harmônicos e ressonâncias que fazem a sua representação gráfica mais difusa do que se estivéssemos analisando instrumentos como bateria, conga, ou demais instrumentos com uma padronização das peles e modernização dos sistemas de afinação.

Quanto as coincidências com as subdivisões ternárias demonstradas pela Figura 54, podemos observar que no primeiro pulso, assinalado com a letra “A”, contendo três ataques mais aparentes, é possível observar uma coincidência do último ataque com a subdivisão 1.3.

No segundo pulso, com dois ataques aparentes e dois de menor amplitude e menos definidos pelo gráfico, podemos observar assinalada com a letra “B”, o último ataque que parece coincidir mais com a subdivisão 2.3 da divisão ternária do que com as subdivisões 2.3 e 2.4 da binária, apesar de parecer um pouco adiantada em relação ao andamento. Estou considerando como o ataque desta nota o primeiro transiente após o ataque forte, onde inicia-se um novo grupo gráfico com formatos semelhantes e que gradativamente perdem a força ao longo do tempo. Podem parecer múltiplos ataques em decorrência da ressonância da pele, mas ouvindo ponto a ponto através do software de gravação percebe-se que ela possui apenas um ataque que graficamente formam vários ciclos de vibração.

No terceiro pulso, com quatro ataques, três dos quais são mais evidentes, o último ataque, assinalado com a letra “C”, coincide com a subdivisão ternária 3.3 apesar de parecer um pouco atrasado em relação a ela. Também poderíamos considerar que coincide com a subdivisão 3.4 se o interpretarmos como um pouco adiantado em relação à divisão binária. No entanto, se observarmos uma instabilidade no andamento entre o terceiro e o quarto pulsos e ajustarmos os pontos “C” e “E” adiantando-os na mesma proporção, posicionando o ataque do quarto pulso precisamente sobre a marca do metrônomo, a subdivisão “C” estaria mais alinhada com a subdivisão ternária, e fora de sincronia com a sua equivalente binária. Esse procedimento é comumente utilizado em ambientes de gravação de estúdio, onde ao ajustar os principais pontos de divisão para coincidirem com o pulso, as outras subdivisões se ajustam naturalmente.

No quarto pulso, com quatro ataques, dos quais três são mais aparentes, o último ataque assinalado com a letra “D”, parece coincidir mais com a subdivisão ternária 4.3, apesar de um pouco adiantado, do que se o compararmos com a 4.4 da divisão binária para este ataque, que também possui um gráfico mais indefinido e parecendo múltiplos ataques, estou considerando como o seu início o primeiro ponto após o ataque mais aparente anterior a este. Esta observação também está apoiada na audição ponto a ponto através do software de gravação.

Examinando agora as concordâncias com a divisão binária. No primeiro pulso, assinalado com a letra “F”, podemos notar que o segundo ataque parece coincidir mais com a subdivisão 1.2 da divisão binária do que com a subdivisão 1.2 da ternária. No segundo pulso, o terceiro ataque assinalado com a letra “G”, parece estar mais alinhado com a subdivisão 2.3 da divisão binária do que com as subdivisões 2.2 e 2.3 da ternária. No terceiro pulso, assinalado com a letra “H”, o terceiro ataque parece mais alinhado com a subdivisão 3.3 da divisão binária do que com as subdivisões 3.2 e 3.3 da divisão ternária. No quarto pulso, o terceiro ataque, assinalado com a letra “I”, também parece coincidir mais com a subdivisão 4.3 da divisão binária do que com as subdivisões 4.2 e 4.3 da divisão ternária.

Esta análise demonstra a elasticidade contida em cada um dos pulsos deste toque, de modo que poderíamos dizer que cada pulso tem parte da divisão binária e parte da divisão ternária, ou ainda que a malha rítmica por trás deste toque é fruto da sobreposição das duas figuras provenientes das duas subdivisões simultâneas. Esta característica faz com que a leitura da transcrição na Figura 53, necessite de uma leitura mais relaxada a cada final de pulso, pois se esta for lida completamente a tempo, não soará conforme a prática.

Abaixo, na Figura 55, apresento uma proposta de escrita desta elasticidade rítmica com as aproximações das divisões binária e ternária observadas e descritas sobre a Figura 54. Esta proposta de escrita torna a leitura mais difícil de ser interpretada, porém, também demonstra com mais precisão o fenômeno de elasticidade rítmica presente neste toque.

♩ = 134

Figura 55: Proposta de escrita do ritmo Ekobare buscando representar a elasticidade rítmica.

Mesmo com esta possibilidade de escrita, ainda acredito que a escrita simplificada apresentada na Figura 53, reflete a melhor forma de apresentar o toque com as informações necessárias para que este seja compreendido em conjunto com o suporte da vivência ou de áudios gravados com a performance.

Abaixo, apresento as variações encontradas na faixa Bará para este toque.

Ekobare - variação 2

Retirado do compasso 86 da transcrição.

S

Figura 56: Ekobare transcrição da variação 2.

Ekobare - variação 3

Retirado do compasso 94 da transcrição.

The musical score for Ekobare - variação 3 consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', features a sequence of four measures, each containing a pair of eighth notes with an accent (>) above the first note. The middle staff, labeled 'Ilú', shows a sequence of four measures, each with a pair of eighth notes and a downward slant line above the first note. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', displays a sequence of four measures, each with a pair of eighth notes. The notation uses a double bar line at the beginning of each staff to indicate the start of the measure.

Figura 57: Ekobare transcrição da variação 3.

Ekobare - variação 4 (final)

Retirado do compasso 98 da transcrição.

The musical score for Ekobare - variação 4 (final) consists of three staves. The top staff, labeled 'Agê', features a sequence of four measures, each containing a pair of eighth notes with an accent (>) above the first note. The middle staff, labeled 'Ilú', shows a sequence of four measures, each with a pair of eighth notes and a downward slant line above the first note. The bottom staff, labeled 'Adapt. Agogo', displays a sequence of four measures, each with a pair of eighth notes. The notation uses a double bar line at the beginning of each staff to indicate the start of the measure. The label 'Final Diih' is placed above the first measure of the Ilú staff.

Figura 58: Ekobare transcrição da variação 4.

Assim como no toque Aré, apresento abaixo a reza que é cantada sobre o toque Ekobare na faixa Bará de Diih Neques. Nesta transcrição também podem ser observadas as características de desestabilização da figura binária e ternária, ou da possível sobreposição das duas subdivisões. Na primeira aproximação e transcrição que fiz desta reza, assim como no toque, utilizei apenas figuras derivadas da subdivisão binária, porém durante as revisões com Diih Neques, estas eram consideradas erradas. Depois de algumas conversas com Diih, onde ele cantava a reza apenas com o pulso, pude perceber que muitas das figuras eram tercinas. Assim, recorrendo à análise gráfica das vozes e à revisão ponto a ponto com Diih, refiz toda a transcrição. Há de se considerar que, o ataque rítmico de uma voz normalmente não é tão

claro quanto o ataque de um tambor, desse modo alguns pontos podem parecer mais imprecisos na prática. Caso que pode ser observado nas células rítmicas referentes ao quarto pulso de cada compasso onde há a letra “Alalupawô”, não parecendo ser precisamente uma tercina assim como no toque, podendo desse modo também derivar de uma sobreposição das duas células, conforme demonstrado na análise da Figura 54. Outro ponto de sobreposição das subdivisões pode ser percebido entre a voz do Alabê e do coro, nas palavras “...gema”, presente no coro e, “barun...”, na voz do Alabê, em vários pontos da reza.

Bará reza 7

The musical score is divided into three systems, each with three staves: 'Voz' (Vocal), 'Coro' (Chorus), and 'Adapt. Agogo' (Adapted Agogo). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The lyrics are in Portuguese and include triplets and rests.

System 1:

- Voz Alagbê:** A - la - lu - pa - Ba - run - a - la - lu - pa -
- Coro:** A - lu - pa - ge - ma
- Adapt. Agogo:** (Instrumental accompaniment with triplets)

System 2:

- Voz Alagbê:** wo Ba - run - a - la - lu - pa - wo A - la - lu - pa -
- Coro:** A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma
- Adapt. Agogo:** (Instrumental accompaniment with triplets)

System 3:

- Voz Alagbê:** wo Ba - run - a - la - lu - pa - wo E - leg E - xú
- Coro:** A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma
- Adapt. Agogo:** (Instrumental accompaniment with triplets)

Figura 59: Transcrição da reza 7 da faixa Bará de Diih Neques com início em 00:02:23.

The image displays three systems of musical notation for a song. Each system consists of three staves: 'Voz Alagbê' (Lead Voice), 'Coro' (Chorus), and 'Adapt. Agogo' (Adapted Agogo). The music is written in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lyrics are in Portuguese and include triplets, indicated by a '3' above the notes.

