

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

JORDI SANTOS GOMES AMORIM

TRÊS ATABAQUES E SEIS CORDAS: Seis composições e um arranjo para a guitarra a partir de ritmos do candomblé da Bahia

RIO DE JANEIRO

2023

Jordi Santos Gomes Amorim

TRÊS ATABAQUES E SEIS CORDAS: Seis composições e um arranjo para a guitarra a partir de ritmos do candomblé da Bahia

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(a): Prof. Dr. Marcus Ferrer

Rio de Janeiro
2023

CIP - Catalogação na Publicação

A524t Amorim, Jordi Santos Gomes
TRÊS ATABAQUES E SEIS CORDAS: Seis composições e um arranjo para a guitarra a partir de ritmos do candomblé da Bahia / Jordi Santos Gomes Amorim. -- Rio de Janeiro, 2023.
46 f.

Orientador: Marcus de Araujo Ferrer.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música, Programa de Pós Graduação em Música, 2023.

1. Guitarra. 2. Música Baiana. 3. Candomblé. 4. Composição. 5. Arranjo. I. Ferrer, Marcus de Araujo, orient. II. Título.

Jordi Santos Gomes Amorim

TRÊS ATABAQUES E SEIS CORDAS: Seis composições e um arranjo para a guitarra a partir de ritmos do candomblé da Bahia

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: 27 de julho de 2023

Prof. Dr. Marcus de Araujo Ferrer – PROMUS/UFRJ

Participação por videoconferência

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

Participação por videoconferência

Prof. Dr. Marcos dos Santos Santos – UFRB

Participação por videoconferência

Em homenagem ao maestro Letieres Leite, que inspirou essa pesquisa e tantas outras, e ao meu professor de ritmo e sabedoria, o *runtó* Lucas Maciel.

AGRADECIMENTOS

Tenho a felicidade de dizer que a jornada deste trabalho não começa na escrita do anteprojeto, nem na minha graduação em Produção em Comunicação e Cultura, na Faculdade de Comunicação da Universidade Federal da Bahia. Escrever esta dissertação e compor (e arranjar) as músicas que estão contidas no produto artístico deste mestrado profissional é como fincar uma bandeira que estabelece meu lugar no mundo atualmente. Não posso garantir nada sobre os próximos anos. Falo isso não como alguém que foge de uma responsabilidade, mas como alguém disposto ao que as próximas experiências vão me sugerir, como novos caminhos.

Meu interesse por música começou quando eu tinha 8 anos, morava na Zona Norte do Rio de Janeiro e achava que era carioca. Por isso, meu primeiro agradecimento é para os meus pais, Celson e Nélia Amorim, que me mostraram outra realidade nas nossas idas à Bahia, como a grandiosidade de ser nordestino.

Meu segundo agradecimento é para o Felipe Guedes, meu irmão e parceiro de música. Sempre é a primeira pessoa a entender o que eu quero com as minhas frases, meus ritmos e meu jeito de tocar. Provavelmente, porque ele me ensinou quase tudo.

Agradeço demais ao maestro Letieres Leite, que foi meu mentor e maior provocador a encontrar novos caminhos artísticos a partir do conhecimento da cultura afrobaiana.

Por fim, a Lucas Maciel, aquele a quem eu sempre recorro a fim de conhecer novos ritmos e possibilidades, e todos os meus percussionistas e *ogãs* que preservam e desenvolvem nossa cultura musical de matriz africana.

RESUMO

AMORIM, Jordi Santos Gomes. TRÊS ATABAQUES E SEIS CORDAS: Seis composições e um arranjo para a guitarra a partir de ritmos do candomblé da Bahia. Dissertação (Mestrado Profissional em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

A dissertação a seguir descreve o etapas do processo de elaboração do produto artístico do guitarrista e pesquisador Jordi Amorim. O resultado deste trabalho são as seis composições e o arranjo para guitarra realizados a partir de ritmos do candomblé da Bahia. Essas peças foram registradas em áudio. Ao correr das faixas a guitarra e as transposições das ideias e frases que vêm dos tambores do candomblé baiano, aqui nos concentrando no Rum, no Rumpi e no Lé, são encontradas em diferentes contextos: em uma peça solo, como instrumento de base que acompanha uma voz e como instrumento solista dentro de um grupo instrumental. Para a execução das frases extraídas são utilizadas na guitarra através de variadas técnicas como *tapping*, *hammer-on*, *pull-off*, *palm mute*, palhetada alternada e palhetada híbrida. Lançando mão dessa diversidade de formas de tocar a guitarra é possível criar uma variedade de articulações, sonoridades ou mesmo tocar fragmentos de dois tambores ao mesmo tempo. Nesta dissertação são encontrados então relatos e conclusões de um processo pessoal que pode servir como guia para outras buscas da mesma ordem.

Palavras-chave: Guitarra. Música Baiana. Candomblé. Composição. Arranjo.

ABSTRACT

AMORIM, Jordi Santos Gomes. **THREE DRUMS AND SIX STRINGS: Six compositions and a arrangement for the guitar based on Bahian Candomble Rhythms.** Dissertação (Mestrado Profissional em Música). UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2023.

The following dissertation describes the stages of the elaboration process of the artistic product of guitarist and researcher Jordi Amorim. The result of this work are the six compositions and an arrangement for guitar based on Bahia candomblé rhythms. These pieces were recorded in audio. Throughout the tracks, the guitar and the transpositions of ideas and phrases that come from the Bahian candomblé drums, here focusing on Rum, Rumpi and Lé, are found in different contexts: in a solo piece, as a base instrument that accompanies a voice and as a lead instrument within an instrumental group. For the execution of the extracted phrases, they are used on the guitar through various techniques such as tapping, hammer-on, pull-off, palm mute, alternate picking and hybrid picking. Making use of this diversity of ways of playing the guitar, it is possible to create a variety of articulations, sounds or even play fragments of two drums at the same time. In this dissertation, reports and conclusions of a personal process are found that can serve as a guide for other searches of the same order.

Keywords: Guitar. Bahian Music. Candomblé. Composition. Arrangement.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Minha Ibanez ART100 chinesa. (Fonte: Arquivo pessoal)	29
Figura 2: Minha Gibson 175 americana. Guitarra com grande tradição no jazz baiano. (Fonte: Arquivo pessoal).....	30
Figura 3: Minha Fender Stratocaster mexicana comprada junto com o músico baiano Felipe Guedes. (Fonte: Arquivo pessoal)	31
Figura 4: A Tagima T505 de Felipe Guedes que utilizei em “Por Quem?”. (Fonte: Arquivo pessoal).....	32
Figura 5: Minha interface SSL 2+. (Fonte: Arquivo pessoal).....	33
Figura 6: Alguns dos plugins que mais utilizei na construção do som de guitarra do EP. (Fonte: Arquivo pessoal)	34
Figura 7: Os microfones do técnico Richard Meyer empregados nas gravações. Da esquerda para a direita: Sennheiser MD421; MXL R144; e MXL V69. (Fonte: Arquivo pessoal).....	35
Figura 8: Meus microfones utilizados na gravação. De cima para baixo: Sennheiser MD421; Rode M5; e Sennheiser e604. (Fonte: Arquivo pessoal).....	35
Figura 9: Gestos no atabaque e no agogô e suas respectivas representações gráficas.	40
Figura 10: QR Code para “Ijexá da Rua do Norte”	40
Figura 11: QR Code para áudio de "Por Quem?".....	45
Figura 12: QR Code para áudio de "Makweto Blues"	50

LISTA DE EXEMPLOS

Exemplo 1: Transcrição da parte A de "Ijexá da Rua do Norte"	42
Exemplo 2: Transcrição da forma antiga de tocar o Ijexá no Terreiro da Casa Branca.	43
Exemplo 3: Transcrição da forma atual de tocar o Ijexá no Terreiro da Casa Branca.	44
Exemplo 4: Transcrição da parte B de Ijexá da Rua do Norte.	44
Exemplo 5: Clave comum ao aguerê, awô e outros ritmos.	45
Exemplo 6: O fururu	46
Exemplo 7: Segunda metade da introdução de "Por Quem?"	48
Exemplo 8: Parte A de "Por Quem?"	48
Exemplo 9: Parte B de "Por Quem?"	49
Exemplo 10: Parte A de "Makweto Blues"	52

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

DAW – *Digital Audio Workstation*

EP – *Extended Play*

FET - *Field-effect transistor*

MIDI – *Musical Instrument Digital Interface*

SSL – *Solid State Logic*

UPB - *Universo Percussivo Baiano*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1. DA GUITARRA AOS RITMOS AFROBAIANOS.....	21
1.1. A caminhada musical e o início do interesse.....	22
1.2. A culminância no mestrado e o produto artístico	23
2. PRODUTO ARTÍSTICO.....	26
2.1. A equipe para a execução do produto artístico.....	26
2.2. O setup utilizado para gravação das guitarras	28
2.3. Estratégias de composição sobre ritmos do candomblé	36
3. ANÁLISE DE TRÊS COMPOSIÇÕES	39
3.1. Ijexá da Rua do Norte.....	40
3.2. Por Quem?	45
3.3. Makweto Blues	50
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	53
5. REFERÊNCIAS.....	55

INTRODUÇÃO

Esta dissertação documenta o processo de construção do meu produto artístico para a conclusão do mestrado profissional em música, na linha de pesquisa de Prática de Desenvolvimento Artístico. O produto é um EP¹ com seis composições e um arranjo, feitos especialmente para este projeto, durante o período do curso, retratam como encontrei formas de absorver e expressar, na guitarra, ideias e fraseados baseados nos ritmos que provêm do instrumental do candomblé.

