



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VICTOR HUGO CHAVES DA ROCHA

HIBRIDAÇÃO BAIANA:  
UM OLHAR SOBRE O DIÁLOGO ENTRE A MÚSICA DE CONCERTO E A  
MÚSICA DE CANDOMBLÉ JEJE OU NAGÔ NA EMUS-UFBA

Salvador  
2025

VICTOR HUGO CHAVES DA ROCHA

HIBRIDAÇÃO BAIANA:  
UM OLHAR SOBRE O DIÁLOGO ENTRE A MÚSICA DE CONCERTO  
E A MÚSICA DE CANDOMBLÉ JEJE OU NAGÔ NA EMUS-UFBA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação  
em Música da Universidade Federal da Bahia como  
requisito parcial para obtenção do título de Mestre em  
Música, na Área de Concentração Composição Musical,  
Linha de Pesquisa: Composição e Teorias da Música: da  
Criação ao Ensino

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mascarenhas Espinheira

Salvador  
2025

Ficha catalográfica elaborada pela  
Biblioteca da Escola de Música - UFBA

R672 Rocha, Victor Hugo Chaves da

Hibridação Baiana: um olhar sobre o diálogo entre a música de concerto e a música de candomblé jeje ou nagô na EMUS-UFBA / Victor Hugo Chaves da Rocha. - Salvador, 2025.

296 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Mascarenhas Espinheira.

Dissertação (Mestrado)– Universidade Federal da Bahia.  
Programa de Pós-graduação em Música. Escola de Música, 2025.

1.Composição (Música) 2.Concertos. 3.Candomblé. 4.Música  
- Estudo e ensino; I. Espinheira, Alexandre Mascarenhas. II. .  
Universidade Federal da Bahia. III. Título.

CDD: 781.3

Bibliotecária: Vanessa Jamile Reis - CRB5/1767

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

**ESCOLA DE MÚSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO**

**HIBRIDAÇÃO BAIANA:  
UM OLHAR SOBRE O DIÁLOGO ENTRE A MÚSICA DE CONCERTO  
E A MÚSICA DE CANDOMBLÉ JEJE OU NAGÔ NA EMUS-UFBA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música, na Área de Concentração Composição Musical, Linha de Pesquisa: Composição e Teorias da Música: da Criação ao Ensino, pelo mestrando Victor Hugo Chaves da Rocha, perante esta Banca Examinadora

Aprovada em Salvador, 19 de fevereiro de 2025

Documento assinado digitalmente



ALEXANDRE MASCARENHAS ESPINHEIRA

Data: 09/07/2025 15:37:07-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Alexandre Mascarenhas Espinheira — Orientador  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Paulo Costa Lima  
Doutor em Artes pela Universidade de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Paulo Oliveira Rios Filho  
Doutor em Música pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal de Santa Maria

Documento assinado digitalmente



PAULO OLIVEIRA RIOS FILHO

Data: 09/07/2025 15:52:17-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

*À memória de meu avô Vadinho (ogā) e de sua esposa Dalva (ialorixá).*

## **AGRADECIMENTOS**

Primeiramente, agradeço a meus pais, Vilma Rocha e Hugo Rocha (*in memoriam*), e a minha irmã, Moema Rocha, pelo apoio incondicional.

A Alexandre Espinheira, pela orientação luxuosa, além do sopro de vigor após cada encontro virtual.

Ao professor e amigo Iuri Passos, que sempre esteve disponível a esclarecer as dúvidas acerca das questões ligadas ao candomblé

Ao “Paulos”: Lima e Rios Filho, de quem muito falei nesse trabalho e aceitaram o convite do orientador para participação na banca.

Além do agradecimento a todos aqueles a quem agradeci, no trabalho de conclusão da graduação em composição, que fizeram parte de minha formação musical.

*Um babalaô me contou*  
Pierre Fatumbi Verger

DA ROCHA, Victor Hugo Chaves. **Hibridação Baiana:** um olhar sobre o diálogo entre a música de concerto e a música de candomblé jeje ou nagô na EMUS-UFBA. Orientador da Dissertação: Alexandre Mascarenhas Espinheira. 2025. 296 f. il. (Mestrado em Música) — Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2025.

## RESUMO

O presente trabalho é resultado de uma pesquisa no campo da composição musical, que analisou o processo de hibridação musical entre a música de concerto e a música de terreiro, das nações jeje ou nagô, por parte dos compositores, que se tornaram professores da disciplina composição, na Escola de Música da UFBA, desde sua fundação até o ano de 2020. Com base na dissertação de Paulo Rios Filho, “Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para Criação de Música Contemporânea”, observaram-se então os elementos que a compõem, suas estratégias e processos, bem como as possíveis mudanças ao longo do tempo; o caráter discipular da transmissão do conhecimento acerca da hibridação cultural; além da abordagem do programa de ensino daquela disciplina seguido hoje em dia, a respeito da música ligada a terreiro. Junto a isso, foram analisadas três peças: de Jamary Oliveira (*Ritual e Transe*), Paulo Lima (*Atotô do L'Homme Armé*) e Alexandre Espinheira (*Oxogbô*); além da produção uma obra, com a duração aproximada de 30 minutos, para *power trio* e orquestra, baseada no que fora observado e apreendido.

Palavras-chaves: música; composição; candomblé; hibridação musical; Bahia.

DA ROCHA , Victor Hugo Chaves. **Bahian Hybridization:** a look at the dialogue between classical music and and jeje or nagô candomblé music at EMUS-UFBA. Thesis advisor: Alexandre Mascarenhas Espinheira. 2025. 296 s. ill. Master's Degree Thesis (Musical Composition) — School of Music, Federal University of Bahia, Salvador, 2025.

## ABSTRACT

This work is the result of research in the field of musical composition, which analyzed the process of musical hybridization between concert music and terreiro music, from the Jeje or Nagô nations, by composers who became composition teachers at the UFBA School of Music, from its foundation until 2020. Based on Paulo Rios Filho's dissertation, "Cultural Hybridization as a Methodological Horizon for the Creation of Contemporary Music", we then looked at its artisans, their strategies and processes, as well as the possible changes over time; the disciple-like nature of the transmission of knowledge about cultural hybridization; in addition to the approach of the teaching program of that discipline followed today, regarding music linked to terreiro. In addition, three pieces were analyzed: by Jamary Oliveira (*Ritual e Transe*), Paulo Lima (*Atotô do L'Homme Armé*) and Alexandre Espinheira (*Oxogbô*); as well as the production of a work, lasting approximately 30 minutes, for power trio and orchestra, based on what had been observed and learned.

Keywords: music; composition; candomblé; musical hybridization; Bahia.

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ANPPOM	Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música
BMBC	Bienal de Música Brasileira Contemporânea
CAPES	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNPq	Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
EBA	Escola de Belas Artes
EMUS	Escola de Música
EMUS-UFBA	Escola de Música da Universidade Federal da Bahia
FAPESB	Fundaçao de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia
FIMC	Festival Internacional de Música Contemporânea
Funarte	Fundaçao Nacional de Artes
GT	Grupo de Trabalho
IFBA	Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Bahia
LaPIS	Laboratório de Performance com Sistemas Interativos
MEC	Ministério da Educação
PA	Public Adress
PPGMUS-UFBA	Programa de Pós-graduação em Música da UFBA
TCA	Teatro Castro Alves
TeMA	Associação Brasileira de Teoria e Análise Musical
UDESC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UEMG	Universidade do Estado de Minas Gerais
UFBA	Universidade Federal da Bahia
UFMG	Universidade Federal de Minas Gerais
UFPel	Universidade Federal de Pelotas
UFRGS	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
UFRJ	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UFRN	Universidade Federal do Rio Grande do Norte
UFSM	Universidade Federal de Santa Maria

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>AGÔ</b>	<b>13</b>
1.1	Do preâmbulo.....	19
1.2	Do problema da escrita musical .....	20
1.3	Time Point Reverso .....	24
<b>2</b>	<b>DO POWER TRIO</b>	<b>26</b>
2.1	Exu Jazz .....	26
2.1.1	Da produção do material pré-compositivo .....	30
2.1.2	Da forma.....	34
2.1.2.1	Da introdução .....	35
2.1.2.2	Das partes A e A' .....	40
2.1.2.3	Das partes B .....	47
2.1.2.4	Da <i>coda</i> .....	50
2.1.3	Da orquestração – transformação de <i>Exu Jazz</i> em <i>Agô</i> .....	52
2.1.4	Do processo de hibridação em <i>Oxogbô</i> e em <i>Exu Jazz</i> .....	65
2.2	Segundo .....	66
2.2.1	Do modelo tripartite .....	71
2.2.1.1	Do nível neutro .....	72
2.2.1.2	Da Poiética Indutiva .....	72
2.2.1.3	Da <i>Estésica</i> Indutiva.....	73
2.2.2	Da obra .....	73
2.2.2.1	Do nível neutro na obra.....	74
2.2.2.2	Da <i>poiética</i> indutiva na obra.....	87
2.2.2.3	Da <i>estésica</i> indutiva na obra .....	93
2.3	Giro.....	98
<b>3</b>	<b>DA PESQUISA</b>	<b>127</b>
3.1	Da hibridação .....	128
3.2	Dos Elementos da Hibridação Baiana.....	133
3.2.1	Da Escola de Música da UFBA .....	134
3.2.2	Ernst Widmer .....	137
3.2.3	Do Povo de Santo .....	139
3.2.3.1	A Nação Nagô .....	150
3.2.3.2	A Nação Jeje .....	151

<b>4</b>	<b>EU SOU NEGUINHA?</b>	<b>156</b>
	<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>176</b>
	<b>APÊNDICES</b>	<b>185</b>
	APÊNDICE A — 1. Estudo da bateria e do contrabaixo solo .....	185
	<b>ANEXOS</b>	<b>197</b>
	ANEXO A — Exu jazz, para guitarra elétrica e piano.....	197
	ANEXO B — Power Trio – 1. Agô .....	207
	ANEXO C — Power Trio – 2. Segundo.....	232
	ANEXO D — Power Trio – 3. Giro .....	264

## 1 AGÔ

“Temos que tomar conta do que é nosso!” Essa foi a frase dita por mim a Ismark Nascimento, “amigo de fé, irmão, camarada”, Mestre Juremeiro, Omo Òrìṣà Orí Méji, de João Pessoa na Paraíba, então percussionista da Orquestra Sinfônica de Sergipe, possivelmente meu maior incentivador ao retorno à composição<sup>1</sup>, de certa forma deixada de lado, depois do curso de contrabaixo; do *Nachdiplom* (pós-graduação) naquele instrumento, na Suíça e do ingresso como instrumentista naquela orquestra sergipana.

Para “tomar conta do que é nosso”, dever-se-ia saber o que era esse “tomar conta”. Nesse caso específico, seria trabalhar no terreno da música, especificamente com relação à “composicionalidade”<sup>2</sup>, com elementos que fossem representativos e indubitáveis com relação àqueles dois dialogantes. Isso que parecia ser uma questão de pouca dúvida, bastava então definir o que era esse “nosso”. Apesar da distância que separava os dois, um baiano e outro paraibano, havia dois elementos comuns a ambos: a religião de matriz africana e o trabalho na orquestra, nos moldes europeus.