System 1:

- Voz Alagbê:** Ba - rá E - leg Ba - rá Ba Ba - run - a - la - lu - pa -
- Coro:** A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma
- Adapt. Agogo:** (Instrumental accompaniment with triplets)

System 2:

- Voz Alagbê:** wo Ba - run - a - la - lu - pa wo Ba - run - a - la - lu - pa -
- Coro:** A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma
- Adapt. Agogo:** (Instrumental accompaniment with triplets)

System 3:

- Voz Alagbê:** ge - ma Ba - run - a - la - lu - pa ge - ma Ba - run - a - la - lu - pa wo
- Coro:** A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma
- Adapt. Agogo:** (Instrumental accompaniment with triplets)

Figura 60: Continuação da transcrição da reza 7 da faixa Bará de Dihi Neques com início em 00:02:23, disponível no link <https://youtu.be/Etko3imObeM?t=143>.

8 PRODUTO: *E-BOOK* COM EXERCÍCIOS PARA GUITARRA

Todo o material deste produto foi elaborado a partir das adaptações para o agogô do toque Aré, e o conjunto de rezas cantadas sobre ele, presentes na faixa Bará, do álbum Alujá de Diih Neques. O tratamento das claves seguiu os procedimentos descritos nos itens: 5.3, 5.4 e 5.5.

Com base nestas linhas de agogô, agora então consideradas como claves, foram feitas as adaptações para a guitarra.

8.1 CLAVES DO TOQUE ARÉ E SUAS REZAS

Abaixo reúno as adaptações feitas para o agogô, a partir do toque Aré, considerado como Clave Principal, sobre a qual todas as outras podem ser sobrepostas, e as suas duas variações, gerando um total de 3 claves a serem utilizadas nas adaptações para a guitarra.

Toque Aré



Figura 61: Clave do toque Aré, Clave Principal.

Variação 1



Variação 2



Figura 62: Claves das variações do toque Aré.

Abaixo, também reúno todas as adaptações feitas a partir das melodias das 6 Rezas cantadas sobre o toque Aré, na gravação do álbum de Dih Neques e, posteriormente, apresentadas como falas tonais próximas ao idioma *Yorùbá* em forma de proposta de adaptação para o agogô. Cada proposta de adaptação a seguir foi dividida em Clave da Reza, representando a parte entoada pelo Alabê, e Clave da Resposta, representando a parte entoada pelo coro, apenas utilizada quando esta é diferente da Clave da Reza. Cada uma dessas claves é também dividida em frases marcadas com letras para diferenciar o material melódico e rítmico contido em cada fragmento da clave.

Reza 1



Figura 63: Clave da Reza 1, contendo 4 frases.

Reza 2

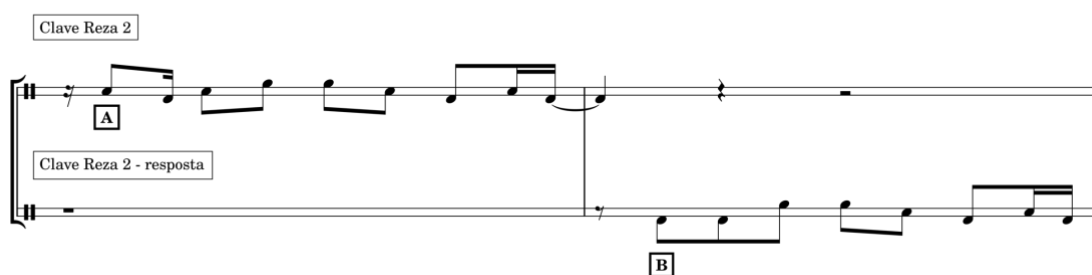


Figura 64: Clave da Reza 2, contendo 2 frases.

Reza 3

The image displays two systems of musical notation for 'Reza 3'. Each system consists of two staves. The top staff of the first system is labeled 'Clave Reza 3' and contains a melodic phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. A box labeled 'A' is placed below the first note. The bottom staff of the first system is labeled 'Clave Reza 3 - resposta' and contains a response phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. A box labeled 'B' is placed below the first note. The label 'Final da frase B' is positioned below the first staff. The second system is identical to the first, with the top staff labeled 'A' and the bottom staff labeled 'B'.

Figura 65: Clave da Reza 3, contendo 2 frases.

Reza 4

The image displays two systems of musical notation for 'Reza 4'. Each system consists of two staves. The top staff of the first system is labeled 'Clave Reza 4' and contains a melodic phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. A box labeled 'A' is placed below the first note. The bottom staff of the first system is labeled 'Clave Reza 4 - resposta' and contains a response phrase starting with a quarter note, followed by eighth notes, and ending with a quarter rest. A box labeled 'B' is placed below the first note. The label 'Final da frase B' is positioned below the first staff. The second system is identical to the first, with the top staff labeled 'A' and the bottom staff labeled 'B'.

Figura 66: Clave da Reza 4, contendo 2 frases.

Reza 5

The musical notation for Reza 5 consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The vocal line contains a phrase labeled 'A' and a phrase labeled 'Clave Reza 5 - resposta'. The piano accompaniment line contains a phrase labeled 'Final da frase B'. The second system shows a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The vocal line contains a phrase labeled 'B'. The piano accompaniment line contains a phrase labeled 'B'.

Figura 67: Clave da Reza 5, contendo 2 frases.

Reza 6 II

The musical notation for Reza 6 II consists of two systems of staves. The first system shows a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The vocal line contains phrases labeled 'A' and 'C'. The piano accompaniment line contains phrases labeled 'B' and 'B'. The second system shows a vocal line (top) and a piano accompaniment line (bottom). The vocal line contains phrases labeled 'C' and 'D'. The piano accompaniment line contains phrases labeled 'B' and 'B'. The piano accompaniment line in the second system also includes a phrase labeled 'Clave Reza 6 II - resposta'.

Figura 68: Clave da Reza 6 II, contendo 4 frases.

Reza 6 I

The image displays musical notation for 'Clave Reza 6 I'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top staff is labeled 'Clave Reza 6 I' and contains a melodic line with a bracketed section 'A'; the bottom staff is labeled 'Clave Reza 6 I - resposta' and contains a response line with a bracketed section 'B'. A 'Final da frase B' is indicated at the end of the first system. The second system also has two staves: the top staff contains a melodic line with a bracketed section 'C', and the bottom staff contains a response line with a bracketed section 'B'. The notation includes various rhythmic values and rests, typical of Afro-Brazilian music.

Figura 69: Clave da Reza 6 I, contendo 3 frases.

Este material gerou um total de 1 Clave Principal, com 2 variações desta, e 9 Claves Secundárias, com um total de 19 frases a serem utilizadas sobre a Clave Principal do toque Aré.

8.2 ELABORAÇÃO DOS EXERCÍCIOS DE ESTUDO DAS CLAVES

Minha preocupação na elaboração do caderno de exercícios em formato de *e-book*, produto final desta dissertação, é fornecer informações que vão além da transcrição dos ritmos, estando em sintonia com as questões levantadas pela bibliografia estudada acerca do estudo da música afrodiáspórica em seus elementos constitutivos, a religiosidade e o período de vivências com Diih Neques e Ìdòwú Akínrúlí. Entendo que a música afro brasileira foi forjada na transmissão oral e a sua rítmica possui um conjunto de particularidades culturais, nas quais a escrita da partitura não comporta a transmissão de todas as suas informações. (LEITE, 2017b) (HERNANDEZ, 2000) Ambos autores, Leite e Hernandez, situam a transmissão do conhecimento através da escuta e da vivência prática, sendo a escrita uma plataforma de comunicação e acompanhamento do estudo prático e oral.

Buscando minimizar tanto quanto o possível o ruído na transmissão de conhecimentos, o toque utilizado no *e-book* possui áudios gravados com os instrumentos tradicionais contendo uma faixa com um conjunto de Ilús e Agês, uma apenas com um Ilú e outra apenas com um Agê. Também foram gravados vídeos com as adaptações tocadas na

guitarra, gravadas sobre os tambores e agês, possibilitando ao estudante observar cada um dos detalhes em separado e também o resultante desta textura musical.

Além das adaptações, é também um dos objetivos no desenvolvimento deste trabalho, o estudo do ritmo na guitarra a partir de elementos musicais afro-brasileiros, visando tanto o desenvolvimento técnico, quanto no desenvolvimento da “clave consciência” proposta por Letieres Leite. Assim, proponho exercícios preliminares intitulados “Conhecendo a Clave” antes das adaptações, como proposta de preparação para a execução das adaptações através da internalização das claves sem o uso do instrumento, acreditando no processo descrito por Leite a partir da vivência corporal do ritmo no qual a transmissão das claves inicia através de uma roda onde todos fazem um “movimento constante de pés, que tem a função de criar um ambiente da pulsação (coração) da música” (LEITE, 2017b, p. 51), e sobre este, posteriormente, se inserem as “palmas, onomatopeias rítmicas, até alcançarmos uma partitura polirrítmica” (LEITE, 2017b, p. 51).