A pesquisa é inspirada no trabalho do maestro Letieres Leite² com o Laboratório Musical de Jovens, o Rumpilezzinho, e com a Orkestra Rumpilezz. Como aluno, desde os 20 anos de idade, vi de perto Leite ensinar por meio do método Universo Percussivo Baiano (UPB), e toda a importância que o maestro dava ao estudo do sistema de claves³, à circularidade e à oralidade. Como colega de trabalho, por vezes, fazendo arranjo juntos, por outras, como copista ou como instrumentista, pude ver na prática como Letieres Leite construía suas composições e arranjos por meio de ideias rítmicas que vêm dos tambores. Este trabalho celebra o método UPB e o aprendizado que tive por meio dele. Este trabalho também se baseia em conversas informais, nos registros de entrevistas e depoimentos sobre arranjos que Leite deixou antes de falecer.

O trabalho apresenta, por meio dos capítulos seguintes, como surge o meu interesse pela música afro-baiana e suas raízes percussivas; as estratégias e ferramentas para a construção de composições que formam o produto artístico; e a análise de algumas faixas em que apresento os setups e os desafios encontrados no processo.

¹ EP é uma sigla para *Extended Play*, ou 'Formato estendido', é um álbum de duração média contendo mais faixas que um *single* e menos que um LP (*Long Play* ou Formato de longa duração) ou um álbum.

² Letieres dos Santos Leite (Salvador, 8 de dezembro de 1959 – Salvador, 27 de outubro de 2021) foi um músico, educador, compositor e arranjador brasileiro. (WIKIPÉDIA, acesso em: <31 de outubro de 2022>)

³ "Início afirmando que, em geral, as músicas de matrizes africanas utilizam o que chamo de sistema de claves. O termo 'clave' (de língua espanhola, que também designa um instrumento de percussão cubano) é usado na música afro-cubana (minha escola de referência) e é encontrado nas músicas sacras, chegadas a partir das diásporas africanas nas Américas, desde a música ancestral haitiana (voodoo), afro-uruguaia (candombe), até a nossa música sacra afro-brasileira (candomblé), que entendemos como basilares na formação das músicas populares de cada região onde se preservaram e desenvolveram." (LEITE, p.44)

1. DA GUITARRA AOS RITMOS AFROBAIANOS

A música do candomblé se insere na música brasileira servindo de inspiração para letras que cultuam ou referenciam os orixás, vistas desde de Natiruts a Maria Bethânia, dos afro-sambas de Baden Powell à *axé music*. É fonte de estudo de onde se depreendem tramas rítmicas sobre as quais se constroem arranjos e composições, como no trabalho da Orkestra Rumpilezz, do maestro Letieres Leite. Envolvida pela riqueza da música de candomblé, minha pesquisa foi idealizada com a proposta de transpor alguns toques⁴ dos cultos para a guitarra. Para fazê-lo, questionei-me sobre o quanto da música do candomblé eu poderia e conseguiria absorver em transposições e adaptações para o meu instrumento.

Em se tratando dessa música, para adentrar nesse estudo, é necessário primeiro propor limites entre o sagrado e o profano. Considero de extrema importância propor essa delimitação a fim de não incorrer em injustiça, irresponsabilidade com a propagação da cultura e irreverência diante da tradição. Para começar a definir esses limites, busquei orientação junto a mestres com o objetivo de delimitar alguns conceitos como toque, ritmo e outros.

Em uma longa conversa gravada no dia 9 de fevereiro de 2021, com o *runtó*⁵ Lucas Maciel, do Terreiro Ajaguna, na Fazenda Grande do Retiro, e a *iyalorixá*⁶ Nitorê Akadã, do Terreiro Axé Iya Omi N'lá, em Itinga, também em Salvador, a quem sempre me reporto a fim de tirar dúvidas sobre a música de candomblé, perguntei sobre o conceito de toque e a resposta que ouvi de Maciel definia toque como “um conjunto de dança, batuque dos tambores e uma clave tocada”.

Sabendo então que nos ritos da religião, “os orixás se manifestam em seus ‘filhos de santo’ e vêm à terra para dançar e distribuir a sua força vital (o axé)” (BRITO, 2018, p. 23) e que a música é essencial para constituir esse ambiente, podemos entender melhor o que Maciel afirma sobre a terminologia em questão. Para além das dimensões artísticas e estéticas, a música no contexto dos ritos religiosos do candomblé assume uma função espiritual.

⁴ “Toque é o nome dado pelo povo-de-santo à música que vem dos instrumentos musicais. Cada toque é composto de várias frases musicais, além de padrões sonoros que se mantêm todo o tempo.” (CARDOSO, 2006, p. 8)

⁵ “(...) homens com funções específicas dentro do culto, sendo uma delas a de cantar e tocar os atabaques.” (BRITO, 2018, p.2)

⁶ Em Malagrino (2017, p.39), encontramos a definição de *iyalorixá* e *babalorixá* (mãe e pai-de-santo, respectivamente) como “sacerdote que corresponde ao chefe do terreiro.”

Compreendendo o papel que os tambores sagrados desempenham na conexão espiritual, podemos entender que não há possibilidade de realizar adaptações dos toques de candomblé para outros instrumentos mantendo o caráter religioso. O que é possível é realizar estudos e transposições acerca dos ritmos tocados nos tambores, das melodias das cantigas em um contexto extrarreligioso.

Assim, para esta dissertação, utilizaremos o termo “toque” para definir a música do candomblé em sua dimensão sagrada, articulando a formação instrumental tradicional, interação com a dança e, por conseguinte, com a invocação dos orixás durante a festa. Usaremos o termo “ritmo” para entender que estamos tratando apenas do que vem dos instrumentos, sem a dança e a função de conexão com o divino.

É na forma de ritmo que a música de candomblé se apresenta na música popular através, explicitamente, do Ijexá, por exemplo, ou dos desenhos de clave encontrados nos mais diversos estilos da música brasileira, como o Cabila no cavaquinho de muitos sambas ou a Congo de Ouro no *funk*.

1.1. A caminhada musical e o início do interesse

Foi na Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro, no bairro do Cachambi, que, no ano de 2005, comecei a estudar violão na igreja que frequentava com os meus pais. O repertório que baseava a minha prática era, essencialmente, a música gospel, em evidência naquela época. Aos poucos, o rock instrumental de guitarristas como Eric Johnson, Joe Satriani, Steve Vai, entre outros, foi começando a integrar meus estudos. Posteriormente, a partir do ano de 2008, o metal progressivo se tornou minha principal ênfase. Minha dedicação se voltou para o estudo da técnica do guitarrista John Petrucci e da execução das músicas da banda estadunidense *Dream Theater*, do qual Petrucci faz parte. Nessa banda, a guitarra, grande parte do tempo distorcida, se insere nos arranjos através de *riffs* que passeiam por diversas fórmulas de compasso e toma a frente através de solos rápidos baseados, em sua maioria, em palhetada alternada e ligados. Isso fundamentou a minha técnica trazendo intimidade com a palhetada alternada, padrões de semicolcheia e sextina e outros elementos característicos da linguagem do guitarrista em quem me baseava.

Na virada para o ano de 2010, começava minha trajetória em Salvador e o exercício da “baianidade”⁷. Nesse contexto, fui exposto a músicas com protagonismo da percussão como a *axé music* e o pagode baiano. Ao mesmo tempo, diante da aproximação e influência do multiinstrumentista baiano Felipe Guedes, comecei a me interessar mais pela música brasileira, pelo jazz e pela composição e improvisação jazzística. Guedes acompanhou diversos cantores da cidade de Salvador, muitas vezes, no formato voz e violão, sempre condensando na sua mão direita células de percussão do candomblé, de tradição cubana ou levadas de outros ritmos do universo afro-baiano, como o samba reggae dos diversos blocos afro, Tamanquinho, Pixote, entre outros. Sobrinho do percussionista Gabi Guedes, criado no terreiro Axé Iyá Omin Iyamassê, no Gantois, no bairro da Federação, em Salvador, e conhecedor dos ritmos do candomblé, Felipe foi o primeiro músico a me incentivar a aprofundar no estudo dos ritmos afro-baianos e a articular com o jazz, que eu descobria naquela época, e o metal que fora meu objeto de estudo nos anos anteriores.

Na sequência, tive o maestro Letieres Leite como professor no Laboratório Musical de Jovens Rumpilezzinho. Com ele, aprendi quase tudo o que eu sei sobre como construir arranjos, melodias e orquestrações, usando, conscientemente, os ritmos do candomblé, com seus ostinatos e variações dos tambores nos toques sagrados e nas cantigas utilizadas nos cultos da religião, e do universo da música popular afro-baiana. Diante desse aprendizado, apesar de atuar como músico acompanhante, meu interesse artístico, profissional e acadêmico é conseguir me dedicar mais à música afro-baiana enquanto arranjador, instrumentista, improvisador e pesquisador.

1.2. A culminância no mestrado e o produto artístico

Na pesquisa desenvolvida no mestrado profissional, trabalhei seis composições e um arranjo sobre oito ritmos presentes no universo do candomblé na Bahia. Para tornar a

⁷ Vasconcelos (2008) discute a conceituação da baianidade ao dizer que “a ideia de Bahia – a baianidade – foi construída através de uma estratégica imagético-discursiva que a colocou como algo à parte, *sui generis*, como bem diz o verso de Caymmi ‘A Bahia tem um jeito que nenhuma terra tem.’ Pinho vai além ao complementar que “convém dizer que por Ideia de Bahia entendo: (a) o “sentimento” de diferença que baianos têm em relação ao resto do país e do mundo; (b) que este “sentimento” é constituído a partir de narrativas específicas; (c) que estas narrativas condensam conteúdos particulares; (d) que estes conteúdos são ideológicos, no sentido interpretativista apresentado acima; (e) que esta ideologia é tanto a base para a construção de um consenso político com vistas à dominação, como a base para a reprodução de uma multiplicidade de bens simbólicos, negociados no mercado internacional de cultura.” (VASCONCELOS, 2008, p.1)

pesquisa menos abrangente, reduzi o estudo às três nações⁸ com as quais tenho mais proximidade através de amigos: Keto, Jêje e Angola.