Pessoalmente, nunca fui fervoroso por religião alguma, mas não há cidadão de Cachoeira, Bahia, que não tenha sido forjado pelo candomblé, mesmo aqueles que, por outra fé, têm impressões negativas acerca daquela religião. É possível afirmar que todos os indivíduos daquela cidade já tenham se deparado com um *ebó*, e sabem do que se trata, a despeito do que professam. Essa percepção de que aquilo era “nosso” (ou meu), apareceu mais com o distanciamento, por conta do período morando na Suíça e mais ainda da mudança para a cidade de Aracaju, por conta do trabalho. Esse distanciamento acaba revelando, nem sempre de maneira amistosa, a origem do indivíduo, mesmo que à sua revelia.

A primeira parte do “nosso” já era, de certa forma, esclarecida e, mesmo que de maneira não tão racional, já havia traços de candomblé na primeira peça nesse retorno à composição: *Doente em Barcelona, para Ismark, Sidiclei, Júlio e James*, assim, os 4 percussionistas da ORSSE. Essa obra foi pedida por James Bertisch, que então estava no mestrado em percussão na UFBA, e

<sup>1</sup> Victor Hugo Chaves da Rocha é formado em composição pela UFBA, após isso, cursou até o último ano Instrumento (contrabaixo), sob os auspícios do maestro Pino Onnis.

<sup>2</sup> “Ouvir e compor, quando não abstraídos do mundo-da-vida (*Lebenswelt*)” – como nos diz Laske (1991) – “são atividades de um organismo que, por meio de razão (*by way of reason*), cria seu próprio mundo.” Outra coisa bem distinta é tratar essas atividades a partir de uma teoria externa – “*to reason about them*”.

E é dessa perspectiva de uma razão interna ao compor que podemos entender o papel da composicionalidade: criação de mundos estipulados de sentido a partir de interpenetração entre teoria e prática. (Lima, 2012, p. 15).

necessitava de uma peça minimalista, para seguir sua dissertação. Por indicação de Ismark Nascimento, aquele colega e mestrando acreditou que eu poderia cumprir a tarefa necessária. Sendo assim, foi composta ela para James Bertisch (tímpano), Ismark Nascimento (xilofone), Sidiclei Santana e Júlio Fonseca (múltipla percussão), a qual, anos depois, foi adicionada uma orquestra de cordas, gerando outra obra, denominada *Ele São*, cujo primeiro movimento fora executado pela Orquestra Sinfônica de Sergipe, no dia 6 de setembro de 2018. No primeiro movimento dessa nova peça cordas, as partes dos percussionistas são as mesmas daquela obra para apenas os quatro solistas.

Dentre as outras tantas partes quem compõem o “nossa”, serão destacadas aqui aquelas que, à primeira vista, são relevantes para o trabalho que se pretendia. Além do elemento candomblé, há também a música de concerto na EMUS-UFBA. Não é segredo que a referida instituição fora fundada por Hans-Joachim Koellreuter sob bases da música europeia, então contemporânea. O compositor alemão foi, inclusive, o primeiro a trazer a ideia e o ensino de música serial ao Brasil, ou seja, o que havia de mais atual, à época, no campo da composição musical, em terras europeias, aportara nesse país tropical (antes no Rio de Janeiro, depois São Paulo, então Salvador):

Assim, Ernst Widmer chegara à Bahia em 1956, a convite do compositor alemão Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), criador dos Seminários de Música, amplamente reconhecido como o introdutor das ideias do dodecafônico de Schoenberg no Brasil<sup>3</sup> (Lima, 2024, p. 220).

É também sabido que professores da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia promoviam a fusão entre música de matriz africana e de matriz europeia, desde a década de 1960 do século passado. Junto a esses dois pontos filosófica, étnica e geograficamente distintos apresentados, ainda há um terceiro, que não deixa de ter relevância, na formação pessoal do mestrando: a experiência como músico de orquestra sinfônica (desde o ano de 2006). Portanto, estavam aí os três elementos iniciais, pessoalmente desejados num projeto de mestrado. A ideia era produzir uma pesquisa que pudesse dar cabedal musical para a produção de uma obra artística que fundisse aqueles elementos citados, numa formação de orquestra, tendo como

---

<sup>3</sup> So, Ernst Widmer had arrived in Bahia in 1956, at the invitation of the German composer Hans Joachim Koellreutter (1915-2005), creator of the Music Seminars, widely recognized as the introducer of the ideas of Schoenberg's dodecaphonism in Brazil [Tradução própria].

referência as obras produzidas pelos compositores/professores da EMUS-UFBA, que também promoveram a mistura dos elementos de candomblé com a música de concerto.

Talvez as questões pessoais possam parecer motivo de pouca relevância numa pesquisa científica, mas nesse caso, trata-se de um trabalho que levaria à produção de uma obra musical, que, provavelmente, estaria associada futuramente à vida acadêmica e artística do então mestrandos. Sendo assim, era fundamental que houvesse uma afinidade entre as partes, entre objeto e pesquisador/compositor, de certa forma, reforçada pela provocação de Heidegger sobre a origem da obra de arte e do artista:

Assim como o artista é a origem da obra de um modo necessariamente diferente daquele que a obra é a origem do artista, é também certo que a arte, ainda de um outro modo, é, ao mesmo tempo, o originário para o artista e para a obra. Mas pode a arte ser de algum modo um originário? Onde e como se dá a arte? A arte se tornou uma palavra à qual nada mais de real corresponde. Pode ser considerada como uma idéia geral na qual colocamos o que verdadeiramente concerne à arte: as obras e os artistas. Mesmo se a palavra arte devesse designar algo mais do que uma idéia geral, o que se pensa com a palavra arte só o pode ser com base na realidade vigente das obras e artistas. Ou é o caso inverso? Só há obra e artista, na medida em que a arte existe (a) e, na verdade, como seu originário? (Heidegger, 2010, p. 37).

Depois de internamente esclarecido esses pontos históricos pessoais, houve a necessidade de tratar de si. É sabido que os compositores “fizeram a cabeça” na EMUS-UFBA promoveram e promovem a fusão entre diversos mundos, como o objetivo de criar outros. É uma característica própria daquela escola de composição, desde que Ernst Widmer produziu em 1961 a peça *Divertimento III: Côco*, para flauta, clarinete, trompa, piano e percussão (Nogueira, 2009a, p. 43), na qual incluía em sua instrumentação agogô e atabaque, instrumentos utilizados nas festas de candomblé, que é confirmado por Paulo Lima, “não custa lembrar que sua obra Coco op. 22 – 1961, a primeira oficialmente ligada a materiais culturais brasileiros, desenhou abundantemente conjuntos do tipo [025]<sup>4</sup>” (Lima, 2024, p. 225).

Posto isso, a ideia era produzir uma pesquisa, cujo objeto era formado pelas peças que fundiam música de concerto com música de candomblé, dos compositores, que também foram professores da EMUS-UFBA, pesquisa essa que tinha como objetivo investigar como se deu essa fusão<sup>5</sup>. Há dois esclarecimentos a serem feitos acerca do que se pretendia: primeiramente, a questão de mirar nos compositores/professores da escola de música estava ligado a um objetivo secundário de mostrar que essa prática era, de certa forma, como um *parampara*

<sup>4</sup> It doesn't hurt to remember that his work *Coco op. 22 - 1961*, the first officially linked to Brazilian cultural materials, abundantly designed sets of type [025] [Tradução própria].

<sup>5</sup> O termo “fusão” é aqui utilizado, pois, àquele tempo, o mestrandos ainda não conhecia o termo “hibridação musical”, cunhado por Paulo Rios Filho.

(sucessão discipular da cultura hindu), que passou de Widmer até Espinheira (compositor/professor mais recente, cuja obra foi analisada); em segundo ponto, há o fato de escolher a fusão apenas com elementos do candomblé jeje ou nagô.

A escolha entre as nações nagô e jeje não foi aleatória: muito se fala sobre a Bahia, dentro e fora de suas fronteiras. Não é incomum ouvir que “a Bahia é diferente”, fora o fato de haver várias canções brasileiras, feitas por baianos ou não, com referência a esse estado, que vão de Gregório de Mattos, passando por Ari Barroso e Dorival Caymmi e, depois de muitas referências, chegando à celebre frase do poeta James Martins: “o Rio é o Brasil, São Paulo é o mundo, e a Bahia é a Bahia”, que podia ser vista na escadaria da igreja do Passo<sup>6</sup>, e segue:

O poeta e radialista James Martins, de quem Caetano Veloso costuma reproduzir a frase “O Rio é o Brasil, São Paulo é o mundo, e a Bahia é a Bahia”, reforça esse entendimento. “A Bahia tem contornos tão específicos que não parece mesmo pertencer a nenhuma região, nem Nordeste, nem Sudeste, nem outra. (...) Nossas diferenças se aplicam tanto para cima como para baixo. Tanto assim que quando os sudestinos da TV Globo tentavam mimetizar nosso sotaque em novelas e séries, o faziam com um jeito, digamos, nordestino, mais afeito ao pernambucano ou alagoano. Como diria Gigica, ‘a Bahia é a Bahia’. E só. Um mini-Brasil até no mapa”, analisa (Martins, apud jornal Correio da Bahia, 2022).

Essa é uma pequena amostra das forças que querem convencer o mundo de que a Bahia é fruto de uma configuração ímpar no mundo. Aqui, não haverá a pretensão de querer combatê-las, ao contrário, o fluxo será seguido. A questão imediata passa a ser: de onde vem esse caráter díspar baiano?

É possível que essa pergunta seja respondida, pelo menos em parte, pelo fluxo migratório escravagista, entre a costa ocidental africana e o Brasil. Na Bahia, houve quatro períodos de tráfico humano, nos quais foram trazidos a Salvador, no século XVIII, o grupo do antigo Daomé (Benin), que, no Brasil, foram denominados “jeje” e, no último período, no século XIX, pessoas dos povos iorubás (nagôs), diferentemente da maioria do resto do território brasileiros, aos quais os escravizados traficados foram trazidos originalmente e até o final do comércio humano principalmente da região de Congo/Angola (povos bantos):

No caso específico dos africanos transportados para a Bahia, Luiz Viana Filho (*O negro na Bahia*) sugere que existiu uma sucessão de ciclos de importação, todos relacionados com regiões geográficas:

### **Importação de Escravos para a Bahia**

I Ciclo da Guiné. Século XVI

---

<sup>6</sup> A frase pintada na parede da escadaria pelo artista plástico Eder Muniz (@calangoss) ainda pode ser vista no Instagram do poeta [https://www.instagram.com/p/C90LK0Hve0/?img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/C90LK0Hve0/?img_index=1). Na mesma postagem, protesta-se que a Companhia de Desenvolvimento Urbano do Estado da Bahia (CONDER) apagou a pintura.

- II Ciclo de Angola. Século XVII  
 III Ciclo da Costa da Mina. Século XVIII  
 IV Última fase, a ilegalidade. Século XIX<sup>7</sup> (Dias Tavares, 2008, p. 57).

Os povos dos dois últimos ciclos – que são associados em terras brasileiras às nações de candomblé jeje e nagô – imprimiram marcas indeléveis na cultura baiana, perceptíveis hoje em dia mais claramente do que aquelas associadas ao povo banto (do II Ciclo). Segundo Nicolau Parés (2018, p. 63) a população de negros e mestiços na Bahia representavam 78,3% em 1808 e 72,4% em 1872, ou seja, até o final do tráfico humano, a população local era em sua grande maioria composta por africanos ou descendentes deles. “Africanos de origem iorubá passaram a representar maioria dos escravizados na Bahia [...]” (Reis; Mamigonian, 2024, p. 128), enquanto a população jeje no Recôncavo Baiano chegou a 29,6% dos escravizados, entre os anos de 1750 e 1779; 24,7%, de 1780 a 1800; e 29,5%, entre 1801 e 1820 (Parés, 2018, p. 65). Essa particularidade no tráfico escravagista gerou um ambiente incomparável nessa região, com mistura de povos como em nenhum outro lugar desse país. Por isso, pretendeu-se estudar a hibridação de música de concerto com música especificamente dos candomblés jeje e nagô.