Após este estudo preliminar com cada clave sem o uso do instrumento, proponho uma primeira adaptação para o desenvolvimento da compreensão rítmica da clave na guitarra através do estudo desta sobre um acorde estático tocado no instrumento: o pulso é tocado com o polegar e a clave tocada com a alternância entre os dedos indicador, médio e anular (ima).

Ao final do produto também há um item intitulado “Estudo Preparatório”, com a sugestão de estudos rítmicos para mão direita, com o objetivo de preparar o estudante para as necessidades requisitadas nas adaptações dos ritmos que se alternam entre os dedos polegar e o bloco do acorde, tocado com os dedos indicador, médio e anular.

Abaixo abordo e demonstro cada uma destas propostas de exercícios, bem como a construção das adaptações.

8.2.1 CONHECENDO A CLAVE

A proposta destes exercícios iniciais é que o estudante tenha o primeiro contato com a clave através da corporeidade, podendo desenvolver a “clave consciência”. Para Leite, o “termo ‘consciente’ deriva do entendimento corporificado da clave, ou seja, de como o ritmo reverbera no corpo e do corpo para o instrumento” (LEITE, 2017b, p. 66) Assim, acredito que a primeira aproximação com a clave através do corpo, sem instrumento, pode potencializar a compreensão desta, e desse modo, quando aplicada na prática pode possibilitar que a partitura seja apenas uma plataforma de suporte ao entendimento das notas, com o estudante já integrado à clave rítmica presente nela.

Percebo que a abordagem de ensino de Leite está em diálogo com os relatos de Diih Neques, que mostram a ligação da dança dos orixás ligadas às notas graves do Ilú, ou seja, a clave sendo expressa através do corpo e também a transmissão oral do conhecimento através da cópia do mestre e da repetição, assim como na fala de Ìdòwú Akínrúlí relatando o processo de ensino de seu povo através da oralidade integrando religiosidade, música, dança, canto, e um complexo sistema de comunicação através dos tambores, onde o ritmo e a corporeidade estão constantemente integrados.

Os exercícios práticos para o desenvolvimento desta consciência estão divididos em:

- 1- Aprendendo a Clave: Onde há uma apresentação da clave com a transcrição do tambor ou da reza e a sua adaptação para o agogô em três alturas. Na apresentação do toque, são disponibilizados os *backing tracks* com a performance dos instrumentos Ilú e Agê para estudo de todos os exercícios, e cada exercício possui um *QR Code* com uma trilha da clave para acompanhamento.



Toque Aré - Aprendendo a Clave

Esta é uma performance do toque Aré com dois Ilús e dois Agê, onde os instrumentos são adicionados gradualmente para destacar as nuances de cada um. É importante observar que a transcrição abaixo não representa exatamente as variações demonstradas no arquivo de áudio, pois, assim como na prática musical ritualística, ocorrem variações nos tambores. A transcrição e adaptação das notas consideradas principais do toque seguem a forma básica ensinada por Diih Neques.






Backing tracks do toque Aré

Estes backing tracks servem para você praticar. Sugerimos utilize de acompanhamento de todos os exercício, experimentando tocar sobre cada um dos instrumentos em separado e utilizando a velocidade mais adequada para você.

Figura 70: Exemplo de exercício - Aprendendo a Clave - com a apresentação da clave do toque Aré e os *backings tracks* para estudo dos demais exercícios.

- 2- Conhecendo a clave sem a guitarra: Consiste em um exercício onde se propõe o estabelecimento de um pulso constante com os pés em movimento alternado e a execução da clave com palmas e solfejo sobre este pulso. Cada uma das claves tem a sua trilha gravada com o agogô, mas também sugere-se o uso dos *backing tracks* do toque durante o estudo. Nos exercícios da Clave Principal e suas variações, é proposto o estudo de vozes separadas da clave sobre o pulso com os pés e também sobre os *backing tracks*.

Exercício 1: Conhecendo a clave sem a guitarra


Para praticar este exercício, estabeleça um pulso constante com os pés, alternando entre o pé direito e o pé esquerdo. Use as palmas das mãos para marcar o ritmo da clave e solfe a alternância entre as notas graves e agudas da clave. O objetivo é conscientizar-se de cada figura rítmica e suas respectivas alturas. Utilize também os *backing tracks* do toque e dos instrumentos separados para este estudo.




Figura 71: Exemplo do exercício - Conhecendo a clave sem a guitarra - demonstrando o estudo para a consciência das claves sem o uso instrumento.

Exercício 2: Separando as vozes da clave




Ainda com o pulso constante alternando os pés, bata o ritmo de cada voz da clave individualmente com as palmas das mãos solfejando o seu som. O objetivo é tornar consciênte cada uma das suas vozes individualmente.

A voz inferior do toque é essencial para seu reconhecimento e também como ponto de apoio para o canto e os demais músicos. É crucial internalizá-la na prática musical. Todas as demais claves serão sobrepostas à voz inferior da clave do Aré.

Figura 72: Exemplo do exercício – Separando as vozes da clave - demonstrando o estudo para a consciência das vozes da clave principal.

- 3- Relacionando com a clave do toque Aré: Nos exercícios das Claves Secundárias, é proposto relacionar a clave que está sendo estudada com a clave Aré, considerada como a base para a execução de todas as demais.

Exercício 17: Reza 1 - Relacionando com a clave do toque Aré



Certifique-se de relacionar todas as claves das rezas com a clave do toque. Sugerimos que cada clave de reza, assim como os exercícios de internalização das claves, sejam estudados também utilizando o backing track da clave do toque Aré completa e sobre a sua voz inferior.

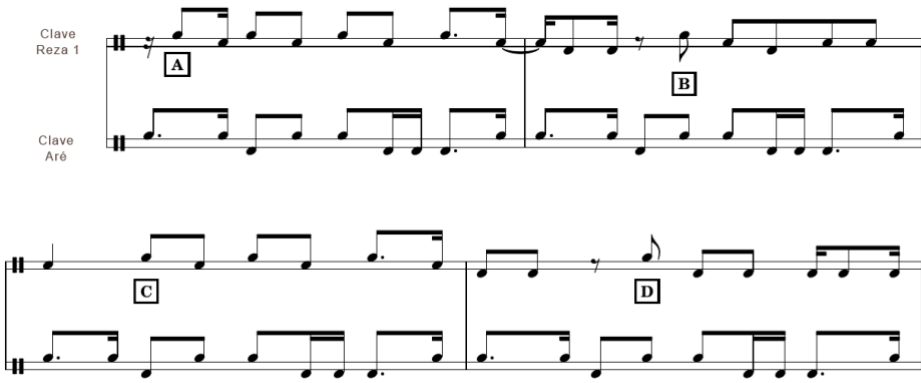


Figura 73: Exemplo do exercício – Relacionando a clave com o toque Aré - demonstrando o estudo para a sobreposição das duas claves.

- 4- Colocando a clave na guitarra: Consiste em um exercício na guitarra onde cada nota de um acorde com quatro notas representará um dos elementos do pulso e uma altura da clave.

Abaixo, Figura 74 podemos ver o detalhadamente o processo de uso de um acorde com quatro notas, para o exercício – Colocando a clave na guitarra - e como foi feita a distribuição da clave no acorde. A figura mostra o acorde de Dm7(9), formado pelas notas Ré, Fá, Dó e Mi, onde o Ré, será utilizado para adaptação do Pulso, a nota Fá para a nota mais grave do agogô de 3 alturas, a nota Dó como a nota intermediária do agogô e a nota Mi como a nota mais agudo do agogô.

Dm7(9)

Pulso

Clave

Guitar

Figura 74: Mapa da distribuição das notas da Clave e do pulso para o acorde de quatro notas.

Exercício 23: Colocando a clave Reza 2 na guitarra

Adaptação distribuindo a clave nas alturas do acorde. Consulte a Figura 14, página 26 para ilustração. O polegar será usado para marcar o pulso, substituindo o movimento dos pés.

Clave
Reza 2
Alabê

Clave
Reza 2
Coro

Pulso

Guitarra

T
A
B

5 3 5 5 5 5 3 5 3 5 3 3 5 5 5 3 5 3

Figura 75: Exemplo do exercício – Colocando a clave na guitarra - demonstrando o estudo da clave e o pulso em um acorde com quatro notas.

8.3 CONSTRUÇÃO DAS ADAPTAÇÕES PARA A GUITARRA

As adaptações para a guitarra foram baseadas em 4 modelos de uso das claves, conforme o seu desenho melódico e a sua rítmica. A etapa de adaptações para a guitarra foi feita com algum grau de liberdade estética em cada adaptação, que virá acompanhada de um comentário junto com a descrição dos modelos utilizados em cada exemplo. Esta liberdade foi utilizada com a intenção de que os exercícios fossem musicalmente interessantes para o estudante e para um futuro uso no ambiente de prática, mas sem perder o vínculo com o procedimento conforme descrito nos modelos.

8.3.1 Modelo A

Neste modelo, utiliza-se apenas uma clave por vez, seja a clave completa ou um fragmento dela. A rítmica da voz superior da clave é aplicada como condução dos acordes em bloco, enquanto a rítmica da voz inferior é tocada no baixo do acorde.