Gabi Guedes, de quem falei anteriormente, é um representante da nação Keto. Essa nação fala “o idioma Iorubá; cultuam orixás; formados inicialmente por sudaneses de etnias iorubanas, como os Quetos, os Ijexás, entre outros povos que vieram das regiões da atual Nigéria e do Benin” (DIAS, 2009, p.36). Os músicos responsáveis por tocar os tambores são chamados de *ogãs*. Geralmente, para tocar os tambores nos ritmos dessa nação, utiliza-se em uma ou nas duas mãos galhos de árvores de 30 a 40 centímetros de comprimento, chamados aguidavis. Na maioria dos ritmos, o ostinato do Rumpi e do Lé é o mesmo, e o desenho rítmico tocado na mão direita é, precisamente, o mesmo desenho do Gã. Dessa nação, absorvi, para o presente trabalho, o Igbin, o Aguerê, o Awô e o Aderê.

Lucas Maciel, já citado anteriormente, e Tiago Nunes, dois amigos com quem tenho trabalhado muito nos últimos anos, são criados no Zoogodô Bogum Malê Rundó ou Terreiro do Bogum, de tradição Jêje, no Engenho Velho da Federação, em Salvador, Bahia. É uma nação que cultua voduns. É formada “inicialmente por sudaneses de etnias daomeanas como os Ewe e Fon, ou sudaneses Fanti-ashanti assim como também é o nome de seus respectivos idiomas. Vieram das regiões dos atuais países Benin, Gana, Togo e Nigéria” (DIAS, 2009, p.38). Assim como nos ritmos de nação Keto, os tambores são tocados pelos músicos, chamados *runtós*, com aguidavis em uma ou ambas as mãos e apresenta a mesma relação de similaridade entre Rumpi, Lé e Gã. Entre os ritmos de nação Jêje, escolhi o Sató para construir uma composição para este trabalho.

Já a nação Angola, de falantes de “idiomas quimbundo e/ou quicongo; cultuam inkices; formados inicialmente por bantos de etnias como Bacongos, Ambundos, Ovimbundos e outros povos que também habitaram a atual Angola e os Congos” (MALAGRINO, 2017, p.31) é o meu contato mais distante. Veio através desses mesmos amigos pertencentes a outras nações que sempre traziam as referências às festas de Caboclo, em que é muito forte a presença de ritmos dessa nação, em especial o Congo e o Cabila, sobre os quais construí composições para este trabalho. Os tambores são tocados com as mãos e, geralmente, as linhas de Lé e Rumpi são diferentes entre si.

⁸ Nação é o termo que determina as origens étnicas e culturais, bem como o sistema de crenças em divindades que cada uma cultua. O candomblé de nação ketu cultua os orixás, termo de origem iorubá, jêje cultua os voduns, termo de origem fon, e angola cultua os inquices, termo de origem banto. (VATIN, 2001)

Três atabaques e seis cordas, mais do que um exercício acadêmico, é um movimento em direção às ideias musicais que têm pautado minha caminhada ao longo dos últimos cinco anos. Por isso, partindo da concordância com Martín-Barbero, quando escreve que arte se apresenta como sujeito/objeto de cultura tanto quanto a saúde, o trabalho, a vida urbana e outros itens, concluindo que “a cultura escapa a toda compartimentalização, irrigando a vida social por inteiro” (BARBERO, 2006, p.14), trago como fundamental a construção da minha trajetória de vida para a compreensão do porquê da presente pesquisa sobre a transposição de ritmos do candomblé para a guitarra.

2. PRODUTO ARTÍSTICO

2.1. A equipe para a execução do produto artístico

No início da caminhada do mestrado, eu tinha algumas composições em andamento que ainda não haviam sido registradas. Essas ideias musicais, que já apresentavam coerência com a minha pesquisa, eram propostas para um formato em duo junto com o Tiago Nunes, em que ele seria responsável pelas percussões e eu por violão e baixo. Enquanto isso, eu ainda terminava o meu primeiro EP, lançado em 12 de março de 2021, chamado Serendip. Esse começou com gravações de banda ao vivo e terminou em sessões remotas, devido à pandemia e suas imposições restritivas instaladas nos primeiros meses de 2020. Diante disso, comecei a explorar gravações em formato solo com *loops*, *overdubs* ou tomada única.

Apesar das imposições pandêmicas, raramente me sinto confortável com a sensação de tocar só, além de considerar que minha performance é muito mais rica quando sou estimulado ou estimulo outros músicos através da interação. Especialmente neste projeto, sentia a necessidade de ter músicos que pudessem me ajudar a adequar a minha execução para uma linguagem coerente com a dos tambores. Assim, fui começando a mudar meu pensamento para as composições e pensar em instrumentações maiores e diferentes entre as músicas.

Outro fator determinante na escolha dos formatos e instrumentações foi a minha vontade de posicionar a guitarra em diferentes papéis nas músicas, isto é: fazendo base para um canto; como protagonista da melodia central de uma música; como dobra da melodia de um outro instrumento que assume o protagonismo do tema; explorando timbres e texturas diferentes. Meus álbuns favoritos dos guitarristas que admiro têm essa característica, vide a fase do guitarrista britânico Allan Holdsworth que vai do álbum *I.O.U.*, de 1982, ao *Metal Fatigue* de 1984; o trabalho do guitarrista Chico Pinheiro, sempre permeado por canções; ou mesmo as texturas de guitarra do estadunidense Steve Vai em *Passion and Warfare*, de 1993. Meu produto artístico é influenciado por essa concepção, porém sempre mirando a transposição dos ritmos do candomblé.

A partir dessa compreensão, a equipe contou desde o início com Lucas Maciel, que atuou como percussionista em cinco das sete faixas e também como diretor musical, pois, afinal, ele foi a pessoa a quem me reportei a todo momento para conferir se eu estava representando os tambores da forma correta nas composições e na forma de tocar. Além dele, Alana Gabriela, percussionista pesquisadora da música do candomblé, gravou duas faixas. Gabi Guedes

participou em uma faixa e em inúmeras conversas que me guiaram sobre como abordar os ritmos nas minhas composições e arranjos. Sebastian Notini, produtor e percussionista sueco, gravou vassourinha na canção “Desde o Primeiro Dia”.

Na bateria, Hélio Almeida tocou em quatro faixas, sendo uma peça fundamental para amarrar os arranjos, articulando as linhas inspiradas no candomblé com um jeito moderno de tocar bateria, referenciando um estilo de execução encontrado nos álbuns de nomes que admiro no jazz, como Aaron Parks, Kurt Rosenwinkel e nos brasileiros Edu Ribeiro, Celso de Almeida, entre outros. Em outra faixa, Tiago Nunes tocou um *setup* de percateria formado por bumbo, caixa, *hi-hat* e diferentes atabaques substituindo os tons.

Os teclados foram gravados por Samuel Cabral, nas duas faixas em que precisei de uma presença forte de piano nas bases: “1968” e “Desde o Primeiro Dia”. Aline Falcão gravou o piano protagonista da faixa “Sem Nome”. Dentre as sete faixas, a ideia inicial era ter instrumento de sopro apenas em “1968”, em que meu professor, Letieres Leite, gravaria uma participação com o sax tenor. Infelizmente, ele veio a falecer no dia 27 de outubro de 2021, na época em que combinávamos os detalhes para a gravação. Isso afetou diretamente duas faixas: a própria “1968”, que recebeu a participação do saxofonista Lucas Decliê, meu colega de Rumpilezzinho e também aluno de Leite; a faixa “Sem Nome”, que recebeu um texto gravado pelo maestro e a participação dos alunos da Rumpilezzinho: Danilo Bico de Ouro, nos trompetes, Daniela Natáli, nos clarinetes e, novamente, Lucas Decliê, nos saxofones alto e tenor.

Para a interpretação das duas canções presentes no trabalho, era importante que a pessoa que interpretasse trouxesse o ritmo como prioridade no canto. “Desde o Primeiro Dia”, de Guilherme Wisnik e Chico Pinheiro, e “Por Quem?”, uma canção autoral minha e de Isa Meirelles, foram interpretadas pela própria Isa, professora de canto e ex-aluna da Academia de Música da Bahia, de Gerson Silva e Letieres Leite.

A captação foi realizada entre alguns *home studios* e estúdios de Salvador: O *home studio* do técnico de som Richard Meyer; o meu; o de Samuel Cabral e o de Aline Falcão; e o estúdio Casa de Tambor, na Federação, receberam gravações para o trabalho. As mixagens foram feitas por mim e a masterização feita pelo já citado Richard Meyer.

2.2. O *setup* utilizado para gravação das guitarras

Desde 2016, tocar guitarra em gravações tem sido uma atividade recorrente para mim. Diante disso, pude experimentar variadas situações, dadas as condições ou necessidades de cada trabalho. Sendo assim, já experimentei amplificadores valvulados ou transistorizados com diferentes estilos de microfonação e *hardwares* de simulação de alto custo, como o Kemper e o Axe FX. Entretanto, nem todas as produções dispõem de orçamento, de tempo e acesso a amplificadores, periféricos e salas de gravação em grandes estúdios. A democratização dos equipamentos de gravação tornou possível registros de áudio de alta qualidade de maneira caseira. Para nós, guitarristas, *softwares* como *Guitar Rig*, *Bias Fx*, *Amplitube*, são soluções acessíveis para gravações. Sendo assim, são necessários apenas guitarra, cabo P10, uma interface de áudio, um computador que rode uma *digital audio workstation (DAW)* e um *software* de simulação dentre os citados ou outro e um monitor de áudio.

O acesso a essas ferramentas de gravação caseiras torna possível experimentações que seriam muito menos viáveis caso houvesse o custo de horas em grandes estúdios. Timbragens, formas de tocar um determinado trecho de uma música, dinâmicas e demais escolhas interpretativas podem passar pelo processo de gravação, edição e escuta sem a urgência de fazer a tomada definitiva para a música. Contudo, essa possibilidade de tentativas e erros pode conduzir os músicos, instrumentistas, *mixers*, produtores e outros envolvidos no processo de construção de um fonograma, a excessivas revisões e dúvidas entre as opções de caminhos que a música pode seguir. Sendo assim, o processo de gravação pode se tornar muito extenso e, em não havendo uma pessoa experiente na condução da produção, o resultado pode soar pouco coeso.