Já nos primeiros esboços sobre o que poderia ser na prática essa pesquisa/composição, a dissertação de mestrado de Paulo Rios Filhos, *Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea*, defendida no ano de 2010, apareceu como indicação ubíqua, em toda conversa sobre o tema com professores da EMUS-UFBA. É notável o fato de Rios Filho ter sido o primeiro compositor a aplicar o termo “hibridação cultural” no terreno da música. Esse parecia ser o elemento que ajudaria na explicação e análise da fusão musical ocorrida na Escola de Música da UFBA, bem como esclareceria os pontos que poderiam ser praticamente utilizados na peça que se pretendia produzir. Portanto, em resumo, essa pesquisa teve como objetivo geral investigar os procedimentos que levaram a já reconhecida hibridação da música de terreiro com a música europeia, com relação aos procedimentos compostivos das obras dos compositores/professores da Escola de Música da UFBA, desde a implantação dos Seminários de Música da Bahia até o ano de 2020.

Junto a isso, havia os objetivos específicos que serviriam de sustentáculo para aquele objetivo geral, a saber, fazer um levantamento da quantidade de peças dos compositores/professores da EMUS-UFBA, que promoveram essa hibridação com a música de terreiro jeje/nagô, em suas obras, e comparar com o percentual nominal que esse montante de peças representa ao total de suas obras; analisar e classificar as estratégias e procedimentos

---

<sup>7</sup> Sobre a última fase, é de destaque a nomenclatura utilizada por Pierre Fatumbi Verger (2021, p. 22) “a fase do Benin”.

utilizados nas peças que foram consideradas marcantes, pelo pesquisador, na seara da hibridação pesquisada; e, finalmente, produzir uma composição para orquestra sinfônica e *power trio*, além de um memorial associado àquelas análises, destacando os pontos de influência obras destacadas, nessa nova peça, utilizando estratégias e procedimentos baseados no que fora pesquisado e apreendido.

Ante o objeto a ser pesquisado, dever-se-ia tentar responder a seguinte problemática: como ocorreu essa hibridação de música de matriz africana com a música de matriz europeia, por parte dos compositores/professores da EMUS-UFBA, e como isso foi desenvolvido desde o princípio até então? Sobre essa hibridação, há um caráter de sucessão discipular, iniciado por Ernst Widmer, como elemento fomentador dessa prática na EMUS-UFBA, ou a questão foi fruto casual do *Zeitgeist* da época em que o ensino de composição na Bahia foi iniciado? Com que frequência e em que proporção os compositores utilizam os elementos da música de terreiro jeje/nagô para promover hibridização de suas obras? Houve alguma mudança de estratégia e procedimento no uso dos elementos de terreiro por partes dos compositores com o passar das décadas, até o ano de 2020? Com relação ao programa do curso de composição seguido hoje em dia, há alguma abordagem sobre a música *afro-baiana*?

Com a proposta de que a obra artística seja o foco do trabalho, houve uma inversão do que se costuma fazer nas dissertações em música da EMUS-UFBA, ou seja, o memorial foi posto antes da apresentação da pesquisa. Entretanto, todos os pontos do memorial conectados à pesquisa serão referendados e explicados, para que o leitor não se perca no texto. Outra forma incomum de apresentar o trabalho, deu-se no fato de as análises das obras dos compositores/professores não estarem apartadas do memorial. De fato, as obras escolhidas como norte serviram de material para a composição da peça final do mestrado. Por isso, foi mais sensato colocar os dois trabalhos (análise e memorial) intercalados, ligados por afinidade, mostrando os pontos de influência da análise na peça proposta. Ao final, são apresentados na seção da pesquisa as questões relativas à análise quantitativa da produção dos compositores/professores da Escola de Música da UFBA; ao levantamento bibliográfico sobre hibridação cultural em música, composição e cultura, composicionalidade; bem como um breve histórico dos povos citados na pesquisa; e as considerações finais acerca de tudo o que foi tratado.

Antes de adentrar-se no trabalho propriamente dito, deve-se afirmar de maneira indubitável que esse é um trabalho de composição e, mesmo que transasse por algumas áreas como a etnomusicologia, sociologia e história, esse ainda é um trabalho na área de composição. Outro ponto a ser esclarecido é com relação aos termos utilizados acerca dos povos tratados na

pesquisa. É comum utilizar os termos “nagô” e “queto” (ketu) como sinônimos – Angela Lühning chega a utilizar o termo “candomblé nagô-ketu” (Lühning, 2022, p. 141). Aqui, priorizar-se-á o primeiro termo para designar os povos iorubás, e o segundo, ao candomblé. Sendo assim, “nagô” como povo, e a forma aportuguesada “queto”, para tratar do candomblé ligado àquele povo, em todo caso, não se incorre em erro se a locução “candomblé nagô” for utilizada ao longo do trabalho.

### **1.1 Do preâmbulo**

Por tudo aquilo que foi colocado, como solução para aquelas questões apresentadas anteriormente, idealizou-se compor uma peça para instrumento(s) solo(i), como proposta de trabalho do mestrado, que satisfizessem pelo desejo pessoal, além da necessidade acadêmica, em produzir obras utilizando a hibridação musical como elemento que “costurasse” o trabalho. Posto isso, o *impetus* (Reynolds, 2002, p. 9) da obra – o material generativo, fonte ou semente – deveria ser oriundo da música de terreiro jeje/nagô<sup>8</sup> da Bahia. Ao lado, alguns elementos já foram definidos, antes mesmo de o trabalho de escrita ter sido iniciado. Por questão de afetividade, desejou-se compor uma peça que estivesse ligada à vida profissional e pessoal de seu autor, a saber, uma obra para orquestra, que também pudesse incluir seu amigo próximo, o guitarrista Saulo Ferreira, autor do livro *Scat Singing para Guitarristas e Violonistas*, cujo revisor foi aquele que viria a produzir o *Power Trio*.

Após essas primeiras decisões acerca da ideia da formação da peça, dever-se-iam definir seus pormenores, ainda no terreno da idealização. Portanto, foi decidido que a peça deveria satisfazer o tempo de um concerto para instrumento solo, prevendo aquilo que é comum aos programas de orquestra em que o compositor trabalha como contrabaixista, a Orquestra Sinfônica de Sergipe (ORSSE), que dispõem seus programas da seguinte forma: 1º, uma abertura; 2º, um concerto solo e 3º, uma sinfonia. Então a peça a ser produzida para a defesa dessa dissertação deveria estar ajustada às necessidades daquele segundo lugar numa possível apresentação.

Ainda durante o processo de planejamento, foi decidido que a peça final seria um concerto para trio de jazz e orquestra (no primeiro momento), não apenas para guitarra solo, já que, aquele guitarrista, Saulo Ferreira, que o compositor deseja que execute a obra, faz algumas apresentações e gravações com aquela formação. Ainda assim, com o objetivo de ampliar o horizonte de possíveis intérpretes, optou-se por uma formação de *power trio* (contrabaixo, bateria

---

<sup>8</sup> A questão específica sobre a escolha dos elementos dessas nações específicas será explanada ao longo da pesquisa.

e guitarra) e orquestra, mas não apenas para aquela formação típica da música negra americana, mas para qualquer tipo de trio com aqueles instrumentos, ou seja, *rock, reggae, funk* etc. Nesse mesmo planejamento, optou-se por uma disposição clássica dos movimentos, a saber, o primeiro, rápido; o segundo, lento e o terceiro, uma dança.

## **1.2 Do problema da escrita musical**

Deve-se dizer logo, que as transcrições dos toques dos orixás foram feitas a partir do entendimento que o mestre tinha à época sobre a música produzida no candomblé. Certamente, esse entendimento foi modificado com o decorrer do tempo, por conta cada vez maior de sua imersão no tema. Por isso, é possível que haja discordância do que aqui é apresentado, com relação às transcrições de outros autores. Ao lado disso, há as questões das escolhas com relação às adaptações dos toques àquilo que seria lido e entendido pelos músicos executantes, além de uma tentativa de facilitar a leitura, o entendimento, bem como a resolução de problemas de execução por parte do maestro, que poderia vir a reger a peça.

Ao comparar os três movimentos entre si, nota-se que os caminhos de transcrição dos toques dos orixás foram modificados de um movimento para o outro, sobretudo entre *Exu Jazz* e a última parte composta. No caso do toque (*vássi*) daquele orixá citado no título, optou-se por distribuí-lo em dois compassos binários compostos (6/8). Como foi dito, por ter sido a primeira incursão nessa seara, foi escolhido o caminho que parecia mais simples. Com o decorrer da produção da obra, percebeu-se que as questões relacionadas à escrita não estavam totalmente satisfeitas, parte disso por ser música de matriz africana anotadas num sistema europeu; outra parte da dificuldade dava-se pelo próprio entendimento da relação com o quarteto instrumental utilizado no candomblé, portanto, também na gravação de referência, sobretudo com relação ao rum<sup>9</sup>. Esse instrumento promove aquilo que Vinícius Amaro denomina “ressignificação rítmica (2019, p. 123), que, segundo ele, aquele tambor mais grave promove uma modificação na percepção do ritmo original. O exemplo utilizado naquela sessão de sua tese foi, assim como aqui, “a famosa ‘clave’ *vássi*” (2019, p. 123):

Por outro lado, observa-se também que em cada excerto a ‘clave’ é submetida a atuações diversificadas do *Rum* que implicam em diferenciações de seu significado rítmico natural, visto que projetam nela pontos de acentuação não

---

<sup>9</sup> Todos os toques utilizados nesse trabalho foram transcritos do álbum “*Odum Orim: Festa da Música de Candomblé*” do Grupo Ofá, bem como todas as nomenclaturas dos toques foram referendadas, através de conversa pelo WhatsApp, pelo professor Iuri Passos, alabê do terreiro *Ilé Iyá Omi Àṣe Iyamasé*, conhecido como terreiro do Gantois, que também foi o produtor do referido álbum.

previsto em sua estrutura básica, criando versões sonoras “renovadas” (Amaro, 2019, p. 123).

Lá, encontram-se quatro exemplos da atuação do rum no *vássi*, no qual o toque desse atabaque promove uma mudança da percepção do início do ciclo rítmico.

Dada a regularidade e consistência da atuação do *Rum* na promoção das diversificadas “versões” intuitivas do *vássi* nesta gravação, parece prudente dizer que estamos diante de um processo compositivo de ‘ressignificação rítmica’, o qual, numa abordagem sintética, pode ser definido como a transformação ou, simplesmente, mudança da perspectiva intuitiva de um evento rítmico de grande evidência, desencadeada pela ação de outro evento de menor expressão, cuja função é, exatamente, promover novas feições e expectativas (Amaro, 2019, p. 124).

Por conta disso que foi apresentado, os toques dos orixás foram transcritos, cada um em uma época diferente, da forma que estão dispostos nessa dissertação. Apesar de alguma diferença entre o que está posto e o que é original, não se pode dizer que tenha havido prejuízo ao entendimento rítmico, muito menos macularam-se os toques.