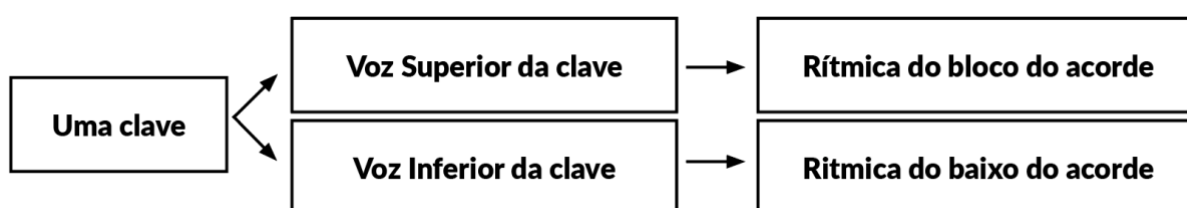


Figura 76: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação A.



Através deste link <https://youtu.be/Em0b-tzd0p0> ou do *QR Code*, é possível ver um vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo A.

Para exemplificar este modelo de adaptação, vamos utilizar a clave Aré. Abaixo, na Figura 77, podemos ver esta clave e a sua separação em vozes superior e inferior.

The image shows the musical notation for Clave Aré in 4/4 time. It is divided into two parts: 'Clave Superior' (Agudos Médios) and 'Clave Inferior' (Graves). The upper part consists of a series of eighth notes, while the lower part consists of a series of quarter notes. The notes are connected by lines, indicating a continuous melodic line.

Figura 77: Clave Aré utilizada no exemplo de adaptação Modelo A.

Na Figura 78, podemos ver a adaptação conforme o MODELO A apresentado no vídeo e presente no exercício 5 do *e-book*. Neste exemplo a rítmica da voz inferior da clave é utilizada no baixo dos acordes e a rítmica da voz superior utilizada no ritmo dos acordes em bloco. As movimentações melódicas dos baixos dos acordes, da Fundamental para a 5J no acorde de Dm7 e da Fundamental para a 3M no acorde de G7(13), são escolhas estéticas buscando apenas adicionar movimento no baixo.

The image shows the musical notation for Exercise 5, demonstrating an adaptation of Model A. It includes Clave notation, GTR notation, and guitar fretboard diagrams. The Clave notation shows the upper and lower parts of the clave. The GTR notation shows the guitar part, including the melody and the bass line. The fretboard diagrams show the fingerings for the chords Dm7(9) and G7(13). The Clave notation is in 4/4 time, and the GTR notation is in 4/4 time. The Clave notation is in the key of D minor, and the GTR notation is in the key of D minor.

Figura 78: Exercício 5 do *e-book*, demonstrando uma adaptação do modelo A.

8.3.2 Modelo B

Neste modelo, também utiliza-se apenas uma clave por vez, seja a clave completa ou um fragmento dela. O desenho melódico da voz superior da clave é aplicado na

movimentação da nota mais aguda do bloco dos acordes, ou seja, a ponta do bloco, enquanto a rítmica da voz inferior é tocada pelo baixo do acorde.

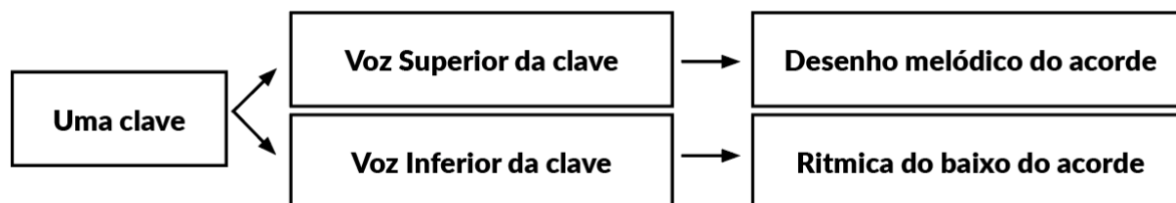


Figura 79: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação B.



Através deste link <https://youtu.be/U11ebtKwTc8> ou do *QR Code*, é possível ver um vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo B.

Além de manter o desenho melódico da voz superior e a rítmica do baixo da voz inferior, realizamos também o preenchimento do bloco do acorde com outras notas da tétrede ou extensões deste acorde. Esse preenchimento segue dois critérios:

1 - A nota de preenchimento não deve ultrapassar a região correspondente à altura que está sendo representada da clave. Ou seja, se estamos representando uma nota intermediária, não podemos preencher o bloco com notas mais agudas que a nota estabelecida como intermediária. O mesmo critério deve ser utilizado para as notas agudas e graves.

2 - Não devemos utilizar o baixo como preenchimento das vozes intermediária e aguda, o baixo é tocado apenas para representar as notas graves da clave, e seus preenchimentos não podem ultrapassar a altura da nota estabelecida como intermediária. Buscando assim a manutenção do desenho melódico da clave mesmo preenchendo o bloco com as demais notas.

Para este exemplo vamos utilizar a Clave da Reza 4. Abaixo, podemos observar esta clave adaptada para o agogô, conforme demonstrada no vídeo.

The image shows a musical score for 'Clave Reza 4'. It consists of two staves: 'Voz Alabê' (top) and 'Voz Coro' (bottom). Both are in 4/4 time. The 'Voz Alabê' part has two measures, each labeled with a box 'A'. The 'Voz Coro' part has one measure labeled with a box 'B'. The notes in 'A' are quarter notes, and the notes in 'B' are eighth notes.

Figura 80: Clave Reza 4 utilizada para exemplificar o Modelo de adaptação B.

Conforme pode ser observado na transcrição acima, a Clave Reza 4 possui um padrão melódico que varia entre as três alturas do agogô. Ao adaptar essa clave para a guitarra, levamos em consideração a preservação desse desenho melódico de alturas, não necessariamente respeitando as distâncias intervalares presentes nele, mas sim o movimento deste desenho melódico entre um ponto central, notas acima e abaixo deste ponto. Estabelecemos então, um ponto central para cada acorde que representará a nota intermediária da clave, e a partir deste ponto, o que está acima representa a nota mais aguda da clave, e o baixo representa a nota mais grave. Por exemplo, mesmo que a clave esteja executando um movimento ascendente de terça, nós apenas mantemos o movimento ascendente de um ponto ao outro, sem manter o intervalo melódico de uma terça. Abaixo, na Figura 81, você pode ver a adaptação apenas das notas da ponta do acorde e o baixo representando as variações de movimento melódico presente na clave.

The image shows a musical score for 'Adapt. Agogô' and 'Adapt. Guitarra'. It consists of four staves: 'Adapt. Agogô' (top two), 'Adapt. Guitarra' (middle two), and a TAB section at the bottom. The time signature is 4/4. The 'Adapt. Agogô' part has three measures, each labeled with a box 'A'. The 'Adapt. Guitarra' part has three measures, each labeled with a box 'B'. The TAB section shows the fretting for the guitar part, with numbers 3, 5, and 3 indicating the frets.

Figura 81: Adaptação da Clave Reza 4, mostrando apenas das notas da ponta do acorde e o baixo, representando a variação melódica da clave em três alturas.

A próxima figura mostra a adaptação com os preenchimentos respeitando os critérios estabelecidos para não extrapolar o espaço estabelecido para cada altura representada, buscando assim manter o reconhecimento do desenho melódico da clave.

The musical score is divided into three measures, each with a specific chord: G7(9), Dm7(11), and G7(9). The top staff is for the Agogô, with melodic lines and accents labeled 'A' and 'B'. The middle staff is for the Guitar, with a treble clef and notes labeled with 'a', 'm', 'i', and 'p'. The bottom staff shows guitar fretboard diagrams for the T (top) and B (bottom) strings, with fingerings and fret numbers indicated.

Figura 82: Adaptação da Clave Reza 4, através do Modelo B e com o preenchimento dos acordes.

8.3.3 Modelo C

Este modelo, utiliza a sobreposição de duas claves. A voz inferior da Clave Principal é utilizada no baixo dos acordes enquanto uma Clave Secundária inteira ou um fragmento dela, é utilizada para o ritmo dos acordes em bloco.

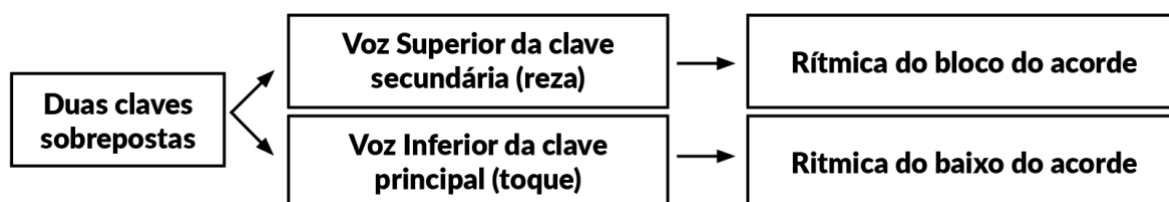


Figura 83: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação C.