Desta maneira, procuro estabelecer algumas pequenas etapas que me ajudam a tomar decisões. Por exemplo, faço a pré-produção em casa no *Logic Pro X* com instrumentos virtuais usando o protocolo MIDI. Nessa etapa, estabeleço as linhas que eu e os outros instrumentistas tocaremos. Tenho ideia das timbragens que serão utilizadas e faço a maioria dos experimentos acerca dos caminhos que a composição ou o arranjo podem tomar. Posteriormente, transformo essas informações MIDI em áudio e começamos as gravações. A depender do estúdio onde seja realizada a gravação, a DAW utilizada é o próprio *Logic Pro X* ou o *Pro Tools*. A partir disso, eventuais modificações nas linhas de cada instrumento são sutis, baseadas em tocabilidade ou porque já era previsto que um instrumento improvisaria, como é o caso do rum, presente em quase todas as músicas. Depois de tudo gravado, faço a edição no

mesmo projeto da DAW utilizada e crio um novo para a mixagem. É uma forma de estabelecer limites entre os momentos de construção de um trabalho e me obrigar a tomar decisões sobre, por exemplo, quando não mexer mais na execução de uma guitarra ou nas linhas que um determinado instrumento vai tocar.

Foram utilizadas quatro guitarras ao longo das sete faixas e a escolha de cada uma para as músicas aconteceu de uma maneira muito natural e lógica para mim. A minha guitarra principal, há alguns anos, tem sido uma Ibanez ART100 preta de fabricação chinesa. Não sei o ano de fabricação devido ao serial apagado do seu *headstock*, contudo, me lembro de ter comprado esse instrumento no dia 30 de março de 2019, no final do carnaval. Diante da necessidade de cobrir uma vasta gama de estilos, tendo tocado *axé music*, jazz, música brasileira em diversas formações, considero os modelos Les Paul os mais capazes de cobrir essas demandas. Com ela, gravei muitas coisas do meu primeiro EP “Serendip”. Para este trabalho, eu a utilizei para a maioria das coisas que me requisitava o som de guitarra elétrica. Exceto no caso de “1968”, em que considereei gravar com uma guitarra semiacústica, contudo, essa Ibanez, devido ao som não tão gordo, ocupou o lugar mais médio que eu precisava na música.



Figura 1: Minha Ibanez ART100 chinesa. (Fonte: Arquivo pessoal)

A Gibson ES175, mostrada na figura abaixo, é uma *hollow-body*⁹. Ela foi fabricada nos Estados Unidos no ano de 1988. Esse instrumento tem sido uma referência para a música

⁹ São guitarras que possuem caixa de propagação acústica. Seu tamanho é relativamente maior que as maciças e seu som natural também é mais intenso.)

instrumental na Bahia nas últimas décadas. Mou Brasil - guitarrista baiano que tocou com o Grupo Garagem, Hélio Delmiro, Marcio Montarroyos, Arthur Maia, Caetano Veloso, Gal Costa e outros - foi o primeiro dono e usou essa guitarra por muitos anos. Foi ele quem fez mudanças que fizeram com que o visual do instrumento fosse distinto de outras guitarras do mesmo modelo. Tirou o captador da ponte, o *knob* de volume referente a este captador e chave seletora. Posteriormente, esse instrumento foi de Paulo Mutti. Por anos, ele foi o guitarrista do Grupo Garagem e da banda base da Jam no MAM, o principal evento de música instrumental de Salvador. Diante da proporção do evento e do conteúdo de mídia nele criado, essa Gibson ES175 se transformou em um símbolo do jazz baiano, criando-se um certo misticismo em torno dela. Foi através de um vídeo tocando *Footprints*, de Wayne Shorter, com essa guitarra, que Felipe Guedes foi visto por Ed Motta e foi convidado a participar de um show. Algo similar aconteceu comigo. Através de um vídeo tocando *Spain*, de Chick Corea, em 2015, com esse mesmo instrumento, eu fui visto pela cantora baiana Rosa Passos. O que me rendeu uma participação em um show dela no Teatro Castro Alves, em Salvador. São histórias como essa que compõem a lenda em torno desse instrumento.

Ganhei essa guitarra de um cantor chamado Boni Sobrinho ao final das gravações do seu álbum “Divina(o)” produzido por mim. A Gibson ES175 foi utilizada para as músicas cuja linguagem se aproximava do violão e em que havia uma instrumentação que permitia mais espaço para o timbre mais gordo dessa guitarra. Foram estas: “Por Quem?” e “Ijexá da Rua do Norte”.



Figura 2: Minha Gibson ES175 americana. Guitarra com grande tradição no jazz baiano. (Fonte: Arquivo pessoal)

Outra guitarra utilizada foi uma Fender Stratocaster mexicana de 1998. Comprada em 2014, em parceria com Felipe Guedes, foi um instrumento com o qual eu toquei muitos anos, fazendo muitas apresentações com a Rumpilezzinho, Orkestra Rumpilezz, Timbalada e outros. Assim, é um instrumento cuja ergonomia me é muito familiar. Contudo, o som de Stratocaster não é um dos meus sons favoritos, portanto, eu uso em ocasiões de dobras de melodias em “Sem Nome” e no tema principal de “Sobre a Inocência”.



Figura 3: Minha Fender Stratocaster mexicana comprada junto com o músico baiano Felipe Guedes. (Fonte: Arquivo pessoal)

Já a quarta e última guitarra da lista foi uma Tagima T505 *hollow-body* da série *Masterpiece*. Esse instrumento de Felipe Guedes foi utilizado no solo de “Por Quem?”. Por ser uma guitarra oca com um corpo fino, ela mantém características de semi-acústicas, porém sem apresentar um grave que entre em conflito com outros instrumentos que ocupam esse espectro de frequências.



Figura 4: A Tagima T505 de Felipe Guedes que utilizei em “Por Quem?”. (Fonte: Arquivo pessoal)

Para captar essas guitarras, apesar de ter à disposição em casa duas interfaces de áudio, dois amplificadores, alguns microfones e pedais, além de muitos *softwares* de simulação de equipamentos analógicos, procurei estabelecer um *setup* base e variar mais entre os parâmetros dos equipamentos que utilizei. Por exemplo, para todas as faixas, exceto “Desde o Primeiro Dia”, captei as guitarras através da minha interface SSL 2+, produzida pela tradicional empresa inglesa de consoles analógicos. Gosto de usá-la para captar guitarras, especialmente, pelo botão *Legacy 4K*, que ela possui em seus dois canais. Este botão introduz o que a SSL chama de *Analog enhancement effect* ou Efeito de aprimoramento analógico, em tradução livre.

10

Acionar esse botão te permite adicionar uma ‘magia’ analógica extra ao seu sinal quando você precisar. Ele adiciona uma combinação de um impulso de altas frequências, junto a uma distorção harmônica bem ajustada para ajudar a aprimorar sons. Nós achamos essa função agradável em fontes sonoras como vozes e violões. Esse efeito de aprimoramento é criado completamente no ambiente analógico e é inspirado pelo tipo de características extras que as consoles da série SSL 4000 (também chamada de 4K) podiam adicionar a uma gravação. O 4K foi reconhecido por muitas coisas, incluindo agudos peculiares, seu equalizador de sonoridade musical, bem como a sua habilidade de acrescentar um “charme” analógico. Você

¹⁰ “Engaging this switch allows you to add some extra analogue ‘magic’ to your input when you need it. It injects a combination of high-frequency EQ-boost, together with some finely tuned harmonic distortion to help enhance sounds. We have found it to be particularly pleasant on sources such as vocals and acoustic guitar. This enhancement effect is created completely in the analogue domain and is inspired by the kind of extra character the legendary SSL 4000-series console (often referred to as ‘4K’) could add to a recording. The 4K was renowned for many things, including a distinctive ‘forward’, yet musical-sounding EQ, as well as its ability to impart a certain analogue ‘mojo’. You will find that most sources become more exciting when the 4K switch is engaged!” (SSL, 2021, p. 10)

perceberá que a maioria das fontes sonoras se torna mais interessante quando o 4K está acionado! (SSL, 2021, p. 10)

A soma dessa sutil distorção harmônica bem como a forma como o circuito da interface se comporta nas altas frequências produz um resultado que me agrada muito em guitarras, e essa se tornou uma peça chave na construção do som de guitarra do produto artístico.



Figura 5: Minha interface SSL 2+. (Fonte: Arquivo pessoal)

A interface envia o sinal para as duas DAWs utilizadas durante o processo. Em algumas músicas, para o *Pro Tools* e, em outras, o *Logic Pro X*. Dentro de um desses dois *softwares*, o sinal de linha passava sempre por uma emulação de amplificador. Entre simulações nativas do *Logic Pro X*, o *Bias Fx 2* e emulações da *Plugin Alliance*, tenho algumas possibilidades disponíveis no meu computador. A emulação do amplificador valvulado de 50 watts da *Fuchs Audio Technology*, o *Fuchs Overdrive Supreme 50* foi a escolhida para todas as faixas, exceto “Desde o Primeiro Dia”, gravada com um cabeçote T-Miranda, plugado em um gabinete Randall de dois falantes de 12 polegadas no *home studio* de Richard Meyer, e “Ijexá da Rua do Norte”, que foi gravada com um Vox AC15vr, da Igreja Batista da Graça.

A escolha de utilizar uma mesma emulação para a maior parte das músicas vem da ideia de ter o mesmo ponto de partida em termos de característica de timbre. Sendo assim, a ideia é sempre partir do som mais aveludado, sem muitos picos de altas frequências, do *Fuchs*, e trabalhar as necessidades da guitarra na música em torno disso.

Os canais de *overdrive* foram gravados com o *Greenscreamer*, a emulação da *Brainworx* do pedal Ibanez TS-808. Já as compressões, que, geralmente, vêm antes do *overdrive*, são do *plugin Red 3 Compressor*, da *Focusrite*.