Um problema encontrado ao transcrever os toques de Ogum e Xangô era o da decisão entre escrever em compasso quaternário composto, ou em compasso em 12/8, em doze movimentos (assim, compasso simples). A primeira opção pode privilegiar a leitura pelos músicos de orquestra, bem como a regência do maestro. A segunda opção parece respeitar a forma mais orgânica do toque e suas proporções, dividindo o compasso em dois: um grupo equivalente a 5 colcheias e outro equivalente a 7 colcheias. A decisão por um dos dois caminhos da escrita pode parecer simples, já que, observando o nível das orquestras desde o começo do século XX, é de se supor que a peça poderia ser executada, independentemente da decisão do compositor com relação à escrita.

Junto a isso, é possível dizer que os símbolos carregam em si não apenas uma camada funcional, isso pode ser notado mesmo com uma breve olhada nos *Real Book de Jazz*, que são impressos em uma fonte específica, simulando a escrita à mão, como também específica é a formatação de partitura das óperas editadas pela *Ricordi*. A quem está acostumado a tocar os *Jazz standards*, é tão estranho tocarem com o modelo operístico de impressão, quanto àqueles músicos de orquestra, caso fossem-lhes apresentada uma obra com a notação específica americana. Já na seara da etnomusicologia, vê-se que o comum é destacar os grupos de 5 e 7 nas *timelines* africanas ou de matriz daquele continente, de acordo com Lühning:

A notação da timeline preferida por Kubik (1988, p. 288) é a assim chamada “notação de impacto”, uma forma que não exprime a duração dos sons, “mas inclui um sinal sempre que um som se inicia ou é interrompido”. Nessa forma de notação, coloca-se um “x” para um som e um “.” para a ausência de som.

A notação de uma timeline utilizando-se os sinais tradicionais da escrita musical europeia – como fez Jones (1954), por exemplo – não é aceitável para Kubik, já que, com ela, são incluídos valores de duração das notas – através de agrupamentos de pulsações elementares –, que, somados, dão a duração total de 12 unidades, fazendo com que esta passe a expressar uma soma de valores isolados. (KUBIK, 1984, p. 84-85) Uma tal notação seria:

(Lühning, 2022, p. 140)

Lühning segue:

O conceito da *timeline* de 12 também está presente no Brasil. De fato, no candomblé nagô-ketu, um dos princípios rítmicos fundamentais de estruturação é a timeline de 12 com 7 batidas, que se apresenta com a seguinte forma:

e, nas palmas, frequentemente como a variante de 5 batidas, especialmente em andamento rápido:

X.X.X..X.X..

É salutar observar que Gabi Guedes, em seu canal do Youtube, faz a contagem do toque barravento em seis movimentos, mostrando que aquele toque era pensando como um compasso simples<sup>10</sup>, mas o toque *vássi*<sup>11</sup> é apresentado por aquele percussionista em quatro movimentos, como um quaternário composto. Essa última forma é comum na transcrição de toques de candomblé.

Deve-se reafirmar que essa questão da escrita não é de importância menor para a composição do *Power Trio*. Mesmo que os dois primeiros movimentos tenham sido escritos com um pensamento diverso do último, com relação a esse ponto, isso porque os problemas acerca da escrita, bem como uma tentativa de solução, apareceram ao longo da composição da obra. Esses problemas estavam ligados em como o compositor percebia o toque, ao transcrevê-lo, juntamente com uma tentativa de facilitar a leitura daqueles que iriam executar a obra. A figura 2:1 mostra o toque “para Ogum cortando” (Toque), em 12/8 (Exemplo 1), maneira que é comumente são escritos os toques de configuração 5+7, em confronto com a escrita do último movimento do concerto, em compasso 6/4 simples (Exemplo 2). Em ambos os casos, são

<sup>10</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=mnVjyOgHvZw&t=21s> (Guedes, 2021b)

<sup>11</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=KaSfebve8ww&t=21s> (Guedes, 2021a)

mostradas as subdivisões daquelas fórmulas de compasso, juntamente com a acentuação métrica de cada uma delas.

Figura 2:1 – Toque “para Ogum cortando” escrito em 12/8 e 6/4, com destaque para suas subdivisões

**Exemplo 1**

Toque para Ogum Cortando

12/8 com subdivisão

**Exemplo 2**

Toque para Ogum Cortando

6/4 com subdivisão

Fonte: transcritos pelo autor a partir da gravação do Grupo Ofá<sup>12</sup>

Não é uma tarefa fácil definir uma situação como essa, ainda mais que a escrita em 12/8 já faz parte de prática comum para esse tipo de toque de candomblé, mas aqui não se quer definir as bases de uma nova forma de perceber e transcrever essa configuração rítmica. Entretanto, não está longe da verdade, dizer que, no toque, ainda em se tratando da percepção pessoal daquele que ouve, os três primeiros pontos de ataque possam ser percebidos como tempos téticos. Sendo assim, não parece natural que o segundo ataque, como no exemplo 1, faça parte da terceira colcheia do primeiro tempo do compasso, bem como o terceiro ataque coincidindo com a segunda colcheia do segundo tempo. Desse modo, observa-se que as acentuações, ainda no exemplo 1, pouco coincidem com as acentuações métricas do quaternário composto, acontecendo apenas na primeira e última semínimas. Sendo assim, transcrever o segundo ataque como parte do último terço do primeiro tempo do compasso 12/8 parece estar muito distante daquilo que é ouvido. Poder-se-ia sugerir uma escrita em compasso alternado, entre 5/8 e 7/8, com as colcheias como limite de cada um. Essa é uma possibilidade que supostamente está mais próxima do que é tocado num terreiro, mas, talvez, dificultasse a leitura da peça por uma orquestra. Por fim, o 6/4 simples parece ser o mais adequado, opção que também fez como que o toque daró de Iansã fosse escrita em 4/4 simples

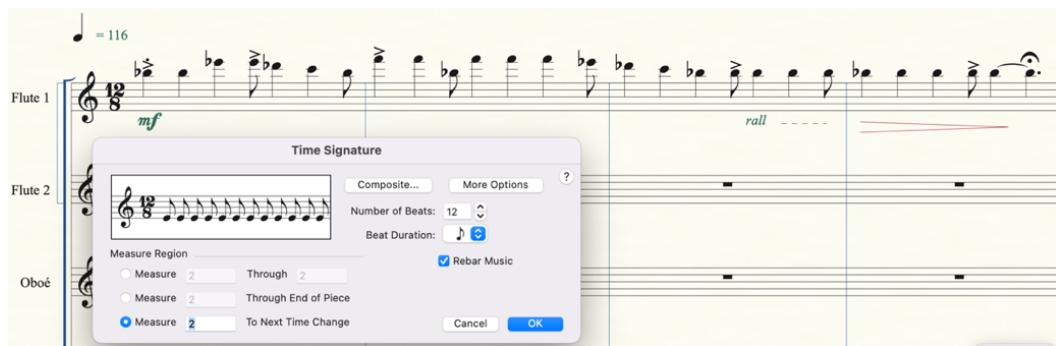
<sup>12</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=OS9O8kIu6os&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=OS9O8kIu6os&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=3) (Grupo Ofá, 2025a).

(não em 2/4, como de costume), facilitando assim a passagem do trecho representativo de um orixá ao outro, visando a facilidade de execução por parte da orquestra.

Essa inquietação não parece ter aparecido apenas na composição do *Power Trio*, voltando os olhos para a partitura de *Atotô do L'Homme Armé* de Paulo Lima e, de posse do arquivo do *Finale* (programa de computador para edição de partitura) disponibilizado por si, descobre-se claramente que o compositor optou pelo compasso 12/8 simples, ou seja, em doze movimentos, como mostra a figura 2:2.

Figura 2:2 – Escrita de *Atotô do L'Homme Armé* no MakeMusic Finale



Fonte: elaborada pelo autor, a partir do arquivo (do programa *Finale MakeMusic*) cedido por Paulo Lima

### 1.3 Time Point Reverso

O pilar sustentador do Concerto para *Power Trio* é a derivação dos procedimentos dessa obra a partir do conceito de *Time Point<sup>13</sup> Reverso* do compositor e professor da UFBA, Alexandre Espinheira:

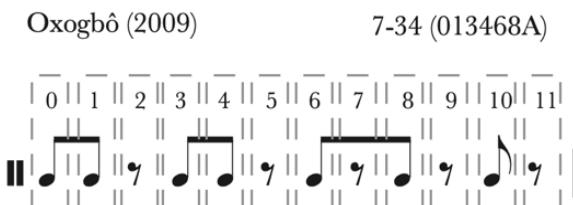
Me apropriando do conceito de *time point* exposto anteriormente, entendi que a utilização do procedimento reverso – ou seja, ao invés da série de alturas gerar um conteúdo rítmico, um padrão rítmico geraria um conteúdo de alturas – poderia ser útil para derivar classes de conjuntos a partir de ritmos tradicionais das culturas populares na etapa de pré-composição das obras. Como me interessa essa fricção entre a chamada música popular e a composição de música de concerto, percebi que ao escrever uma obra com forte elaboração no parâmetro das alturas, mas que utiliza como referência um material musical essencialmente rítmico seria importante, principalmente para dar unidade à obra, trazer para dentro do sistema de alturas a essência do universo rítmico em questão (Espinheira, 2019, p. 2).

Assim, o *Time Point Reverso* é um procedimento de produção de material pré-compositivo, que parte de grupos rítmicos e desses são deduzidos os materiais relativos ao controle de altura para a utilização em uma obra. Espinheira dispôs a *timeline* de alguns orixás (como mostra a figura

<sup>13</sup> O *time point system*, procedimento utilizado por diversos compositores seriais a partir da segunda metade do século XX, foi uma das ferramentas desenvolvidas na busca pelo controle racional de outros parâmetros da música – a exemplo do ritmo, dinâmicas, registro e articulação, o que terminou culminando no chamado serialismo integral. (Espinheira, 2019, p. 1).

2:3, com o orixá Oxum, utilizada no peça *Oxogbô*). Então atribuiu-lhes os números de 0 a 11 (na verdade 0 a 9, substituindo o número 10 pela letra A e o número 11 pela letra B), sendo cada um desses números representando cada classe de nota. Depois disso, considerou aqueles números que correspondiam a cada *time point*, desprezando aqueles que supra notaram as pausas, gerando assim o conjunto 7-34 (013468A), que serviu de material de controle de alturas para a composição da obra citada.

Figura 2:3 – Toque do Orixá Oxum Utilizado em *Oxogbô*



Fonte: Espinheira, 2019, p. 4

Na verdade, o *Time Point Reverso* não fora utilizado no *Power Trio* da mesma maneira que Espinheira idealizou, no entanto, é possível dizer que houve uma contribuição à teoria daquele professor da UFBA, já que não se pode negar que, no concerto, as *time lines* dos toques foram utilizadas para a produção do material relativo às alturas, que norteariam toda a obra. Seu uso agora não produziria conjuntos de classes de notas, numa relação biunívoca, como o procedimento originário, mas interligaria ritmo e conjuntos intervalares. Essa relação entre *time point* e classe de intervalo foi utilizada de duas formas distintas entre si, como será demonstrado nesse trabalho. Com isso, percebeu-se que o *Time Point Reverso* poderia ser desdobrado por outras vias, ampliando portanto o leque de possibilidade para a produção de material pré-compositivo. Como será demonstrado, houve dois desdobramentos do uso da teoria de Espinheira: o primeiro foi utilizado o *time point* de maneira proporcional, apenas para a forja do primeiro tema do estudo e consequentemente do primeiro movimento do concerto; o segundo de uma maneira mais próxima àquilo descrito pelo compositor/orientador, só que produzindo uma relação de correspondência entre ponto de ataque e classe de intervalos e não entre aquele e classe de notas. Essa segunda utilização foi utilizada em todas as outras situações, excetuando-se aquela acima citada.