Através deste link https://youtu.be/Hf87H_F10jE ou do *QR Code*, é possível ver um vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo C.

Para a adaptação do ritmo do baixo, utilizaremos a Voz Inferior da clave Aré, conforme separação demonstrada na Figura 77.

E para a adaptação dos blocos dos acordes, utilizaremos parte a clave da Reza 3 demonstrada na Figura 84. Nesta figura a clave já está adaptada para o agogô e dividida em quatro frases, conforme os critérios de decupagem das claves descrito no capítulo 5.

The image displays two systems of musical notation for Clave Reza 3, adapted for agogô. The top system consists of two staves: 'Alabê' (top) and 'Coro' (bottom), both in 4/4 time. The 'Alabê' staff contains a melodic phrase labeled 'A' in a box, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The 'Coro' staff contains a melodic phrase labeled 'B' in a box, starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The bottom system shows the same two staves, but with the 'Alabê' staff starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes, and the 'Coro' staff starting with a quarter rest followed by a quarter note, then a series of eighth notes. The 'Alabê' staff is labeled 'A'' in a box, and the 'Coro' staff is labeled 'B' in a box. The notation includes various note values, rests, and bar lines.

Figura 84: Clave Reza 3 adaptada para agogô e separada em frases.

Não utilizaremos a Clave completa neste exemplo, mas apenas as frases A e B em repetição cíclica, e também será subtraída a última nota da frase B. Abaixo você pode ver apenas as duas frases conforme serão utilizadas.

Figura 85: Apenas frases A e B da Clave Reza 3 em loop e com a supressão da última nota da frase B.

Abaixo podemos observar a adaptação conforme o uso destas duas claves e os seus usos nos blocos e nos baixos.

Figura 86: Exemplo de adaptação estrita seguindo o Modelo C.

Em alguns momentos a rítmica do bloco e do baixo se sobrepõem quando são utilizadas duas claves. Podemos utilizar a adaptação de maneira estrita, conforme demonstra a Figura 86, ou por uma escolha estética e com o objetivo de deixar as vozes claras e independentes, suprimir alguns ataques rítmicos dos blocos quando estes se encontram com o baixo. Abaixo podemos ver a opção de adaptação com a supressão de algumas notas sobrepostas.

The musical score is for a piece in 4/4 time. It features five staves: Reza 3 Alabê (voice), Reza 3 Coro (voice), Aré (voice), GTR (guitar), and a bass clef staff. The GTR part is written in treble clef with a key signature of one flat. The bass clef staff shows a sequence of notes with fingerings and dynamics like 'p' and 'i'. The score is divided into two systems, A and B, by a vertical line. The first system (A) has a measure with a fermata over the first note. The second system (B) has a measure with a fermata over the first note. The GTR part has dynamics like 'p' and 'i' and fingerings like 5, 3, 5, 8, 3, 5, 3, 4, 3, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 4, 3, 3, 3, 3, 3, 3, 4, 4, 3, 3.

Figura 87: Exemplo de adaptação seguindo o Modelo C e com notas suprimidas.

8.3.4 Modelo D

Neste modelo, utilizamos a sobreposição de duas claves. A rítmica da voz inferior da Clave Aré é utilizada no baixo dos acordes e sobreposto ao desenho melódico de uma Clave Secundária, inteira ou um fragmento dela, utilizado na movimentação da nota mais aguda do bloco dos acordes.

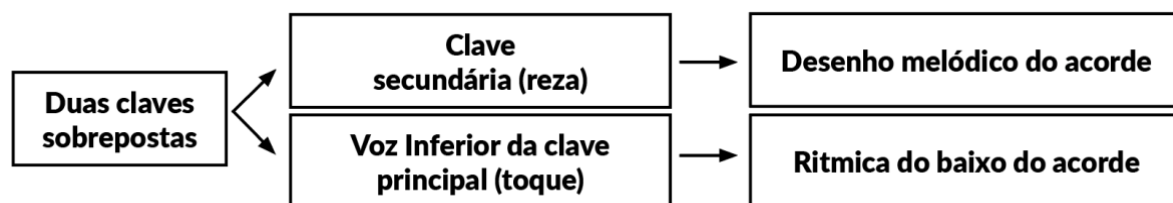


Figura 88: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação D.



Através deste link <https://youtu.be/AfjtTSQfgfM> ou do *QR Code*, é possível ver um vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo D.

Para a adaptação dos baixos utilizamos o mesmo padrão presente no Modelo C e demonstrado na Figura 77.

E para a adaptação melódica da clave, utilizaremos apenas a frase A da clave Reza 4 em repetição cíclica. Abaixo podemos ver a frase A da Clave Reza 4 conforme será utilizada.



Figura 89: Frase A da clave da Reza 4 em repetição cíclica.

A adaptação melódica é semelhante ao demonstrado no modelo B, estabelecendo um ponto central no acorde para a representação da nota intermediária da clave, e considerando as notas acima desse ponto como uma representação das notas agudas da clave. Neste modelo de adaptação, a nota grave da clave é representada pela nota que está entre a nota intermediária e o baixo do acorde, que utilizará a clave Aré. As notas que representam a clave serão sempre as notas mais agudas (ponta) do bloco do acorde para destacar esta melodia.

Abaixo podemos ver a adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 representada na ponta do bloco dos acordes.

Frase A
Clave
Reza 4

Adapt.
Guitarra

The musical score is presented in three systems, each corresponding to a measure of music. The top staff is the original melodic line for Clave Reza 4, with notes marked with 'A' in boxes. The middle staff shows the adapted melodic line. The bottom staff shows the guitar fretboard with fingerings and strumming patterns. The fretboard has two lines labeled 'T' and 'B' on the left side.

Chord progressions: Dm7(9) | G7(13) | Dm7(9)

Fingerings: 5, 3, 3, 3, 3, 4 | 4 | 5, 3, 3, 2, 2, 3, 5 | 5, 3, 3, 3, 3, 4

Strumming patterns: |. |. |. |.

Figura 90: Adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 na ponta do bloco dos acordes.

Somado a adaptação do desenho melódico na ponta do bloco dos acordes teremos o baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré. Abaixo podemos ver a adaptação apenas do baixo.

The image shows a musical score for guitar (GTR) and voice (Aré) in 4/4 time. The score is divided into two measures. The first measure is labeled "Dm7(9)" and the second "G7(13)". The voice part (Aré) has a melodic line. The guitar part (GTR) has a bass line with dynamics "p" and "i". The TAB part shows fret numbers: 5, 5, 3, 5 in the first measure and 3, 3, 2, 0 in the second measure.

Figura 91: Baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

Abaixo podemos ver o resultado da soma destas duas adaptações, apresentadas em separado, sendo tocadas simultaneamente. Neste exemplo também temos o preenchimento do bloco do acorde com outras notas da téttrade ou extensões deste acorde conforme os mesmos critérios utilizados no Modelo B.

The musical score is presented in a system with four staves. The top staff is for 'Clave Reza 4' in 4/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes. The second staff is for 'Voz Inferior Aré', showing a vocal line with rests and notes. The third staff is for 'Adapt. Guitarra', containing a standard musical staff with notes and chords. The bottom staff is a guitar tablature with fret numbers (0-5) and bar lines. Above the system, the chords are labeled: Dm7(9) for the first and third measures, and G7(13) for the second measure. Each measure has a box labeled 'A' above it.

Figura 92: Exemplo de adaptação seguindo o Modelo D.

9 CONCLUSÃO

Ao final deste trabalho, percebo que o resultado atingido com as adaptações dos ritmos e dos toques do Batuque para a guitarra se mostrou uma possibilidade fértil de campo de estudo. Para além de uma elaboração de exercícios pedagógicos materializados no produto final deste estudo, na escrita desta dissertação tive preocupação e o cuidado na abordagem dos elementos do universo cultural e religioso do Batuque do Rio Grande do Sul e a sua relação com a música nestas práticas, também investigando a sua ligação com a língua e a cultura Yorùbá, um dos povos africanos do qual descendem práticas religiosas afro-brasileiras e parte da música popular brasileira.

Mesmo que o estudo a partir de características tonais da língua Yorùbá tenha contribuído para a construção deste trabalho, é importante ressaltar que não tenho domínio sobre esta língua e nem foi possível estudá-la em profundidade durante o período desta dissertação. Mas entendo que este aprofundamento poderá enriquecer em muito a discussão em possíveis trabalhos futuros sobre os ritmos, cantos e rezas afro-brasileiros.

O uso dos tambores na comunicação dos povos africanos é abordado brevemente em muitos trabalhos acadêmicos, alguns destes utilizados como referência para este trabalho como: CARDOSO (2006), SCOTT (2019), LEITE (2017a) e BECKER (2014); porém não encontrei nenhum trabalho que se debruçasse na construção de estudos e adaptações a partir destas características. Desse modo, creio que ainda seja uma área com grandes possibilidades de desenvolvimento de estudos.