Figura 6: Alguns dos plugins que mais utilizei na construção do som de guitarra do trabalho. (Fonte: Arquivo pessoal)

Microfones foram utilizados ao longo das gravações de guitarras em três situações diferentes. A primeira, e mais utilizada, foi direcionando um microfone condensador de capsula pequena, o Rode M5, para o corpo do instrumento um pouco acima da 15ª casa. Essa situação aparece em todas as músicas em que se ouve a mistura de sinal acústico com sinal de linha nas guitarras, exceto em “Por Quem?”, em que o som acústico foi captado com um microfone dinâmico *Sennheiser* e604.

A segunda, apenas um microfone dinâmico *Sennheiser* MD421, um pouco fora do centro do alto-falante do Vox AC15vr, na faixa “Ijexá da Rua do Norte”. A última, em “Desde o Primeiro Dia”, três microfones compondo uma formação LCR (*left, center and right*), trazendo uma sensação maior de imagem estéreo. Um microfone valvulado MXL V69 no centro, o mesmo microfone dinâmico, MD421, mais à esquerda, e, mais à direita, um MXL R144 de fita.



Figura 7: Os microfones do técnico Richard Meyer empregados nas gravações. Da esquerda para a direita: Sennheiser MD421; MXL R144; e MXL V69. (Fonte: Arquivo pessoal)



Figura 8: Meus microfones utilizados na gravação. De cima para baixo: Sennheiser MD421; Rode M5; e Sennheiser e604. (Fonte: Arquivo pessoal)

2.3. Estratégias de composição sobre ritmos do candomblé

Ao procurar me aperfeiçoar nos meus ofícios como músico interessado em jazz, em um momento antes de me dedicar ao estudo da música de candomblé, duas obras do educador Jerry Cooker foram importantes na construção do meu pensamento e me municiaram como compositor, arranjador e improvisador. Estes livros foram *Patterns for Jazz, A guide to jazz composition and arranging*. Sobre a improvisação no contexto jazzístico, na introdução de *Patterns for Jazz: For Treble Clef Instruments*, lê-se que:

Como a composição tradicional, a improvisação jazzística é uma construção. É um condicionamento da mente, corpo e espírito, adquirido pelo estudo de princípios musicais. Esse condicionamento se torna um prelúdio necessário à prática profissional da arte, apesar das implicações da palavra *espontâneo*. Assim como espontaneidade é combinada com condicionamento, assim é o estilo existente do jazz com a originalidade da expressão. Um está perdido sem o outro, e então nós raramente escutamos um solo de um improvisador que não contenha fragmentos melódicos ou padrões: da melodia do tema utilizada; do solo de um colega improvisador; de um músico influente da época; de um tema completamente diferente; de um improviso realizado anteriormente; de padrões (criados pelo improvisador ou tomados por empréstimo) estudados no momento pelo improvisador na sua prática individual. (COKER et al, 1982, n.p).¹¹

Ainda sobre o jazz, Jerry Coker afirma que “as harmonias frequentemente são compostas antes da melodia ser concebida” (2008, p.9), e depois segue discutindo o porquê dessa prática, ao enfatizar a riqueza harmônica característica do estilo, e esclarecer que o jazz, por girar em torno da improvisação, precisa de boas progressões para os solistas desenvolverem seus *chorus*. Entretanto, ao dizer que essa é uma fórmula frequente, Coker não define como regra, mas apenas expõe a prática comum do estilo. Em seguida, no capítulo 1, de *A guide to jazz composition and arranging*, ele continua trabalhando as possibilidades ao perguntar: “harmonia melodicamente-gerada ou melodia harmonicamente-gerada?”

(...) nós devemos compor primeiro a melodia e depois procurar a harmonia adequada, ou deveríamos compor primeiro a progressão de acordes e então construir a melodia que se encaixa na harmonia? Existe uma terceira opção para o compositor experiente, onde se estruturam melodia e harmonia simultaneamente. Esta se faz possível com a habilidade de saber quais harmonias estão implícitas na melodia (frequentemente

¹¹ “Like traditional composition, jazz improvisation is a craft. It is a conditioning of the mind, body and spirit, brought about by the study of musical principles. This conditioning becomes a necessary prelude to the professional practice of the art, despite implications of the word spontaneous. Just as spontaneity is combined with conditioning, so is the existing style of jazz combined with originality of expression. One is lost without the other, and so we seldom hear an improviser’s solo that does not contain melodic fragments or patterns: from the melody of the tune used, from a fellow performer’s solo, from an influential player of the time, from a different tune altogether, from material previously improvised, of from patterns (original or borrowed) currently studied in individual practice.” (COKER et al, 1982, n.p)

incluem-se algumas opções para a harmonia, onde qualquer uma delas deve funcionar bem com a melodia planejada). (COKER, 1998, p.12.)¹²

Na terceira opção citada, eu encontro a minha prática frequente. Comumente, trabalho harmonia e melodia simultaneamente, de forma que elas vão se alimentando e gerando caminhos que considero mais ricos e, posteriormente, componho uma ou mais progressões para a seção de improvisos.

A partir dos fundamentos apresentados para a construção de uma improvisação jazzística em *Patterns for Jazz*, baseio-me em padrões de colegas percussionistas, *ogãs*, *runtós* e outros colegas interessados na música afro-baiana, em especial, na música de candomblé, para a construção do meu fraseado para composições, improvisações e arranjos. Os padrões estudados por mim na prática individual vêm da escuta da colocação dos tambores nos diferentes estilos de música. Os temas completamente diferentes passam pelas cantigas de candomblé das diferentes nações para os diferentes orixás.

Essa inspiração, portanto, deságua em uma outra linha que proponho, para além das harmonias melodicamente-geradas ou melodias harmonicamente-geradas, buscando coerência com o produto artístico desta pesquisa. Este processo se baseou em harmonias e melodias ritmicamente-geradas. Qualquer uma das células que compõem a totalidade de um ritmo do candomblé, seja ela tocada por qualquer um dos instrumentos do quarteto instrumental das festas religiosas, pode ser utilizada para criar harmonias e melodias coerentes com o ritmo.

Esse quarteto é formado por instrumentos que ocupam diferentes lugares no espectro sonoro. Em alguns terreiros, toca-se o Gã, que consiste em apenas uma campânula, em outros, o agogô, que pode ter duas ou três campânulas. Em algumas outras manifestações, como o culto aos Eguns da Ilha de Itaparica, a clave é marcada por instrumentos diferentes, como uma picareta ou uma enxada. Na sequência, vêm os três tambores que, a depender do ritmo, são tocados com as mãos, ou aguidavis, em uma ou nas duas mãos. O menor, chamado Lé; o médio, chamado Rumpi ou apenas Pí. Esses dois primeiros têm por função dar suporte para a dança do orixá e a improvisação do Rum, o terceiro tambor. O Rum é o instrumento maior e mais grave do quarteto instrumental do candomblé e se encarrega de dialogar com a dança do orixá. Para tanto, o responsável por tocar o Rum deve ser alguém maduro na religião e profundamente conhecedor do ritual para tocar frases que correspondam aos movimentos feitos pelo orixá.

¹² “Should we first compose the melody and then search for the appropriate harmonies for that melody, or should we first compose the chord progression and then craft a melody that fits the harmonies? A third option exists for the experienced composer, that of structuring the melody and harmony simultaneously, made possible by the ability to know what harmonies are implied by the melody (often to include several options for the harmony, any one of which would work well with the planned melody).” (COKER, 1998, p12.)

Sendo assim, representa a conexão com o divino, enviando ou respondendo mensagens dentro de rituais no candomblé (CARDOSO, 2008, p.57).

As transposições feitas por mim podem acontecer de diversas maneiras. Os ritmos podem ser absorvidos nos fraseados de guitarra, através de linhas que reproduzem as células dos instrumentos que compõem a formação instrumental tradicional do candomblé, respeitando ou não a altura das notas nos instrumentos percussivos. Procurei me desafiar e enriquecer o trabalho com nuances e possibilidades técnicas.

Sendo assim, pensei muito sobre como o uso dos compressores pode ser um aliado na aproximação ou distanciamento do som da guitarra, em relação ao som dos tambores, para a criação de diferentes texturas e aproveitamentos das ideias que vêm da percussão.

Os compressores são processadores que trabalham com a redução da faixa dinâmica de um sinal. Os compressores FET (*field-effect transistor*), nos quais me concentrei em usar, trabalham basicamente com quatro fatores: *threshold*, que determina a partir de que volume o compressor vai começar a agir; *ratio*, que indica o quanto de redução de ganho será aplicada ao sinal; e velocidades de *attack* e *release*, que determinam quanto tempo o processador dinâmico vai demorar, após o sinal enviado ultrapassar o volume do *threshold*, para começar a atuar e por quanto tempo vai atuar. Assim, é possível aplicar a redução de ganho ao sinal desde seu início com *attack* rápido, diminuindo o volume da pancada da nota (transiente), reduzindo as características percussivas do sinal. O contrário também é possível, isto é, com *attack* lento, deixar passar o transiente e, posteriormente, diminuir o volume do corpo da nota. Desta maneira, é possível enfatizar as características percussivas da guitarra.

Na organização da sequência do trabalho, mostraremos primeiro uma transposição mais literal. “Ijexá da Rua do Norte”, construída milimetricamente sobre o Ijexá, será a primeira a ser analisada e talvez seja a música com uma quantidade maior de frases extraídas dos instrumentos do candomblé, em um processo de construção bastante intelectual, como será explicado melhor no próximo capítulo. É possível que ouvidos mais atentos percebam essas primeiras faixas um pouco mais tensas do que os fonogramas que se apresentam mais ao final do produto artístico. Essas gravações, que foram postas mais para o final da sequência, resultam de uma compreensão mais profunda dos ritmos, gerando um processo de execução muito mais natural e orgânico, como, por exemplo, em “Makweto Blues”. A seguir, farei observações sobre essas duas composições e o arranjo individualmente.