## 2 DO POWER TRIO

Antes de adentrar especificamente na composição do *Concerto para Power Trio e Orquestra*, deve-se salientar que se optou por produzir uma peça, que serviria de estudo para o primeiro movimento do referido concerto. Esse estudo tinha como propostas iniciais: 1) ser impulso inicial, que tiraria da inércia o ato de compor; 2) definir a voz da guitarra, experimentando a exequibilidade dos temas<sup>14</sup>; 3) definir os caminhos a serem tomados, do ponto de vista da técnica compositiva.

Foi então produzida *Exu Jazz*, uma obra para guitarra elétrica (sem efeitos, pedais etc.) e piano, na qual foram testadas as relação e os procedimentos com relação a altura e ritmo, tendo sua organização e escolhas baseadas na *timeline* (Anku, 2000) da voz do gã<sup>15</sup> no toque de Exu (demonstrado na figura 3:1), que fora transcrita do álbum “*Odum Orim: Festa da Música de Candomblé*” do Grupo Ofá<sup>16</sup> e, a partir daí, considerou-se a relação do *time point*, que segue a configuração numericamente proporcional: 2-2-1-2-2-1-2, na qual a semínima é substituída pelo número 2 e a colcheia pelo número 1. Essa relação numérica é utilizada para nortear as relações intervalares, assim, o número 2 representa um intervalo de segunda maior, e o 1 representa o intervalo de segunda menor. Essa relação entre número e intervalo, portanto, entre figura rítmica e intervalo, é o ponto fulcral da geração de material pré-compositivo dessa peça.

Figura 3:1 – Toque do Orixá Exu Utilizado em *Exu Jazz*



Fonte: transcrito pelo autor a partir da gravação do Grupo Ofá<sup>17</sup>

### 2.1 Exu Jazz

... e era chegada a hora de produzir o primeiro movimento do concerto para *Power Trio*. Juntamente a isso, veio a dúvida sobre o material a ser utilizado. No primeiro momento, antes

<sup>14</sup> O termo “tema” será usado aqui mais com uma conotação *jazzística* do que com aquela utilizada tradicionalmente para música de concerto. Por isso, o termo será utilizado como um denominador de uma melodia ou um grupo delas e não no sentido restrito utilizado pelos manuais de análise de música europeia tradicional. (colocar na introdução do memorial).

<sup>15</sup> Agogô

<sup>16</sup> Dentre outras plataformas, o álbum está disponível em:

<https://www.youtube.com/channel/UCh7TVtKCTbWUQNa9T0kN-1Q>

<sup>17</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=CO35w4zJBPA&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=CO35w4zJBPA&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=2) (Grupo Ofá, 2025b)

de começar a escrita da obra, houve a procura do caminho a ser seguido, com relação à organização das alturas. Essa parece ser uma questão que costuma confrontar todos aqueles que começam o planejamento de uma peça musical pela forma e não por um motivo musical soprados aos ouvidos por *Euterpe*, que, como foi dito anteriormente, resolvida através da consulta dos escritos do orientador. Nessa época, começou a fazer sentido o texto de Jamary Oliveira (1992), que trata de problema e solução (ou não) no compor. No caso do ainda inexistente movimento, havia *a priori* dois problemas postos e entrelaçados mutuamente: o já citado material a ser manipulado, juntamente ao fato de, por conta do escopo da pesquisa, ter que estar relacionado aos cultos do candomblé jeje e/ou queto. A princípio, acreditava-se que o procedimento derivado do *Time Point Reverso* de Alexandre Espinheira, utilizado então de forma intervalar, seria satisfatório para a solução do problema de produção de material pré-compositivo dessa parte do trabalho, que de fato veio a confirmar aquele *status*, não só para esse terço da obra, como também por todos os outros dois. Tendo em mente que esse seria o estudo para o primeiro movimento de um concerto, devia-se então seguir o que rege a tradição do povo de axé, ou seja, inicia-se sempre reverenciando o orixá mensageiro: “Exu pode também ser muito malvado, se as pessoas se esquecem de homenageá-lo. É necessário, pois, fazer sempre oferendas a Exu, antes de qualquer outro orixá.” (Verger, 2019a, p. 17), que segue, “[...] pois Exu pode ser o mais benevolente dos orixás se é tratado com consideração e generosidade” (Verger, 2019a, p. 18). Essa informação segue mais detalhada por Reginaldo Prandi:

Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo a trabalhar em suas roças, mas um e outro deixaram de louvar Exu.  
 Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!  
 Exu ficou furioso.  
 Usando um boné pontudo, de um lado branco e do outro vermelho,  
 Exu caminhou na divisa das roças, tendo um à sua direita e o outro à sua esquerda.  
 Passou entre os dois amigos e os cumprimentou enfaticamente.  
 Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido?  
 "Quem é o estrangeiro de barrete branco?", perguntou um.  
 "Quem é o desconhecido de barrete vermelho?", questionou o outro.  
 "O barrete era branco, branco", frisou um.  
 "Não, o barrete era vermelho", garantiu o outro.  
 Branco, Vermelho, Branco, Vermelho.  
 Para um, o desconhecido usava um boné branco, para o outro, um boné vermelho.  
 Começaram a discutir sobre a cor do barrete.  
 Branco.  
 Vermelho.  
 Branco.  
 Vermelho (2001, p. 48-49).

Esse agô pedido a Exu não é apenas relatado por aqueles que tratam do assunto, mas também é praticado na própria organização desses dois livros citados, juntamente a outros como os de William (2020); Verger (2019b) e Lühning (2022); que, ao tratarem de assuntos ligados à religião de matriz africana no Brasil, colocam aquele mensageiro nas primeiras páginas de suas publicações. Então aqui, por respeito (talvez também por medo), foi sensato iniciar seguindo a ordem nagô.

Voltando, reafirmando e acrescentando ao que fora dito no começo desse capítulo, a feitura desse estudo é particularmente especial, já que pessoalmente marcava o início de uma trajetória no mestrado da EMUS-UFBA. Por isso, ele fora produzido como parte do trabalho final da disciplina Seminários em Composição I. Não é de se estranhar que a peça escolhida como influência tenha sido uma obra do professor da referida disciplina, Alexandre Espinheira. Essa tendência à escolha deu-se mais pela busca de processos para produção de material pré-compositivo, do que propriamente por uma audição e conhecimento anterior de sua peça.

A obra a ser composta já fora definida, do ponto de vista do orixá a ser citado e, àquele tempo, o título também já estava definido: *Exu Jazz*. A junção dos dois termos pode ter tido uma influência imemorial do *Atotô do L'Homme Armé*, de Paulo Lima, mas também pode ter sido apenas um caminho direto entre o que se estava tentando, *a priori*, hibridar. Em todo caso, o título já sugeria de antemão os mundos tecidos nesse pretendido primeiro movimento. Ainda sobre o título, destaca-se que *Exu Jazz* é apenas a peça para os dois instrumentos de corda, sua orquestração, como primeiro movimento do concerto, é intitulada *Agô*. Do ponto de vista estrutural, as duas peças, ou seja, o estudo para o duo e aquela orquestrada, têm a mesma configuração. Sendo assim, a análise feita sobre a produção do material pré-compositivo será sempre sobre aquela formação menor, porém, ao final dessa análise e memorial, serão pontuadas apenas as divergências entre as duas composições.

Deve-se destacar que a peça de Espinheira influenciou *Exu Jazz* diretamente na produção daquele material pré-compositivo relativo às alturas, ao lado disso, destaca-se também que não exerceu essa influência direta na solução de outros problemas apresentados pelo até então trabalho da disciplina. Apesar disso, a atenção dispensada às rotações do toque de Exu e a própria consciência sobre isso ocorreram por conta da orientação daquele professor, que apresentou aos alunos daquela disciplina os textos dos musicólogos Kofi Agawu e Willie Anku. Posto isso, a obra *Oxogbô*, aqui, só será analisada, comparada e tomada como base para a solução de problemas compostoriais, em seu trato com as alturas. A forma também foi observada, mas essa questão por conta daquela, ou seja, por também estar relacionada às alturas.

A peça *Oxogbô*, para conjunto misto (flauta, clarinete, trompete, violino e violoncelo), de Alexandre Espinheira, fora composta como a primeira de um grupo de peças da denominado Série *Orixás*<sup>18</sup>, cujas partes foram produzidas entre 2009 e 2016.

A série Orixás possui atualmente seis obras compostas e estreadas. Todas elas tem o sistema de alturas derivadas do ritmo presente no gã, espécie de clave, dos conjuntos de percussão do candomblé. São elas:

1. *Oxogbô* (2009) para quinteto misto – baseado num ritmo tocado para Oxum;
2. *Quatro Momentos para Iansã* (2011) para duo de percussão – baseado no ritmo tocado para Iansã;
3. *Oxowusí* (2011) para conjunto misto – baseado no ritmo tocado para Oxóssi;
4. “Pois, em todas as coisas, o demais é inimigo do bom” (2015) para fagote, violino e percussão – baseado no ritmo tocado para Exú;
5. *Oxé* (2015) para flauta e clarinete – baseado no ritmo tocado para Xangô;

*As Três Mulheres* (2016) – para flauta, clarinete, bandolim e piano (com versão para violino, viola, cello e piano) – baseado em ritmos tocados para Xangô, Obá, Iansã e Oxum; (Espinheira, 2019, p. 4).

Apesar da diferença cronológica na composição das partes constituintes da série, todas elas mantêm um fio que as interliga, nesse caso, a hibridação da música de concerto com a música clássica dos terreiros nagôs.

Nessa busca por essa música que traz para perto esses dois mundos tão distintos tenho usado algumas estratégias bastante comuns e outras um pouco mais inusitadas. Algumas tornam a percepção dessa influência bastante óbvia e outras são bem difíceis de serem identificadas. A utilização de timbres característicos da região em questão é, por exemplo, uma estratégia bastante comum. Uma grande parte dos instrumentos inseridos na orquestra moderna vão se fixando a partir da utilização deles por compositores que desejavam trazer para sua música uma determinada ambientação. A utilização de trechos de melodias, no meu caso bem desconstruídas, também é bastante comum. Uma outra estratégia é a do choque explícito, o que o compositor baiano Fernando Cerqueira costuma chamar de “carnaval” conciliador, quando são justapostos sem qualquer pudor os dois mundos sem que haja um esforço maior para que eles se mescliem. A última é a que é tratada nesse artigo, o *time point* reverso como forma de trazer esse universo percussivo para dentro da música de concerto. Muitas obras utilizam misturas diversas dessas estratégias. (Espinheira, 2019, p. 3).

O toque a Oxum, base para a composição de *Oxogbô*, como declarou o compositor em orientação, foi extraído de *Oxun – Nation Jeje Ketou*, faixa do álbum *Oriki – Chants & Danses du Candomble*<sup>19</sup>. Espinheira também citou o fato de, à época, estar sob influência da leitura de

<sup>18</sup> Esse procedimento foi utilizado por Alexandre Espinheira em diversas outras obras. Pode-se afirmar que o *Time Point Reverso* é o procedimento de maior importância em sua trajetória.