Vejo que refletir sobre a fala do tambor, assim como refletir sobre os ritmos presentes nos cantos e rezas, é uma forma de descolonizar o pensamento e desestabilizar o senso comum de hierarquia entre os elementos musicais, visto que os tambores são comumente utilizados como instrumentos de acompanhamento e as vozes como instrumentos solistas e portadoras das informações textuais. É, portanto, uma oportunidade de pensar a música a partir de outros aspectos que não estão presentes na teoria tradicional ocidental, mas que podem ser de grande importância para o estudo da música brasileira, tendo em vista as suas características formadoras afro-brasileiras. Enquanto estudo estritamente guitarrístico, entendo que para alguns estudantes do instrumento o olhar para elementos culturais e extramusicais possa parecer menos necessário do que os aspectos técnicos das adaptações musicais, mas acredito que são estas investigações que podem trazer ao estudo de uma guitarra “brasileira” a sua possibilidade de aprofundamento, especialização e singularidade. Sendo boa parte da música popular brasileira uma construção a partir de elementos matriciais

africanos, ou ainda, da fricção de diversas culturas matríciais africanas em diálogo com culturas indígenas e europeias, é de grande importância a observação de elementos que são caros a essas culturas. Aqui, nessa dissertação, debrucei-me sobre os elementos de origem africana e afro-brasileira.

Embora os conceitos e elaborações contidos nesta dissertação estejam focados no estudo da guitarra, investigando e propondo maneiras de utilizar elementos da cultura afro-brasileira na elaboração de práticas instrumentais, creio que também podem reverberar em reflexões para as adaptações em outros instrumentos musicais.

Acredito que, através do material elaborado e compartilhado, foi possível enriquecer a discussão sobre alguns dos elementos que compõem esta música, bem como a sua profundidade e importância. Sendo possível demonstrar o quanto ainda há para ser estudado se considerarmos o tamanho do Brasil, a quantidade de povos e culturas envolvidos em sua formação, ou ainda as culturas que se fundiram e se desdobraram em novas práticas, podemos imaginar o quão fértil ainda é todo este campo. Acredito também que é nestas práticas musicais afro-brasileiras, muitas delas ligadas à religiosidade e muitas das quais precisaram demonstrar muita força para se preservar, se reinventar e se fazerem presentes ante o colonialismo e o seu eco ainda hoje existente no Brasil, que temos um enorme repositório de conhecimentos ancestrais para ser estudado.

Acredito na importância de suscitarmos o estudo destas músicas e trazer mestres destas culturas tradicionais para dentro da universidade, dando ouvidos e atenção a suas riquezas culturais e também ampliando a possibilidade de que cada vez mais estes trabalhos acadêmicos sejam elaborados por músicos profissionais com vivências práticas no campo de estudo e não apenas por observadores, de modo que os conceitos do estudo possam ser diretamente transmitidos e não intermediados por uma visão externa.

O estudo proposto aqui ainda tem um vasto campo a ser ampliado e explorado em trabalhos futuros, seja ligado à língua tonal Yorùbá e à sua relação com a percussão afro-brasileira, na busca por formas de tornar consciente o estudo a partir das claves musicais ou na elaboração de estudos guitarrísticos a partir desses elementos culturais. Espero que este trabalho possa demonstrar o quão amplos, profundos e capacitados são esses ambientes de prática musical, contribuindo com algumas pistas para que outras pesquisas percorram esses caminhos de estudo no futuro.

Como possíveis desdobramentos e continuação do meu próprio trabalho de pesquisa, projeto transformar o *e-book* em um livro digital e impresso para comercialização.

Também pretendo desenvolver um curso on-line a partir do material produzido, bem como aumentar o alcance dos estudos para além das fronteiras acadêmicas, compartilhando com uma rede de guitarristas formada a partir do público do meu perfil no Instagram, através da edição dos vídeos do produto final em formato de trechos curtos usados para despertar curiosidade nas divulgações.

10 REFERÊNCIAS

AGAWU, K. **Representing African Music**: Postcolonial Notes, Queries, Positions. New York and London: Routledge, 2003. ISBN ISBN 0-415-94389-2.

ALMEIDA, M. I. C. D. **Cultura Iorubá**: costumes e tradições. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2006. 173 p.

BECKER, A. **Proposta de treinamento para a improvisação através da rítmica do ijexá**. 88 f. Tese de doutorado em música – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2014.

BENISTE, J. **Dicionário yorubá-português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2011. 820 p. ISBN 978-85-286-1522-7.

CARDOSO, N. N. **A linguagem dos tambores**. 402 f. Tese de Doutorado – Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO, J. J. D. **Série Antropologia Um Panorama da Música Afro-Brasileira. Parte 1. Dos Gêneros Tradicionais aos Primórdios do Samba**. Brasília: UnB, v. 275, 2000. 40 p.

CARVALHO, J. J. D. **Série Antropologia um Panorama da Música Afro-brasileira - A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela**. Brasília: UnB, v. 327, 2003.

CARVALHO, J. J. D. **CADERNOS DE INCLUSÃO - Notório Saber para os Mestres e Mestras dos Povos e Comunidades Tradicionais**: Uma Revolução no Mundo Acadêmico Brasileiro. Edição Virtual. ed. Brasília: Publicação do Instituto de Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa INCTI/UnB/CNPq, v. v. 7 n. 16, 2021. 22 p.

CORRÊA, N. Os Bimembranófonos Ioruba no Brasil. **Congress of the Latin American Studies Association (LASA)**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 42-76, 2011. ISSN 1647-3558. Apresentado no Congress of the Latin American Studies Association (LASA) Rio de Janeiro, Brasil, 11 a 14 de julho de 2009.

COSTA, J. R. D. **Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX**. 187 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

AKÍN RÚLÍ, Í. Entrevistas concedidos por Ìdòwú Akinrúli especialmente para a presente dissertação. [Entrevista cedida a] André Brasil. **Videoconferências realizadas entre jun. de 2021 e jul. de 2022, através da plataforma Zoom**, Porto Alegre, 2022.

GUEDES, G. *In*: WebTV Minuto Percussivo - Episódio 9. **Youtube**. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8dB1GckpqCU>. Acesso em: 06 julho 2021.

HERNANDEZ, H. **Conversations in clave**: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms. Miami: Alfred Music Publishing, 2000.

IKEDA, A. T. O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**, São Paulo, v. 111, 2016. outubro/novembro/dezembro.

LEITE, L. *In*: Nós Transatlânticos. **Youtube**. 2017a. Disponível em: https://youtu.be/pagX33_fRkQ. Acesso em: 05 janeiro 2021.

LEITE, L. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens**: relatos de uma experiência. Salvador: LeL Produção Artística, 2017b. 96 p. ISBN 978-85-94154-00-2.

LEITE, L. *In*: Universo Percussivo Baiano, com Letieres Leite | Aula 1. **Youtube**. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Fh_ybLjJZbY. Acesso em: 2022 fevereiro 01.

LOPES, R. **Guitarra elétrica**: uma discussão sobre sua aceitação na academia e sua relação com a identidade brasileira. 57 f. Monografia – Instituto villa Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

LOPES, R. **O Ensino da “Guitarra Brasileira”**: Uma Construção. 146 f. Dissertação (Mestrado em Educação Musical) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

MACHADO, C. G. **Zimbo Trio e o Fino da Bossa**: uma perspectiva histórica e sua repercussão na moderna música popular brasileira. 410 f. Dissertação de mestrado – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2008.

MARIANO, A. D. S. **Diretrizes e perspectivas para o ensino superior de Guitarra Elétrica no Brasil**. 410 f. Tese (Doutorado em Música) – Centro de Comunicação, Turismo e Artes Departamento de Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2018.

MENESES, J. D. D. **ORKESTRA RUMPILEZZ**: Musical Constructions Of Afro-bahian Identities. 266 f. Tese de doutorado – The Faculty of Graduate and Postdoctoral

Studies (Ethnomusicology), THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA, Vancouver, 2014.

NEQUES, D. Entrevistas concedidos por Ìdòwú Akinrúlí especialmente para a presente dissertação. [Entrevista cedida a] André. Brasil. **Videoconferências realizadas entre jun. de 2021 e jul. de 2022, através da plataforma Zoom**, Porto Alegre, 2022.

NETTL, B. Capítulo 5. Últimas Tendencias em Etnomusicología. *In*: OTROS., F. C. Y. **Las Culturas Musicales – Lecturas de Etnomusicologia**. Madrid: Trotta, 2001. ISBN 84-8164-474-9.

PALMEIRA, R. S. Registro gráfico musical e etnografia: alcances e limites da transcrição musical ocidental no contexto religioso afro-brasileiro, a partir do exemplo do Candomblé Ketu. *In*: 32 Reunião Brasileira de Antropologia, [...]. Rio de Janeiro: 32 Reunião Brasileira de Antropologia, 2020. ISBN ISBN nº 978-65-87289-08-3. GT 44 - Sessão 2 (05/11/2020 das 13:30 às 16:30) - Etnografias da música: dilemas e soluções empíricas e metodológicas - Sessão 2.