3. ANÁLISE DE TRÊS COMPOSIÇÕES

A partir desta seção do trabalho, vou me concentrar em três composições. Dentre as obras escolhidas, a primeira música a ser analisada é fruto do processo de transposição mais literal dentre todas as faixas, a segunda é a menos literal do repertório e a terceira é uma das duas canções presentes no trabalho. Nessa última, a guitarra assume um papel diferente das demais e é colocada como suporte para o canto. Sendo assim, falaremos sobre as composições “Ijexá da Rua do Norte”, “Por Quem” e “Makweto Blues”. Ao início de cada subseção, haverá um código QR¹³ que irá direcionar ao *link* da distribuidora ONErpm¹⁴ para cada música. Neste *link* serão encontrados direcionamentos para diversas plataformas digitais onde o fonograma poderá ser acessado.

A fim de demonstrar com mais clareza os processos de transposição para a guitarra, pedi para o percussionista baiano Cassiano Alexandrino, graduando em Música Popular pela Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, transcrever os ritmos sobre os quais me baseei para trabalhar as obras, e ele, gentilmente, detalhou os ritmos e as diversas possibilidades de gestos no atabaque. Todos os gestos dos atabaques bem como dos agogôs, que vão aparecer nas transcrições a seguir, estarão grafados conforme as legendas da figura 9:

¹³ **Código QR** (sigla do inglês *Quick Response*, "resposta rápida" em português) é um código de barras, ou barramétrico, bidimensional, que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. O código foi criado em 1994 pela companhia japonesa Denso Wave. Esse código é convertido em texto (interativo), um endereço URL, um número de telefone, uma localização georreferenciada, um e-mail, um contato ou um SMS. (WIKIPÉDIA, acesso em: <12 de dezembro de 2022>)

¹⁴ ONErpm é um serviço de distribuição digital de músicas nas diversas plataformas existentes no mercado atual.



Figura 9: Gestos no atabaque e no agogô e suas respectivas representações gráficas.

3.1. Ijexá da Rua do Norte



Figura 10: QR Code para “Ijexá da Rua do Norte”

Disponível [clikando aqui](#)

A composição analisada foi feita em homenagem à percussionista baiana Alana Gabriela, e está disponível através do código QR acima. É uma música para guitarra solo. Conforme descrito em seu título, trata-se de uma composição sobre o Ijexá, ritmo tocado com as mãos e, geralmente, tocado com a clave dividida entre duas notas no agogô. O ritmo leva o nome da sua nação de origem e também é encontrado, comumente, nos cultos de outras nações

presentes na cultura brasileira, como Ketu, Jêje e Angola, por exemplo. Estando presente em tantas nações, o Ijexá é interpretado de diferentes formas. Ao longo da composição, retrato algumas das formas como o ritmo é tocado em alguns terreiros de Salvador, conforme aprendi com *ogãs* e *runtós* (Gabi Guedes, Lucas Maciel, Tiago Nunes e Totó Cruz) durante minha caminhada musical. A forma como eu costumo pensar o ijexá nas minhas composições e arranjos está muito ligada à forma como se toca no Terreiro da Casa Branca, em Salvador, Bahia, conforme Lucas Maciel me ensinou. Nesse aprendizado, me acostumei a tocar com alguns desvios do que seria a escrita exata da partitura como, por exemplo, uma leve adiantada na segunda semicolcheia do compasso, bem como acentos na segunda, terceira e quinta notas da clave do agogô.

A faixa foi gravada dedilhando uma guitarra Gibson ES175 plugada em um Vox AC15vr, microfonado com um Sennheiser MD421II. Além disso, captei um sinal acústico da guitarra através de um Rode M5, apontado para um pouco acima da 15ª casa. Ijexá da Rua do Norte foi composta imaginando a suavização dos ataques das notas através do efeito da *campanella*, dos ligados e de dinâmicas mais fracas, a fim de não excitar os transientes que compõem o espectro sonoro. Dessa maneira, me afasto da tentativa de emular uma percussão mantendo apenas os desenhos rítmicos propostos no agogô ou nos tambores, conforme será exposto na sequência da análise. Na sequência, mostrarei a representação em partitura da parte A de Ijexá da Rua do Norte:

el. guit.

The musical score is divided into four systems, each with a treble clef staff and a corresponding guitar tablature. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The first system contains two measures. The second system contains two measures. The third system contains two measures. The fourth system contains two measures. The tablature shows fret numbers for strings T, A, and B. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p' (piano) and 'm' (mezzo-forte).

Exemplo 1: Transcrição da parte A de "Ijexá da Rua do Norte".

Comumente, ao transpor células de tambores ou campânulas, penso que a distribuição entre notas mais graves e mais agudas de uma célula tocada em outro instrumento pode estar submetida à divisão do acorde ou linha melódica tocada entre cordas e não, necessariamente, a uma tessitura definida. Na primeira linha melódica de Ijexá da Rua do Norte, por exemplo, as notas das campânulas do agogô são divididas entre a corda ① e a corda ④.

Para representar a diferença entre *slap* e *open* ou a diferença entre as campânulas de um agogô, intuitivamente, em linhas com mais informação aguda, eu separo as cordas ①, ② e ③ para representar as notas mais agudas da célula, e a corda ④ para as notas mais graves. Aparecem também situações com acordes com *voicings* mais abertos ou uma quantidade maior de vozes em que posso distribuir os agudos entre as cordas ①, ② e ③ e os graves entre as cordas ④, ⑤ e ⑥, conforme veremos mais à frente no trecho que aparece em 00:17, por exemplo.

Nos dois primeiros compassos do exemplo 1, eu toco uma melodia que aproveita apenas o desenho rítmico do agogô do ijexá, sem considerar a relação entre agudos e graves na

célula do agogô. Entendo que uma estrutura que preservasse a ideia da melodia original do agogô manteria o sentido das notas, isto é, tocando em direção às cordas mais agudas quando a célula é tocada na campânula mais agudo e em direção às mais graves quando representando a campânula mais grave. Enquanto o agogô, na célula original toca a campânula mais grave, o si³ na corda ② da última colcheia, do segundo tempo do compasso, está numa corda mais aguda do que o fá^{#3}, tocado na corda ④, que o antecede. Na sequência, o agogô toca duas colcheias agudas e duas graves enquanto a guitarra faz um movimento contrário em arpejo ascendente. Nesse momento, a melodia tocada em Ijexá da Rua do Norte consiste em ré³ na corda ⑤, fá³ na corda ④, lá³ na corda ③ e si³ na corda ②.

Até o segundo compasso, o agogô é matriz para a construção das ideias da guitarra. No terceiro compasso, o Rum do Ijexá é representado no movimento do polegar, enquanto as outras vozes se referem ao Lé.

No caso desse trecho, a distribuição nas cordas da guitarra ocorre de maneira diferente do trecho anterior. A distribuição do Lé acontece através da representação do *open* com o dedo indicador e do *slap* com os dedos médio e anelar. Enquanto essa base se repete, o polegar reproduz desenhos rítmicos do Rum. A frase seguinte, representada no compasso 4 do exemplo 1, é baseada em uma variação de Rum. Assim como o primeiro motivo apresentando no tema, esse trecho desconsidera alturas e aproveita apenas a célula rítmica proposta pelo Rum, novamente utilizando cordas soltas para criar um efeito mais *legato* na melodia. No compasso seguinte, aparece uma transposição do agogô sucedida por uma alusão ao Rum na segunda metade do compasso. Mais uma vez, desconsiderando a relação entre graves e agudos proposta pelos instrumentos de onde extraí a célula rítmica.

O trecho seguinte é uma alusão a duas possíveis formas de tocar o Rumpi no ijexá, conforme encontrado no antigo e tradicional Terreiro da Casa Branca, na Vasco da Gama, em Salvador, Bahia. Segundo o *runtó* Lucas Maciel, as duas possibilidades seguem uma ordem cronológica, isto é, a primeira, representada no exemplo 2, era tocada antigamente, sendo substituída com o passar do tempo pela forma apresentada no exemplo 3.



Exemplo 2: Transcrição da forma antiga de tocar o Ijexá no Terreiro da Casa Branca.



Exemplo 3: Transcrição da forma atual de tocar o Ijexá no Terreiro da Casa Branca.

Na composição, faço alusão a essa cronologia ao tocar dois compassos da primeira forma, seguida de um compasso da segunda. Nesse trecho, a transposição da melodia do atabaque não é seguida rigorosamente. Portanto, na transposição da primeira célula, procurei manter a melodia nas cordas mais agudas da guitarra nos lugares onde o Rumpi toca *slap*. Apesar do cuidado em manter essa fidelidade na relação entre graves e agudos no atabaque, há momentos em que, a fim de definir os baixos dos acordes, o polegar toca cordas graves junto às vozes mais agudas do acorde. Já na transposição da célula seguinte, a guitarra expressa, não de forma tão explícita, mas sutilmente, a divisão original do tambor. Os *slaps* são representados nas cordas mais agudas, tocadas com dedos indicador, médio e anelar, e os *opens* em cordas mais graves, tocadas com polegar, indicador e dedo médio.

Exemplo 4: Transcrição da parte B de Ijexá da Rua do Norte.

Das composições analisadas, Ijexá da Rua do Norte é a que tem uma construção mais complexa. Nela são expressas variadas células de tambores em regiões diferentes da guitarra, diferentes combinações de instrumentos são utilizadas simultaneamente em distribuições por cordas ou por altura: hora lé e rum, hora agogô e rum. É portanto a música que, em termos de composição para guitarra sobre ritmos do candomblé, apresenta a maior quantidade de maneiras de criar transposições.

3.2. Por Quem?



Figura 11: QR Code para áudio de "Por Quem?".

Disponível [clikando aqui](#)

A canção Por Quem?, apresentada no áudio X, é uma parceria entre a cantora e compositora Isa Meirelles, que também empresta sua voz ao fonograma, e eu. Apesar de ser uma música cantada, a ideia não é analisar letra ou canto nos seus aspectos técnicos e interpretativos. Para esta dissertação, interessa o comportamento da guitarra na função de acompanhadora, a fim de demonstrar mais um cenário possível de transposição de ritmos do candomblé.