<sup>19</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5709f-m9o-o>

“Stockhausen: Sobre a Música” (Stockhausen, 2009), que o fez utilizar os conceitos de “ponto”, “massa” e “grupo”, explicado pelo compositor alemão no livro citado.

### **2.1.1 Da produção do material pré-compositivo**

Antes de adentrar na análise dos processos compostoriais utilizados em *Exu Jazz* (posteriormente em *Agô*), deve-se dar atenção particular à produção do material pré-compositivo utilizado. Nesse caso, o próprio material é o elemento estruturante, bem como aquele que promove a criação da “paixão/ideal sonoro” (Lima, 2016, p. 10), que aqui, como fora explicado na introdução, será utilizado o termo ambiente sonoro. Como será demonstrado nessa dissertação, a atitude de fusão musical nessas obras as coloca na terceira fase de hibridação, praticado por aqueles incluídos no objeto e corte desta pesquisa.

Em *Oxogbô*, Espinheira utilizou ritmo do gã no toque para Oxum (figura 3:2) como produto básico para geração de material pré-compositivo (Espinheira, 2019, p. 4), a ser manipulado naquela obra. Curiosamente, esse toque pode ser dividido em duas partes de igual duração, tendo a primeira parte com duas células rítmicas com uma relação proporcional 1+2, e a segunda parte com três batidas com separação de duas colcheias, uma da outra, considerando-se seus pontos de ataque. Durante a obra, Espinheira faz uso em separado de cada uma dessas metades do compasso.

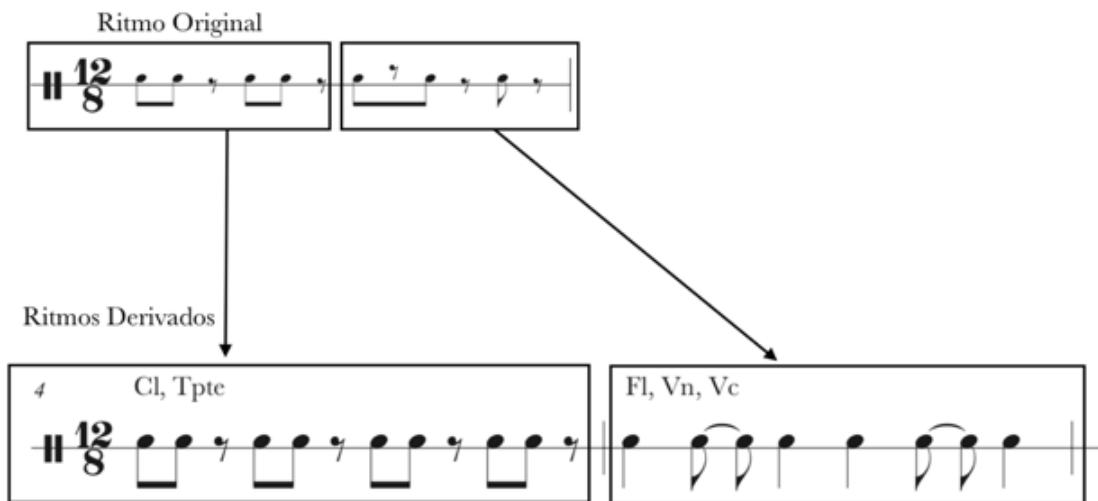
Figura 3:2 – toque para Oxum



Fonte: Espinheira, 2019, p. 4

Deve-se lembrar aqui que o toque de Oxum gerou o conjunto de classe de notas 7-34 (013468A), com vetor intervalar 254442. O uso do toque não se dá apenas para a transformação de ritmo em altura, que, do ponto de vista do *time point*, tem-se a forma prima rítmica (1212222), que é a própria ordem intervalar apresentada no toque (em notação proporcional baseada em Anku, 2000). Junto a isso, há as próprias relações rítmicas derivadas de si, como na separação e na duplicação das duas partes do toque de Oxum (observando apenas o ritmo), como na figura 3:3.

Figura 3:3 – Derivação do toque de Oxum



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de *Oxogbô* (Espinheira 2009).

Essa distinção entre as duas partes do toque, a primeira denuncia claramente um compasso composto, enquanto a segunda disfarça-se em compasso simples, alinhavou toda a obra. A despeito das transformações produzidas pelo *Time Point Reverso*, a utilização do ritmo do candomblé queto, juntamente com o título da obra, já seria suficiente para a inclusão na classificação de música híbrida, baseado no quadro tipológico de Paulo Rios Filho (2010 p. 108).

Ao que parece, dos pilares da produção dessa peça, como citado anteriormente, é a hibridação musical, pilar da estratégia, aquele sobre a qual ela mais se sustenta, inserindo-a ainda num universo maior, a saber, a hibridação cultural, como dissertado e dissecado por Paulo Rios Filho em *Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea*, que, dentre outras coisas, classifica e ordena as estratégias e procedimentos em um quadro tipológico relativo ao tema, que será mostrado na seção “3.1 da Hibridação”, desse trabalho.

Passando para *Exu Jazz*, o duo é baseado no toque do orixá que dá nome à peça<sup>20</sup>, como já exposto. Naquele momento, considerou-se mais apropriado transcrevê-lo em dois compassos binários compostos como mostra a figura 3:4.

Figura 3:4 – Toque de Exu como grafado em *Exu Jazz*

Fonte: transcrito pelo autor a partir da gravação do Grupo Ofá (2000b)

<sup>20</sup> O exemplo musical que serviu como base para a peça pode ser ouvido em:

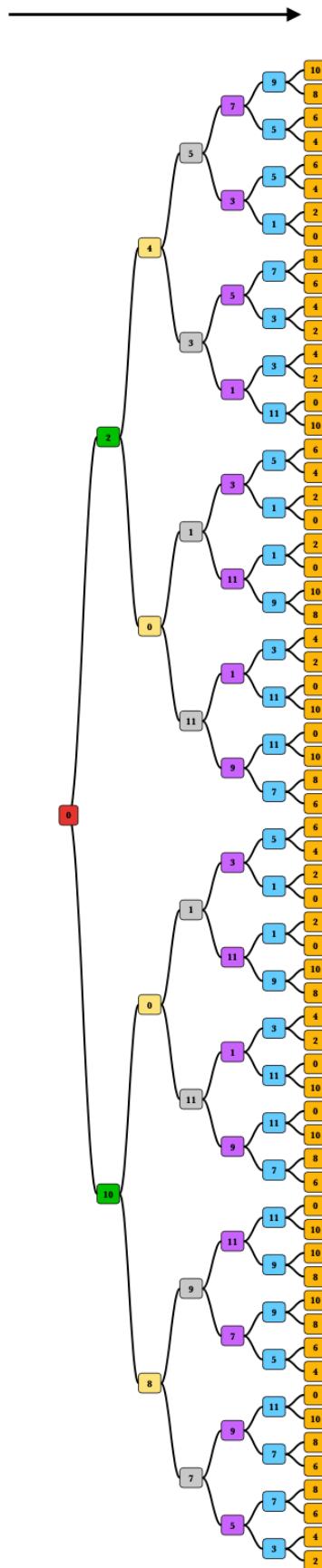
[https://www.youtube.com/watch?v=CO35w4zJBPA&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=CO35w4zJBPA&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=2)

Reforçando o já dito, a produção do material a ser trabalhado na peça foi uma das primeiras necessidades apresentadas à de composição *Exu Jazz*. A escolha do material pré-compositivo ligado ao candomblé jeje/nagô era uma certeza ante a tarefa. Então, após análise de alguns procedimentos associativos, foi escolhido como ponto de partida o trabalho apresentado pelo professor/compositor Alexandre Espinheira (2019), pois aquele trabalho apresentou uma nova possibilidade para a associação de ritmo com alturas. Assim, como foi dito anteriormente e será demonstrado, diferentemente do *Time Point Reverso* de Espinheira, nessa peça de estudo, a utilização daquele procedimento foi menos direta do que no caso de *Oxogbô*.

Em *Exu Jazz*, a *timeline* do *vássi* produziu uma série ordenada de intervalos não ordenados, ou seja, a série ordenada (de 7 passos), que, em notação proporcional, é representada da seguinte maneira: 2-2-1-2-2-1-2 gerou para cada 2, um intervalo de segunda maior; e para cada 1, um intervalo de segunda menor, sem considerar a sentido dos intervalos, então, tanto o movimento ascendente quanto o descendente teriam o mesmo valor para o processo. Exemplificando isso, há o primeiro passo, que começa com a classe de nota 0, que, de acordo com o intervalo gerado pelo ritmo, deve ser seguido por uma classe de nota com a distância de uma segunda maior. Sendo assim, deve-se escolher dentre as classes de nota 2 (ascendente) ou 10 (descendente). Após esse primeiro “passo”, mais uma vez, deve-se subir ou descer uma segunda maior, como mostrou a representação proporcional. Então, a partir da classe de nota 2, poder-se-ia chegar à classe 4, ou retornar ao 0. Com a classe 10 acontece a mesma coisa, com a opção de descer mais ainda para a classe 8, ou retornar ao 0.

Considerando-se tudo isso, chega-se à figura 3:5, que apresenta todos os caminhos possíveis para a produção do material relativos às alturas, assim, partindo da classe de nota 0, seguindo o sentido da seta, passando por cada um dos 7 passos da série escolhida, chega-se a 64 caminhos possíveis, dos quais foram extraídos o material pré-compositivo de melodias utilizadas na peça, caminhos estes que podem ser vistos no que aqui será denominada de *Primeira Árvore Generativa*. Esses caminhos serviram como possibilidades para a criação dos temas. Cada um deles foi reproduzido pelo compositor, para então serem separados aqueles que satisfizeram o propósito. Nesse caso, não havia lógica, além daquela apresentada, para a preferência desse ou daquele caminho, mas sim puramente a audição e apreciação deles. Posto isso, partiu-se para a fase das escolhas dos caminhos que, por serem para a voz da guitarra, as questões de sonoridade da melodia – *estética* (Nattiez, 1990) –, idiomatismo e de exequibilidade pelo instrumento foram primordialmente considerados.

Figura 3:5 – Primeira Árvore Generativa



Fonte: elaborada pelo autor

Como pode ser claramente visto pela escolha das cores, ainda na figura 3:5, há as relações verticais, além das relações horizontais de conjuntos de classe de notas. Aquelas foram agrupadas em conjuntos de classe de notas, que aqui serão denominados C1, C2, C3, e assim sucessivamente, como mostra a tabela 3:1:

Tabela 3:1 – Resultado da Relação Vertical dos Passos de *Exu Jazz*

Passo	Conjunto	Conteúdo do Conjunto	Observação
Passo 1	C1	0	
Passo 2	C2	2, 10	
Passo 3	C3	0, 4, 8	Acorde aumentado
Passo 4	C4	1, 3, 5, 7, 9, 11	Escala de tons inteiros
Passo 5	C5	1, 3, 5, 7, 9, 11	Igual ao passo 4
Passo 6	C6	1, 3, 5, 7, 9, 11	Igual ao passo 4
Passo 7	C7	0, 2, 4, 6, 8, 10	Escala de tons inteiros

Fonte: elaborada pelo autor.