PEÑALOSA, D. **The Clave Matrix**: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins. 2ª Edição. ed. Redway: Bembe Books, 2012. 304 p. ISBN 9781886502802.

PEREIRA, A. E.; KONOPLEVA, E. Piano UPB: uma proposta de utilização do ritmo ijexá para treinamento instrumental fundamentada na abordagem metodológica de Letieres Leite. *In*: 4º Nas Nuvens. Congresso de Música, 2018, Belo Horizonte. **anais** [...]. Belo Horizonte: UFMG, 2018. p. 1-13. Disponível em: <https://musicanasnuvens.weebly.com>.

PEREIRA, M. **Ritmos Brasileiros, para violão**. 1ª edição. ed. Rio de Janeiro: Garbolights Produções Artísticas, 2007. ISBN ISBN 978-85-61011-00-0.

PERNAMBUCO, A. O. AS RELIGIÕES AFRICANAS NO RIO GRANDE DO SUL (BATUQUE). **Debates do NER**, Porto Alegre, v. Ano 19, n. n 35, p. 39-47, 2019.. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 35, p. 39-47, jan./jul. 2019.

PIEIDADE, A. Jazz brasileiro. **OPUS : Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM**, Campinas, v. Ano 11, n. n 11, p. 197-207, 2005.

SCOTT, G. **Universo percussivo baiano de Letieres Leite - Educação musical afro-brasileira**: possibilidades e movimentos. Dissertação de mestrado – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, 2019.

TRINDADE, V. D. **Orixás, OGANILU**: O caminho do Alabê. Visita aos instrumentistas da Religião dos. [S.l.]: Embu das Artes, 2019.

VALETIM, S.; ALENCAR, E. *In: O Batuque Gaucho. Youtube.* 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zd9L0q-um6I>. Acesso em: 2022 jan. 01. 26 minutos.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. *In: KI-ZERBO, J. História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África.* Brasília: UNESCO, v. I, 2010. p. 992. ISBN 978-85-7652-123-5.

VISCONTI, E. D. L. **A guitarra elétrica na música popular brasileira: os estilos dos músicos José Menezes e Olmir Stocker.** Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

ZAN, J. R. Música popular brasileira, indústria cultural e identidade. **EccoS Revista Científica**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 105-122, 2001.

11 APÊNDICE A – TRANSCRIÇÕES DAS REZAS

Faixa Bará - Transcrição

Toques Aré e Ekobare

Rezas e toques tradicionais de domínio público
Transcrito por André Brasil, da faixa "Bará", do álbum "Alujá" de Diíh Neques

$\text{♩} = 134$ Ritmo básico

8

Agê

Ilú

Voz

Coro

Aré - Reza 1

11

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu o - ma - xi - re E le - g ra E - xu a - ba - na -

2

13

Agê

Ilú

Voz

Coro

da o - mo - xi - re e - leg - ba - ra E - xu a - ba - na - da

15

Agê

Ilú

Voz

Coro

o - mo - xi - re e - le - g - ba - ra e - xu a - ba - na -

17

Agê

Ilú

Voz

Coro

da o - mo - xi - re e - le - g - ba - ra e - xu a - ba - na - da

3

19

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu o - ma - xi - re o - ni - ba E - xu a - ba - na -

21

Agê

Ilú

Voz

Coro

da o - mo - xi - re e - le - g - ba - ra E - xu a - ba - na - da

23

Agê

Ilú

Voz

Coro

o - mo - xi - re e - le - g - ba - ra e - xu a - ba - na -

4

25

Agê

Ilú

Voz

Coro

da o - mo - xi - re e - le - g - ba - ra e - xu a - ba - na - da

27

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu o - ma - xi - re o - ni ba E - xu a - ba - na -

29

Agê

Ilú

Voz

Coro

da o - mo - xi - re o - ni ba E - xu a - ba - na - da

5

31

Agê

Ilú

Voz

Coro

o - mo - xi - re e - le - g ba-ra e - xu a - ba - na -

33

Agê

Ilú

Voz

Coro

da o - mo - xi - re e - le - g - ba - ra e - xu a - ba - na - da

Aré - Reza 2

35

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - de - mi xê - xê mi-i

a - da - gui bi xê xê mi-rê

6

37

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - de - mi xê - xê mi-rê

a - da - gui bi xê xê mi-rê

39

Agê

Ilú

Voz

Coro

a da - gui bi xê xê mi - i

a - da - gui bi xê xê mi-rê

41

Agê

Ilú

Voz

Coro

a da - gui bi xê xê mi - i

a - da - gui bi xê xê mi-rê

Aré - Reza 3

7

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (43, 45, and 47). Each system includes parts for Agê, Ilú, Voz, and Coro.

System 1 (Measures 43-44):
- **Agê:** Rests in both measures.
- **Ilú:** Rests in measure 43; rhythmic accompaniment in measure 44.
- **Voz:** Melody with lyrics "E - xu Ja - la - na fun wá".
- **Coro:** Rests in measure 43; rhythmic accompaniment in measure 44 with lyrics "E - xu Ja - la - na fun ma -".

System 2 (Measures 45-46):
- **Agê:** Rests in both measures.
- **Ilú:** Rests in measure 45; rhythmic accompaniment in measure 46.
- **Voz:** Melody with lyrics "Ye Ja - la - na Fun Wá".
- **Coro:** Rests in measure 45; rhythmic accompaniment in measure 46 with lyrics "lé E - xu Ja - la - na fun ma -".

System 3 (Measures 47-48):
- **Agê:** Rests in both measures.
- **Ilú:** Rhythmic accompaniment in measure 47; rests in measure 48.
- **Voz:** Melody with lyrics "Ye Ja - la - na Fun Wá".
- **Coro:** Rests in measure 47; rhythmic accompaniment in measure 48 with lyrics "lé E - xu Ja - la - na fun ma -".

8

Aré - Reza 4

49

Agê

Ilú

Voz

Coro

La - nã E - xu De-mi i
Lã - nã Ê - şù Dè-mí i

lé E - xu De - mi - E - xu De -
Ê - şù Dè - mí - Ê - şù Dè -

51

Agê

Ilú

Voz

Coro

Ba - ra E - xu De-mi wo

mi La - nã E - xu De - mi E - xu De -
mí - Lã - nã Ê - şù Dè - mí Ê - şù Dè -

53

Agê

Ilú

Voz

Coro

La - nã E - xu De-mi i

mi La - nã E - xu De - mi E - xu De

Aré - Reza 5

9

55

Agê

Ilú

Voz

Coro

Ba - rá E - xú A - ba-na - dá E - xu La - nã A - ba-na - dá

mi La - nã

57

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu A - ba - na - dá E - xu A - ba - na -

59

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu La - nã A - ba-na - dá E - xu La - nã A - ba-na - dá

dá

The musical score is divided into three systems, each starting with a measure number (55, 57, 59). Each system includes staves for Agê (drum), Ilú (drum), Voz (voice), and Coro (chorus). The Agê and Ilú parts consist of rhythmic patterns with rests. The Voz part contains the main melody with lyrics. The Coro part provides harmonic support with lyrics. The lyrics are in Portuguese and describe a religious or spiritual theme.

10

61

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu A - ba - na - dá E - xu A - ba - na -