Quando comecei a escrever a canção, ao piano, não propunha registrá-la como parte do produto artístico do mestrado. Entretanto, com o avançar da construção da melodia, percebi algumas coincidências rítmicas com uma clave presente no candomblé ketu e jêje, demonstradas a seguir:



Exemplo 5: Clave comum ao aguerê, awô e outros ritmos.

Esta clave, associada a um ritmo denominado aguerê, tocado para Oxóssi, também é encontrada dessa forma ou com pequenas modificações quando tocados para Irôko, Ossain, Yemanjá e outros orixás. Os ritmos são diferenciados, essencialmente, pelos orixás aos quais se designam, visto que cada um dança de uma maneira. No Rum, os diversos movimentos dos orixás se traduzem em frases musicais. Sendo assim, a maneira mais clara de discernir ritmos com acompanhamentos parecidos é através da observação do Rum.

A base de Rum do awô contém mais movimento e mais notas que a base do aguerê. Sendo assim, na construção do arranjo, trabalhamos os contrastes entre voz e tambor. Quando a voz canta notas mais espaçadas, na parte A, o Rum conduz um awô. Na parte B, em 00:58, o

Rum toca as frases do aguerê, enquanto a voz apresenta mais movimento do que vinha acontecendo anteriormente.

Enquanto arranjava a canção, lembrei de uma reza para Oxalá que me foi apresentada por Gabi Guedes, o *ogã* que me apresentou o awô através de um cântico sagrado. Coincidentemente, a melodia que aprendi para essa reza podia ser em boa parte tocada sobre a harmonia proposta para “Por Quem?” e acabou se tornando o especial da canção que estamos analisando.

Ó fú ru ru lóo ré ré à - i lá á bá bá ké
 nye nye l'é é - jig - bó i lé i fon mo ti wá
 bá bá è ji gbo ré ré mo ti ba ô

Exemplo 6: O fururu¹⁵

Para representar esses movimentos na canção de maneira clara, a instrumentação escolhida tem duas guitarras tocadas por mim, um atabaque e dois shakers, tocados pelo *runtó* Lucas Maciel, e a voz de Isa Meirelles. A primeira guitarra, responsável pelo acompanhamento da música, traduzindo em momentos o agogô e o rum simultaneamente, e, em outros momentos, apenas o rum. Foi uma guitarra *hollow-body* Gibson ES175, com cordas 0.011 D'Addario para violão tocada com palhetada híbrida, com uma palheta Dunlop Jazz III captada em dois canais de uma interface SSL 2+ com o botão 4K ativado. O primeiro registra o sinal acústico da guitarra através de um microfone *Sennheiser* e604, um pouco acima da 15ª casa, captando o som das cordas e trazendo uma percepção auditiva de proximidade ao instrumento. No segundo canal, a guitarra estava ligada a um oitavador Boss OC3, em modo polifônico, que fez com que do ré#3 para trás, a guitarra soasse uma oitava abaixo, fazendo assim com que a guitarra ocupasse os lugares que um baixo ocuparia.

¹⁵ No caso dessa transcrição, a melodia da cantiga O Fururu aparece sendo cantada com as notas de uma escala pentatônica de lá maior, enquanto para execução dentro do arranjo de Por Quem?, a cantiga é tocada uma quinta acima.

Em princípio, imaginei que o oitavador, por proporcionar um maior alcance de graves, me exigiria abordar as linhas mais agudas em separado das linhas mais graves da guitarra. Portanto, dentro do *Logic*, dividi o sinal de linha em dois: o primeiro com um filtro de corte de grave em 200hz, indo para uma simulação de amplificador de guitarra Fuchs *Overdrive Supreme 50*, desenvolvido pela Brainworx; o segundo canal, com um filtro de corte de agudos em 200hz, seria onde eu cuidaria dos graves das linhas melódicas da guitarra que ocupam o lugar de um baixo. Esse canal passava por uma simulação de amplificador de baixo Ampeg SVT-VR, também da Brainworx.

Ao longo do processo, enquanto mixava as faixas, me vi insatisfeito com o resultado do som de guitarra de “Por Quem?”. Nessa faixa, a guitarra é responsável pela harmonia, mas também pelas linhas de baixo. Sendo assim, refiz o caminho da construção do timbre a partir da compreensão do espaço que a guitarra precisa ocupar no espectro sonoro.

Desta forma, ao invés de seguir o caminho das simulações de amplificação para emular uma situação de gravação com *hardwares* e equipamentos físicos, caminhei em direção às necessidades que o som gravado já me apresentava. Sendo assim, o canal de linha da guitarra foi para um compressor multibanda da *FabFilter*, o Pro MB, em que controlei a projeção de graves e de subgraves. No canal da guitarra microfonada, o Saturn, também da *FabFilter*, simulou o processamento através de um gravador de fita para saturar o som e controlar os picos de agudo que o som das cordas da guitarra provoca. Além disso, também usei um equalizador, acrescentando alguns decibéis na região médio-grave para definir melhor as frases do baixo.

A segunda guitarra foi uma Tagima Telecaster T-505 *hollow-body* tocando as melodias de apoio. A configuração da captação foi a mesma, à exceção do modo de operação do Boss OC-3 que, nesse caso, estava operando sobre toda extensão do instrumento só para acrescentar corpo às linhas agudas tocadas nesse canal. Esse mesmo canal da Telecaster também foi processado com *chorus* e *reverb* em alguns momentos, a fim de descaracterizar o som da guitarra e criar uma outra textura.

As ideias de acompanhamento e transcrição já nasceram visualizando o uso do oitavador em modo polifônico. Desta maneira, a sua configuração contempla as quatro ideias de acompanhamento presentes no decorrer da canção. Na primeira ideia, a segunda metade da intro que vai de 00:14 a 00:28, a guitarra toca, simultaneamente, uma linha de rum do awô com a palheta nas cordas mais graves ⑤ e ⑥, aproveitando o efeito da oitava abaixo, enquanto o desenho rítmico do gã fica a cargo dos dedos nas cordas mais agudas.

Exemplo 7: Segunda metade da introdução de "Por Quem?".

Na seção seguinte, isto é, a parte A da canção, de 00:29 até 00:58, aparece uma segunda linha de rum onde os *opens*, tanto de aguidavi quanto de mão, são encontrados nas cordas tocadas com palheta, enquanto os *slaps* aparecem nas cordas tocadas com os dedos. Essa linha ocupa um compasso inteiro, seguida de um compasso de transposição do gã nas cordas agudas.

Exemplo 8: Parte A de "Por Quem?".

Na parte B, de 00:59 até 1:20, o awô deixa de ser a referência para a transposição, dando lugar ao aguerê. A base se torna uma reprodução do gã com alguns comentários nas cordas graves em alusão ao rum. Em 1:05, sinalizado no compasso 24, a banda aproveita o desenho rítmico de uma frase de rum como convenção, criando uma ponte para uma nova seção do acompanhamento que começa em 1:09, sinalizado no compasso 27. Nesse trecho, assumo apenas o desenho rítmico do rum como base, redistribuindo as notas através da guitarra.

The musical score consists of four systems of music. Each system includes a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. Below the staff are three staves labeled T, A, and B, representing different guitar parts. Measure numbers 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, and 32 are indicated above the staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. The guitar parts (T, A, B) are written in a simplified notation with numbers 0-5 and 7-8, and some include parentheses indicating fretting techniques.

Exemplo 9: Parte B de "Por Quem?".

A escolha dos instrumentos de percussão da gravação se deu em função do espaço que as guitarras ocupam na canção. O acompanhamento de guitarra com o oitavador passa a tocar fraseados de rum, na mesma região de frequência que este tocaria. Desta maneira, entre os atabaques disponíveis no estúdio, escolhemos um rumpi como único tambor presente no acompanhamento. Ao invés de tocar a linha original desse instrumento, Lucas Maciel executou frases de rum para tornar mais claras as coincidências entre tambor e guitarra, além de evidenciar as diferenças entre Awô e Aguerê. Junto ao Rumpi, existem apenas dois *shakers*. Um cumprindo o papel de clave, substituindo o Gã, e em outro tocando contrapontos às linhas de percussão.

3.3. Makweto Blues



Figura 12: QR Code para áudio de "Makweto Blues"

Disponível [clikando aqui](#)

A faixa Makweto¹⁶ Blues é minha faixa favorita de todo o processo deste produto artístico. Essa música é uma homenagem ao *runtó* Lucas Maciel, muito citado neste trabalho. Foi composta em outubro de 2020, mês em que o percussionista faz aniversário. Na época da composição, ele, Augusto Brau¹⁷ e eu estávamos envolvidos no processo de gravação de um EP do cantor Boni Sobrinho, não disponível nas plataformas digitais até a data desta publicação. O processo de construção dos arranjos das canções de Boni foi sempre permeado por muitas conversas e troca de experiências. Em meio às canções, uma, denominada Sanguessuga, especialmente chamava atenção pela influência blues. Ao falar sobre os caminhos que a canção tomava com características de um blues afro-brasileiro, discutimos um pouco sobre a dissertação de mestrado do Doutor Eric Hora Fontes Pereira¹⁸. No texto, ele afirma que “o blues em Salvador diz respeito a práticas musicais que se relacionam, em grande medida, com o rock de artistas brancos, em sua maioria, vindos da Inglaterra e dos Estados Unidos” (HORA, 2014, p.40), e mais à frente cita Roberto Maggiati, que afirma que as primeiras bandas de blues eram formadas por “jovens brancos de classe média saturados do rock e que não conseguiam encontrar na MPB uma identificação para seus anseios e seu estilo de vida” (MAGGIATI apud HORA, 2014. p.41). A partir dessa construção, apesar dos diferentes caminhos que um estilo de música pode incorporar nas suas viagens pelo mundo, a imagem do blues no Brasil é defendida especialmente por artistas brancos como Celso Blues Boy e André Christovam.