Observa-se então que os passos 4, 5 e 6 geraram conjuntos iguais, além disso, o passo 7 gerou um conjunto com o mesmo conteúdo intervalar daqueles. Além disso, por escolha do compositor, os conjuntos C4 e C7 foram intercaladas e, por fim, formou-se uma escala de 12 sons, pela junção das duas anteriores.

Essa *Árvore Generativa* assim pois, à época, parecia-se com uma árvore caída, agora, deve-se admitir que não é tão parecida, mas deixe-se o termo assim, pois satisfaz à argumentação. Durante a composição, o *Time Point Reverso* também foi utilizado, com base na citada relação de transformação rítmica, para a produção de material, que não será aqui incluído, por não mais tratar-se de elemento pré-compositivo, além de seguir a mesma lógica desse procedimento inicial, tendo seu esclarecimento tratado quando a parte relativa a si for explicado nesse trabalho

### 2.1.2 Da forma

Tratando agora de *Oxogbô*, essa peça pode ser considerada uma composição forma sonata, cujas partes serão tratadas aqui como tradicionalmente se faz: A-B-A', com "A" dividida em dois trechos, *a* e *b* (como mostra a tabela 3:2), cada um representando um tema com características diversas entre si, o primeiro, mais agitado em 12/8 com andamento em 130, e o segundo, mais tranquilo em 3/4 com andamento em 60, com breves introdução e *coda*, essa formada por citações de *b* e da própria introdução. A demonstração das subdivisões em *a* e *b* será apresentada quando as partes A e A' forem dissecadas, ainda nesse capítulo.

Tabela 3:2 – Forma da peça *Oxogbô*

Introdução	A	B	A'	Coda
	a   b		b   a   b	Derivado da Introdução

Fonte: elaborada pelo autor.

*Exu Jazz*, similarmente a *Oxogbô*, foi composta em forma sonata e, com a pretensão de manter a estrutura formal de um concerto clássico, ao movimento foram adicionadas introdução e *coda*. A introdução é dividida em dois segmentos, a saber, o primeiro improvisado com direcionamento, e o segundo escrito utilizando séries dodecafônicas. O material de ambos os segmentos foi derivado do procedimento utilizado para a escolha das alturas. A *coda*, em termos de conjunto de classe de notas, foi produzida como inversão do trecho serial da introdução (tabela 3:3).

Tabela 3:3 – Forma da peça *Exu Jazz*

Introdução	A	B	A'	Coda
Improvisação	Trecho Serial	a   b	Desenvolvimento	b   a   Trecho Serial

Fonte: elaborada pelo autor.

Segue-se a isso a parte A, na qual serão apresentados os temas: o primeiro derivado diretamente das transformações do *timeline* de Exu; e o segundo derivado do primeiro. Nesse caso, uma substituição foi aplicada àquela configuração rítmica apresentada, com a seguinte relação: todo “2”, ou seja, semínima, seria substituído “1”, colcheia, e vice-versa, assim, tem-se uma nova *timeline* 1-1-2-1-1-2-1. Na recapitulação (parte A’), os temas são apresentados em ordem inversa do que foram apresentados na parte A, assim, é apresentado o segundo tema, então, o primeiro. A exemplo da análise de *Oxogbô*, para essa peça, as partes a e b serão demonstradas, quando A e A’ forem tratadas particularmente (tabela 4).

Tabela 3:4 – *Time Line* de Exu, a notação proporcional e seu uso nas partes

A		A'	
Primeiro Tema	Segundo Tema	Primeiro Tema	Segundo Tema
<i>Time Line</i> de Exu	Derivação do Primeiro Tema	Derivação do Primeiro Tema	<i>Time Line</i> de Exu
2-2-1-2-2-1-2	1-1-2-1-1-2-1	1-1-2-1-1-2-1	2-2-1-2-2-1-2
			

Fonte: elaborada pelo autor.

### 2.1.2.1 Da introdução

Voltando a *Oxogbô*, sua parte “A”, compreendida entre os compassos 5 e 53, é antecedida por uma pequena introdução nos quatro compassos anteriores, em *accelerando*, na qual a

primeira parte da clave de Oxum e o conjunto de classe de notas 7-34 são apresentados em saltos [0,6,10,4,8,1,3], após o uníssono na nota dó, com defasagem de instrumentos de dois tempos, na seguinte ordem de difusão: flauta, violino clarinete, trompete e violoncelo, mostrado na figura 3:6, que apresenta discriminadamente todos os elementos do referido conjunto.

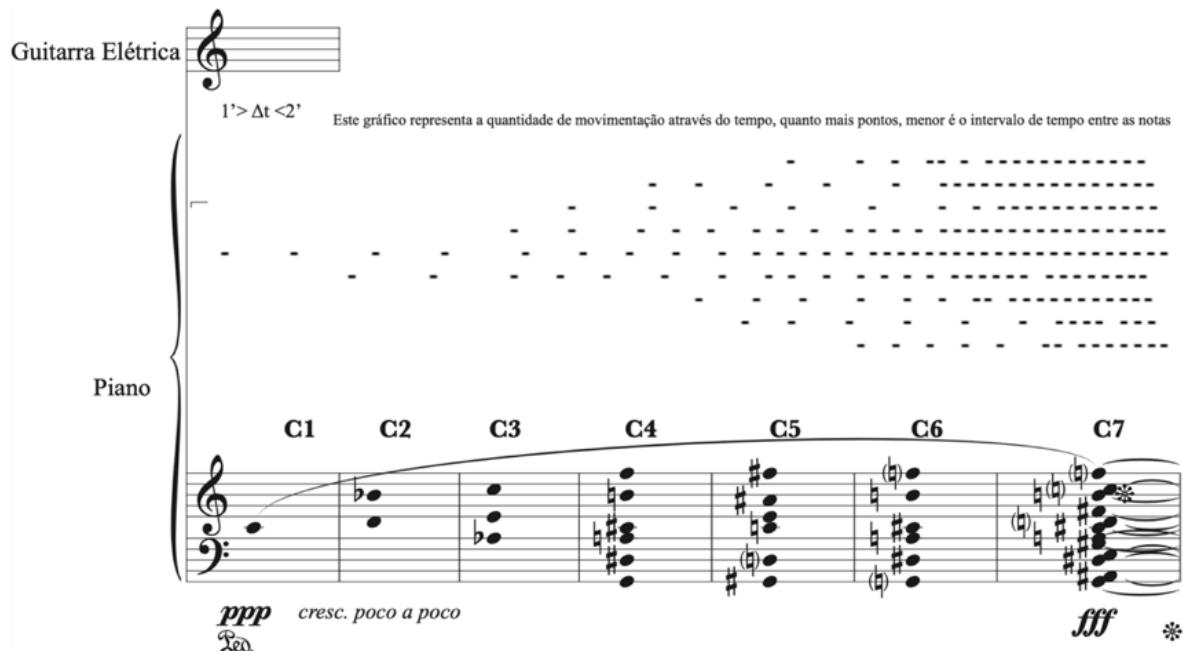
Figura 3:6 – Introdução de *Oxogbô*

Fonte: elaborado pelo autor, a partir de *Oxogbô* (Espinheira, 2009).

Sob o aspecto das alturas, a introdução de *Oxogbô* funciona como um índice do material trabalhado ao longo da peça. De certa maneira, *Exu Jazz* também tem essa mesma característica, do ponto de vista do controle de alturas. Além disso, a peça de Espinheira, ritmicamente, apresenta em cada célula a relação proporcional (1+2), considerando-se o ponto de ataque, do toque que fora tomado como base.

Já em *Exu Jazz*, a primeira parte da introdução (figura 3:7), como dito anteriormente, é um trecho de improvisação, que dura entre 1 e 2 minutos, formado pelos grupos de notas – no qual o conjunto 1 é grafado como C1, então o segundo conjunto como C2 e assim sucessivamente – então, cada “passo” da *Primeira Árvore Generativa* (mostrada na figura 3:5), é agrupado pela relação vertical destacada pelas cores. Assim, o pianista deve improvisar com aqueles blocos, que são conjuntos de classes de notas, apresentados nesse segmento da peça, num crescente de dinâmica e movimentação, num intervalo de tempo entre 1 e 2 minutos, sem ter nenhuma indicação de divisão do tempo de cada grupo de notas (figura 3:7), que, no aspecto das alturas, segue o que fora escrito sobre a tabela 3:1.

Figura 3:7 – Trecho improvisado da introdução de ExuJazz



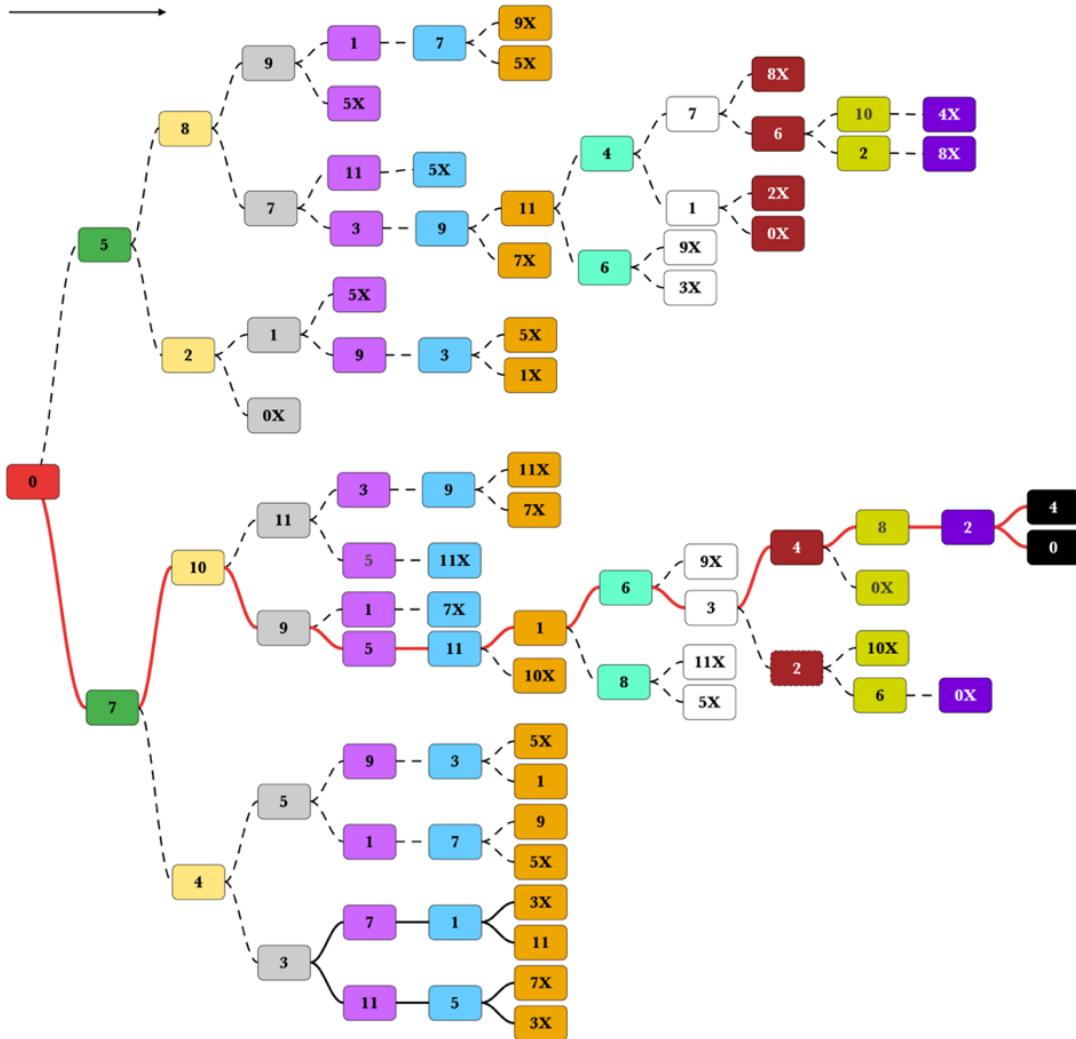
Fonte: elaborada pelo autor.