63

Agê

Ilú

Voz

Coro

Ba - rá E - xú A - ba-na - dá E - xu La - nã A - ba-na - dá

dá

65

Agê

Ilú

Voz

Coro

E - xu A - ba - na - dá E - xu A - ba - na -

Aré - Reza 6

11

67

Agê

Ilú

Voz

E - xu Mo - ju - bá E - xu Lo - dé E - xu

Coro

Ba - rá

69

Agê

Ilú

Voz

A - da - gui'E - xú A - je - lú E - xú

Coro

Ba - rá Ba - rá

71

Agê

Ilú

Voz

E - xú O - lo - dé

Coro

Ba - rá E - xú E - xú O - ba - rá La -

12

73

Agê

Ilú

Voz

Coro

O - ni ba - rá O - lo - dê

nã E - xú E - xú O - ba - rá La -

75

Agê

Ilú

Voz

Coro

O - ni ba - rá O - lo - dê

nã E - xú E - xú O - ba - rá La -

77

Agê

Ilú

Voz

Coro

O - ni ba - rá O - lo - dê

nã E - xú E - xú O - ba - rá La -

13

79

Agê

Ilú

Voz

E - xu Mo - ju - bá E - xu Lo - dê E - xu

Coro

nã Ba - rá

81

Agê

Ilú

Voz

A - da - gui'E - xú A-je-lú E - xú

Coro

Ba - rá Ba - rá

Ekobare - Reza 1

83

Agê

Ilú

Voz

A - la - lu - pa - wo Ba - run - a - la - lu - pa -

Coro

Ba - rá A - lu - pa - ge - ma

14

85

Agê

Ilú

Voz

Coro

wo Ba-run-a - la - lu - pa - wo A - la - lu - pa -

A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma

87

Agê

Ilú

Voz

Coro

toque Ekobare

wo Ba-run - a - la - lu - pa - wo E - leg E - xú

A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma

89

Agê

Ilú

Voz

Coro

Ba - rá E - leg Ba - rá Ba Ba-run - a - la - lu - pa -

A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma

15

91

Agê

Ilú

Voz

Coro

wo Ba-run - a - la - lu - pa wo Ba-run - a - la - lu - pa -

A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma

93

Agê

Ilú

Voz

Coro

ge - ma Ba-run - a - la - lu - pa ge - ma Ba-run - a - la - lu - pa -

A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma

95

Agê

Ilú

Voz

Coro

wo Ba-run - a - la - lu - pa wo Ba-run - a - la - lu - pa -

A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma

Detailed description of the musical score: The score is divided into three systems, each starting with a measure number (91, 93, 95). Each system has four staves: Agê (top), Ilú, Voz (voice), and Coro (chorus). The Agê and Ilú parts are primarily percussive, with some rhythmic patterns in the Ilú part. The Voz part features a melody with triplets and lyrics in Portuguese. The Coro part provides a harmonic accompaniment, also featuring triplets. The lyrics are: 'wo Ba-run - a - la - lu - pa wo Ba-run - a - la - lu - pa -' and 'A - lu - pa - ge - ma A - lu - pa - ge - ma'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4.

16

97

Agê

Ilú

Voz

Coro

wo

A - lu - pa - ge - ma

98

Agê

Ilú

Voz

Coro

Final Diih

Oxalá - Toque Grefê (Glefê)

Rezas e toques tradicionais de domínio público
Transcrito por André Brasil, da faixa "Oxalá", do álbum "Alujá" de Diuh Neques

$\text{♩} = 100$

Ritmo básico

Agê

Ilú

Alabê

Côro

Reza 1

5

Agê

Ilú

Alabê

Côro

0:12

ba - ba - ni - sau bo - cum

ba - ba - ni - sau bo - cum-ló

2

Agê

Ilú

Alabê

Côro

ba - ba - ni - sau bo - cum

ba - ba - ni - sau bo - cum-ló

9

0:21

ba - ba - ni - sau bo - cum sau -

ba - ba - ni - sau bo - cum-ló

Reza 2

Agê

Ilú

Alabê

Côro

e sau - e sau e ni - ba - ba sau - e

sau -

11

0:26

3

13

Agê

mais comum

Ilú

Alabê

Côro

0:31

e sau - e sau - e ni - ba - ba sau - e

15

Agê

0:36

Ilú

Alabê

Côro

e sau - e sau e ni - ba - ba sau - e

sau -

17

Agê

Ilú

Alabê

Côro

0:40

e sau - e sau - e ni - ba - ba sau -

4

Reza 3

19

Agê

Ilú

Alabê

Côro

0:45

e - xe-xé o - ni - bô-cum

e - ta-ti - ma - la

21

Agê

Ilú

Alabê

Côro

e - xe - xé o - ni-bô - cum

e - xe-xé o - ni-bô - cum

la

e - ta-ti - ma - la

e - ta-ti - ma -

Reza 4

23

Agê

Ilú

Alabê

Côro

0:53

poderia ser tercinado a melodia

tradicional

be - le - be-lé e xo - o

be - le - be-lé ni - bam - bo - xe

la

5

25

Agê

Ilú

Alabê

Côro

1:02

be-le - be-lé e xo - o be-le - be-lé ni-bam - bo - xe

27

Agê

Ilú

Alabê

Côro

le - be-lé e xo - o be-le - be-lé ni - bam - bo - xe

29

Agê

Ilú

Alabê

Côro

1:12

Le -

be-le - be-lé e xo - o be-le - be-lé ni-bam - bo - xe

6

Reza 4

31

Agê

Ilú

Alabê

Côro

pô le - pô Le - pô o - ni ba - bá le - pô

Le -

33

Agê

Ilú

Alabê

Côro

1:12

Le -

pô le - pô Le - pô o - ba - bá le - pô

35

Agê

Ilú

Alabê

Côro

pô le - pô Le - pô o - ni ba - bá le - pô

Le -

7

37

Agê

Ilú

Alabê

Côro

pô le - pô Le - pô o - ba - bá le -

Reza 5

39

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O ba-bá o - lu-ga-ma O ba - bá o - lu - ga-ma

pô Ba - bá le - pô Ba-bá le -

41

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O ba-bá o - lu-ga-ma

pô Ba - bá le - pô ba-bá o - lu-ga-ma ba-bá le -

8

43

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O ba-bá o-lu-ga-ma

O ba-bá o-lu-ga-ma

pô Ba - bá le - pô Ba - bá le -

45

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O ba-bá o-lu-ga-ma

pô Ba - bá le - pô ba-bá o-lu-ga-ma ba-bá le -

Reza 6

47

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O-lu-ri-mi ba-bá ko-ja - dé

pô Ba - ba'a-la-mi-xo -

49

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O - lu - ri - mi ba - bá ko - ja - dê

rô Ba - ba'a-la - mi - xo -

51

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O - lu - ri - mi ba - bá ko - ja - dê

rô Ba - ba'a-la - mi - xo -

53

Agê

Ilú

Alabê

Côro

O - lu - ri - mi ba - bá ko - ja - dê

rô Ba - ba'a-la-mi-xo - rô

10

Reza 7

56

Agê

Ilú

Alabê

Côro

- ri - xá ba-bá o - ri - xá be-mi - ô

Laid-back

58

Agê

Ilú

Alabê

Côro

o - ri - xá ba-bá o - lu ay - e o - ri - xá be-mi - ô

60

Agê

Ilú

Alabê

Côro

o - ri - xá ba-bá o - ri - xá be-mi - ô

Laid-back

62

Agê

Ilú

Alabê

Côro

o - ri - xá ba-bá o - lu ay - e o - ri - xá be-mi - ô

O -

64

Agê

Ilú

Alabê

Côro

- ri - xá ba - bá o - ri - xá be-mi - ô

Laid-back

66

Agê

Ilú

Alabê

Côro

o - ri - xá ba-bá o - lu ay - e o - ri - xá be-mi - ô

12

68

Agê

Ilú

Alabê

Côro

o - ri - xá ba - bá o - ri - xá be-mi-ô

70 *Laid-back*

Agê

Ilú

Alabê

Côro

o - ri - xá ba-bá o - lu ay - e o - ri - xá be-mi - ô

Reza 8

72

Agê

Ilú

Alabê

Côro

A - wu - ré

a - wu - re bo - kun sun -

13

74

Agê

Ilú

Alabê

Côro

rê a - ja - lá. O - ji - xé táy - ó o - lo -

76

Agê

Ilú

Alabê

Côro

ri un - jê e - ró e - ró

78

Agê

Ilú

Alabê

Côro

A - wu - rê a - wu - re bo - kun sun -

14

80

Agê

Ilú

Alabê

Côro

rê a - ja - lá _____ O - ji - xé táy - ó o - lo -

82

Agê

Ilú

Alabê

Côro

ri un - jê _____ e - ró e - ró _____

84

Agê

Ilú

Alabê

Côro

A - wu - rê _____ a - wu - re _____ bo - kun sun -

86

Agê

Ilú

Alabê

Côro

rê a - ja - lá

O - ji - xé táy - ó o - lo -

88

Agê

Ilú

Alabê

Côro

ri un - jê

e - ró e - ró

90

Agê

Ilú

Alabê

Côro

A - wu - ré

a - wu - re bo - kun sun -

16

92

Agê

Ilú

Alabê

Côro

rê a - ja - lá O - ji - xé táy - ó o - lo -

94

Agê

Ilú

Alabê

Côro

ri un - jê e - ró e - ró

Reza 9

96

Agê

Ilú

Alabê

Côro

ta-lu'o-be ta-la'a-lu fan y-a ta-lu'o-be ta-la'a-lu fa'a-

98

Agê

Ilú

Alabê

Côro

wo

ta-lu'o-be ta-la'a-lu fan y-a ta-lu'o-be ta-la'a-lu fa'a-

100

Agê

Ilú

Alabê

Côro

wo

ta-lu'o-be ta-la'a-lu fan y-a ta-lu'o-be ta-la'a-lu fa'a-

102

Agê

Ilú

Alabê

Côro

wo

ta-lu'o-be ta-la'a-lu fan y-a ta-lu'o-be ta-la'a-lu fa'a-

18

104

Agê

Ilú

comum no batuque

Alabê

ta-lu'o-be ta-la'a-lu fan y-a ta-lu'o-be ta-la'a-lu fa'a-

Côro

wo

106

Agê

Ilú

Alabê

wo

Côro

ta-lu'o-be ta-la'a-lu fan y-a ta-lu'o-be ta-la'a-lu fa'a-

108

Agê

Ilú

Alabê

Côro

wo