¹⁶ Palavra de origem suaíli comumente encontrada como sobrenome no leste da África que significa “nosso lugar”. <Disponível em 27 de outubro de 21 em>: <https://www.babynology.com/name/makwetu-m.html>

¹⁷ *Runtó*, percussionista e luthier soteropolitano.

¹⁸ “Falas e Sonoridades do blues em Salvador: Uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais” publicado em 2014 pela Universidade Federal da Bahia, UFBA.

Diante da discussão exposta, surgiu a ideia de elaborar um blues com arranjos e células rítmicas que explorassem a música do candomblé, com forte presença dos atabaques e melodias que fugissem dos padrões pentatônicos. O objetivo, portanto, era construir um tema de blues que em momentos, como na parte A que começa aos 32 segundos, respeitasse a tradicional fórmula de 12 compassos, a progressão comum a esse gênero musical¹⁹, ainda que sugira quartas aumentadas e nonas bemóis a todo instante, mas que tivesse um caráter irreverente, soasse negro, periférico e, acima de tudo, baiano. Assim, compreende-se o título da faixa como o Blues do Nosso Lugar, o Makweto Blues.

Nos compassos de 1 a 5, a primeira frase da parte A, sobre o primeiro acorde da estrutura blues, consiste na representação da clave que aparece em muitos ritmos do candomblé, comumente, notados em 6 ou 12 pulsos, como o aderê, aderejá, barravento, igbín, alujá e muitos outros. Surgiu naturalmente, talvez pelo meu costume com a clave e a incorporação dela à minha linguagem. A frase seguinte, sobre o segundo acorde, foi inspirada em uma percepção no processo de gravação da faixa Sangessuga do EP do cantor Boni Sobrinho, já citada anteriormente. Enquanto tocávamos esse blues, a iyalorixá Nitorê Akadã dançava e Augusto Brau seguia seus passos nas frases dos atabaques. A sincronia entre eles e o fraseado me chamaram atenção. De uma dessas variações, saiu a frase em questão.

¹⁹ A progressão padrão do blues de 12 compassos consiste em: || I7 | % | % | % | IV | % | I7 | % | IV7 | IV | I7 | % ||

The image displays the musical score for the guitar part of "Makweto Blues", Part A. It consists of four systems of music, each with a standard staff and a fretboard diagram below it. The fretboard diagrams show the fret numbers for each string (E, A, D, G, B, E) and include performance instructions such as "P.M. -- 4" and "P.M.". The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The first system starts with a measure of rest, followed by a series of eighth and quarter notes. The second system begins at measure 4 and includes a triplet of eighth notes. The third system starts at measure 7 and features a triplet of eighth notes. The fourth system begins at measure 10 and concludes with a double bar line.

Exemplo 10: Parte A de "Makweto Blues"

Makweto Blues é, provavelmente, a música que mais foi amadurecida pelo tempo. Ela foi executada algumas vezes com o meu quinteto, formado por Alana Gabriela e Lucas Maciel na percussão, Tiago Nunes na percateria, Felipe Guedes no baixo e eu na guitarra. Dessa maneira, o arranjo foi recebendo a identidade de cada músico que participou do processo. Por exemplo, o *tutti*, que acontece aos 40 segundos de música, é uma contribuição de Tiago Nunes que, reconhecendo a frase do rum, sugeriu que ela fosse reforçada como uma convenção tocada por todos os instrumentos. Na parte B, que começa em 01:19, a percussão, por sugestão de Lucas Maciel, toca o ritmo Agabí, conforme tocado no candomblé da Ilha de Itaparica, na Bahia, onde se cultuam os eguns, proporcionando um sotaque específico ainda muito pouco gravado na música popular.

A faixa foi gravada com minha Ibanez ART100, com cordas 0.011, ligada na placa SSL 2+, com o botão 4K ligado. A cadeia de *plugins* foi muito parecida com a que foi utilizada em outras músicas, como, por exemplo, em Sobre a Inocência. Sendo assim, o sinal da guitarra entra pelo compressor *Red* da Focusrite, passa pelo *Greenscreamer* da *Plugin Alliance* e entra

no Fuchs *Overdrive Supreme 50*, também da *Plugin Alliance*. Entretanto, Makweto Blues precisava de um som com mais ganho e mais agudos do que as demais faixas gravadas. Portanto, coloquei muito mais *overdrive* na simulação do amplificador. Posteriormente, para reduzir o ruído excessivo, ao invés de utilizar um *noise gate* que corta todo o sinal abaixo de um determinado *threshold*, eu utilizei o *DeNoise 2* da Acon Digital que entende o padrão de ruído do canal e corta sem provocar grandes danos às dinâmicas do sinal.

Além desse sinal, fiz algo não muito comum na captação de guitarras sólidas, em especial em guitarras distorcidas. Captei também o som acústico da guitarra com um Rode NT1-A. Isso para ter um pouco mais de ataque nos agudos e a guitarra aparecer um pouco mais no meio da mixagem da banda, e pelo fato de que costumo gostar da sensação proporcionada pelos vídeos de guitarristas publicados diretamente da câmera do celular. O balanço entre sinal acústico com todas as dificuldades de tocar os fraseados de maneira limpa e o *sustain* e a sonoridade proporcionadas pelo *overdrive* sempre me cativam.

Essa foi a primeira faixa que me convocou para uma improvisação com fraseados rápidos que eu gravei com cordas 0.011, isto é, um calibre mais pesado do que eu costumava usar anteriormente. Portanto, gravar foi bastante desgastante pelo cansaço resultante da exigência de uma técnica correta para atingir e pressionar as cordas. Por esse motivo, para chegar no resultado final, gravei a guitarra em dois dias seguidos. A última tomada do segundo dia se tornou a definitiva.

4. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Desde o processo de pesquisa objetivando o mestrado, composições, todas as etapas que envolvem a criação dos fonogramas que compõem o produto artístico até hoje foram muitas as conversas, escutas e amadurecimentos. Pude conversar sobre as composições e suas nuances com *ogãs*, percussionistas e outros instrumentistas em geral. Pude também, em muitos momentos, revisitar a minha trajetória, meu encontro com o maestro Letieres Leite e as vezes que eu o vi tirar arranjos inteiros de frases de atabaques e agogôs, bem como dos tambores dos blocos afro de Salvador, Bahia. Esse trabalho demonstra algumas formas que eu encontrei de transportar para a guitarra as frases que ouço nos tambores de candomblé, conforme tocados pelos *ogãs* que pesquisei. E, sem dúvida, são apenas parte de um universo de maneiras que existem de referenciar essa matriz cultural tão rica.

Durante minha permanência no mestrado, eu pude lançar meu primeiro EP, publicar como single a faixa 'Sem Nome (para Letieres Leite) 'que integra o meu produto artístico e, a partir desses lançamentos, começar a integrar o *line-up* de alguns festivais como o Festival Musica em Movimento (MOVE), em 2021, o Festival de Jazz do Capão e o Salvador Jazz, em 2022, entre outras apresentações em quarteto, quinteto e sexteto. Enquanto interagia nos ensaios para as apresentações, com outros artistas nos bastidores de festivais ou quando mostro as faixas do produto artístico para amigos e clientes, recebo muitos comentários de como as pessoas identificam os tambores na minha forma de tocar guitarra e também de compor. Encaro isso como um elogio pois me faz entender que atingi um objetivo da minha pesquisa.

A busca por uma linguagem musical conectada com os tambores do candomblé e com o território baiano é uma busca que não se encerra no mestrado, mas que, para além do potencial de seguimento no âmbito acadêmico, está também no meu propósito de vida e na forma como eu sinto que posso contribuir com uma marca na música, na cultura e na sociedade.

5. REFERÊNCIAS

BARBERO, Jesús Martín. "**Pistas para entre-ver meios e mediações**" in Jesús Martín BARBERO. **Dos meios às mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**, 4a, Rio de Janeiro, ed.UFRJ, 2006.

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. **O Alagbê: entre o terreiro e o mundo**. Orientadora: Profa. Dra. Ângela Elisabeth Lühning. Dissertação (Mestrado) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)**, tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Editora Nova, v. 313, p. 370, 1961.

BRITO, Érico de Souza . **O axé do som e o som do axé: multiplicidades sonoras em um terreiro de candomblé da nação ketu**. PONTO URBE , v. 23, p. 1-8, 2018.

COKER, Jerry. **A guide to jazz arranging and composition**, , advance music GmbH, 76 páginas ISBN-10: 3892211361; ISBN-13: 978-3892211365. Estados Unidos. 2016.

COKER, Jerry, CASALE, James, CAMPBELL, Gary, and GREENE, Jerry. – **Patterns for Jazz**, Warner Bros. Publications Inc, 184 páginas, Inglês, ISBN-10: 0898987032, ISBN-13: 978-0898987034. Estados Unidos. 1982

DIAS, Renato Henrique Guimarães. **Sincretismos religiosos brasileiros: Estudo sobre Sincretismos Religiosos Surgidos no Brasil entre 1500 e 1908**. Rio de Janeiro [s.n.],2009.

LEITE, Letieres. **Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiencia**. Letieres Leite. – Salvador, 2017.

MALAGRINO, Leonardo França. **Os ritmos no candomblé de nação angola: a música do Templo de Cultura Bantu Redandá**. Dissertação (Mestrado em Música)—Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MUSIC GATEWAY. **EP: What Is An EP, What Does EP Stand For & EP Meaning**. Sítio da internet. Disponível em: <https://www.musicgateway.com/blog/music-distribution/play-music-make-killer-ep-4-steps>; Acesso em: 15 de maio de 2023

PEREIRA, Eric Hora Fontes. **Falas e sonoridades do blues em Salvador: uma identidade musical dos anos 80 até os dias atuais**. Salvador. 2014

VASCONCELOS, Cláudia Pereira. **Ser-tão baiano: A baianidade e a sertanidade no jogo identitário da cultura baiana**. Salvador, 2008

ACESSO AO PRODUTO ARTÍSTICO



Acesso o produto artístico clicando [aqui](#).