Após o trecho improvisado, ainda fazendo parte da introdução, há um segmento escrito a partir de uma série dodecafônica, cujo conteúdo fora baseado na escolha dos intervalos, assim, o intervalo só poderia ser repetido depois que todos os outros fossem executados. Então, utilizando um jogo de dado virtual<sup>21</sup>, relacionado cada número do dado a um intervalo do vetor intervalar, em que o número 1 do dado representando o intervalo de 2<sup>a</sup> menor, ou 7<sup>a</sup> maior; o número 2 representando 2<sup>a</sup> maior, ou 7<sup>a</sup> menor, assim sucessivamente até a 4<sup>a</sup> aumentada, com o número 6, a ordem do sorteio foi a seguinte: 4<sup>a</sup> justa; 3<sup>a</sup> menor; 2<sup>a</sup> menor; 3<sup>a</sup> maior, 4<sup>a</sup> aumentada; 2<sup>a</sup> maior. Como a ideia é a utilização de intervalos, então, não há diferença entre o intervalo ascendente ou descendente.

Posto isso, pode-se ver na figura 3:8 que apenas dois caminhos que satisfizeram o procedimento descrito, destacado pela linha vermelha contínua, seguindo o sentido da seta. Essa, que será chamada de *Segunda Árvore Generativa*, mostra o processo pelo qual se chegaria aos conjuntos de classe de notas satisfatórios.

<sup>21</sup> Disponível em: <https://pt.piliapp.com/random/dice/>

Figura 3:8 – Segunda Árvore Generativa com o caminho que satisfaz o procedimento destacado na linha vermelha



Fonte: elaborada pelo autor.

No exemplo, cada número representa uma de classe de nota, e o “X”, após o número, demonstra que aquele caminho não satisfez a regra proposta, pois tal elemento já aparecerá anteriormente na mesma linha. As últimas classes de notas, inseridas no balão preto, são repetição de classes já existentes na série, mas isso ocorre depois que a série está completa. Portanto, há apenas conjuntos de classes de notas resultantes que satisfazem o proposto, com a variação da última classe de nota repetida, no caso, 0 ou 4. Com isso, resulta-se em: (0, 7, 10, 9, 5, 11, 1, 6, 3, 4, 8, 2, 0, ou 4), cuja matriz é apresentada na tabela 3:5, que foi gerada antes do início da feitura propriamente da peça, com a pretensão de ser útil em algum momento. Mesmo que ela não tenha sido muito visitada, ainda assim, parece ser interessante demonstrar as alternativas pelas quais a produção de material pré-compositivo passou, até chegar à conclusão do movimento.

Tabela 3:5 – Matriz de Exu Jazz

Matriz de ExuJazz												
	I <sub>0</sub>	I <sub>7</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>2</sub>
P <sub>0</sub>	0	7	10	9	5	11	1	6	3	4	8	2
P <sub>5</sub>	5	0	3	2	10	4	6	11	8	9	1	7
P <sub>2</sub>	2	9	0	11	7	1	3	8	5	6	10	4
P <sub>3</sub>	3	10	1	0	8	2	4	9	6	7	11	5
P <sub>7</sub>	7	2	5	4	0	6	8	1	10	11	3	9
P <sub>1</sub>	1	8	11	10	6	0	2	7	4	5	9	3
P <sub>11</sub>	11	6	9	8	4	10	0	5	2	3	7	1
P <sub>6</sub>	6	1	4	3	11	5	7	0	9	10	2	8
P <sub>9</sub>	9	4	7	6	2	8	10	3	0	1	5	11
P <sub>8</sub>	8	3	6	7	1	7	9	2	11	0	4	10
P <sub>4</sub>	4	11	2	1	9	3	5	10	7	8	0	6
P <sub>10</sub>	10	5	8	7	3	9	11	4	1	2	6	0
	RI <sub>0</sub>	RI <sub>7</sub>	RI <sub>10</sub>	RI <sub>9</sub>	RI <sub>5</sub>	RI <sub>11</sub>	RI <sub>1</sub>	RI <sub>6</sub>	RI <sub>3</sub>	RI <sub>4</sub>	RI <sub>8</sub>	RI <sub>2</sub>

Fonte: elaborada pelo autor.

Na prática, o caminho escolhido foi aquele que continha a classe de nota 0 como 13º elemento, que representava um recomeço do mesmo ponto de partida. Por dedução, caso a classe de nota 4 fosse escolhida como esse recomeço, todos os elementos seguintes estariam em  $T_4$ , cujo final seria com a classe de nota 4, a exemplo, ou 8, e assim sucessivamente. Para não exagerar na complicação, escolheu-se o fim igual ao começo.

A figura 3:9 mostra o resultado composicional da segunda parte da introdução, que foi explicado no final do parágrafo anterior. Após a parte improvisada, o piano segue com um trecho com a série citada. Nele, cada compasso contém a série de 12 sons, exceto nos dois últimos, nos quais, há uma adaptação livre para preparar a entrada da guitarra, que é iniciada após isso:

Figura 3:9 – Introdução serial de *Exu Jazz*

**Allegro**

0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4

*subito pp* 10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 10 2 10 9 1 6 8 2

0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4

10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 8 2

0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4 0 7 5 11 3 4

**p** 10 9 1 6 8 2 *cresc.* 10 9 1 6 8 2 10 9 1 6 > 6 1 6 1 6 1 6 **ff**

11

Fonte: elaborada pelo autor.

Aquele procedimento apresentado na produção da *Segunda Árvore Generativa* não foi utilizado apenas para a produção desses poucos compassos introdutórios. O conjunto resultante de classe de notas também serviu como elemento de acompanhamento do piano, quando da apresentação do tema pela guitarra elétrica, na parte A, bem como sua inversão foi o material utilizado na *Codetta*.

### 2.1.2.2 Das partes A e A'

Em termos de análise e descrição dos processos composicionais, é mais sensato colocar as partes A e A' numa mesma seção, já que, ao que parece em *Oxogbô*, e com certeza em *Exu Jazz*, ambas as partes de cada peça foram compostas sob a mesma orientação, ou seja, A' segue o A de cada uma das obras. Assim, na obra de Espinheira, após a introdução, segue o primeiro trecho da parte A (figura 3:10), que, ritmicamente, é formado pela distribuição das partes do toque de Oxum (mostrado anteriormente na figura 3:2), entre os instrumentos e, considerando-se o *time point*, observa-se que o toque está sempre presente, de maneira difusa. Essa primeira parte de *Oxogbô*, analiticamente, pode ser dividida em a e b, segundo a questão gestual de cada trecho. De certa forma, *Exu Jazz* também tem sua parte A dividida em duas porções menores. Nesse caso, já se pretendia fazê-lo desde o planejamento estrutural do movimento. Ou seja, a divisão deveria demarcar os primeiro e segundo temas.

Figura 3:10 – Trecho a da parte A de *Oxogbô*

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de *Oxogbô* (Espinheira, 2009)

Voltando a *Oxogbô*, o primeiro trecho *a*, do compasso 5 ao 32, fora composto, ao que parece, completamente baseando nesta ideia: o violoncelo representando a primeira parte do toque, e os outros instrumentos fazendo o complemento do ritmo original, mostrado na figura 3:2, com um final que sobrepõe as duas partes do toque (figura 3:11). Essa relação entre o instrumento mais grave do grupo e os outros não é apenas rítmica. Como será visto adiante, no trato das alturas, a complementação dá-se seguindo o mesmo parâmetro, ou seja, com a junção de grupos menores, para então formar o conjunto de classe de notas derivado o *time point* de Oxum.

Figura 3:11 – Sobreposição das duas partes do toque de Oxum

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de *Oxogbô* (Espinheira, 2009)

Já em *Exu Jazz*, o toque não foi dividido em células menores, como em *Oxogbô*. Ao contrário, sempre que apareceu nessa peça, o fez de forma completa, como mostram a apresentação das figuras 3:13a e 3:12b, de acordo com a organização rítmica mostrada anteriormente na tabela 3:4<sup>22</sup>:

<sup>22</sup> Tabela 3:4 – *Time Line* de Exu, a notação proporcional e seu uso nas partes

A	A'		
Primeiro Tema <i>Time Line</i> de Exu 2-2-1-2-2-1-2	Segundo Tema Derivação do Primeiro Tema 1-1-2-1-1-2-1	Primeiro Tema Derivação do Primeiro Tema 1-1-2-1-1-2-1	<i>Time Line</i> de Exu 2-2-1-2-2-1-2
♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪	♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪

Figura 3:12a – Primeiro tema de *Exu Jazz*Figura 3:12b – Segundo tema de *Exu Jazz*

Fonte: elaboradas pelo autor.

Passando para *Oxogbô*, do ponto de vista do controle das alturas no segmento *a*, o conjunto 7-34 é utilizado sem transposição ou inversão, com um jogo de pergunta e resposta entre o violoncelo e os demais instrumentos, que será mantido até o compasso 29, um por vez, completando o citado conjunto 7-34 entre si, como mostraram os retângulos e linhas da figura 3:10. Os círculos mostram as que o compositor utilizou apenas os conjuntos de classe de notas 0 e 4, até que, a partir do compasso 14, os instrumentos, com a primeira parte do ritmo, reproduzem as notas que pertencem ao conjunto citado.

Voltando os olhos mais uma vez para *Exu Jazz*, seus temas foram escolhidos de acordo com os caminhos produzidos pela primeira Árvore Generativa, sem qualquer transposição, uso de retrógrado, ou de inversão, partindo da nota dó. Como já dito sobre a construção deles, sobretudo o primeiro, a estésica (Nattiez, 1990 e 2002) fora considerada, mas, acima de tudo, a questão idiomática da guitarra foi considerada. A melodia deveria parecer-se com um tema, não apenas um apanhado de notas meramente extraídas através de cálculos. Por conta disso, as alturas foram escolhidas dentre os caminhos daquela Árvore Generativa, com o segundo tema derivado do primeiro, como mostrado na tabela 3.4. Na prática, os dois temas ficaram como estão nas figuras 3:12a e 3:12b e, como pode ser visto, não só a relação rítmica fora invertida, na troca de 1 por 2 e vice-versa, como também a relação intervalar seguiu essa inversão, ou

seja, onde havia um intervalo de segunda maior passou a ser segunda menor e o menor passou a ser maior.

Tratando agora do trecho *b* de *Oxogbô*, ele é dividido em duas pequenas seções, como mostra a figura 3:13. A primeira, do compasso 33 ao 44, com uma textura contrapontística e a segunda homofônica, do compasso 45 ao 53. Pode-se observar também que o compositor utilizou a proporção 2 para 1, na primeira seção, com relação à duração das notas. Os números utilizados para a análise, que estão representados na figura citada, representam o conjunto de classe de notas, primeiramente, depois sua duração, em quantidade de colcheias. Há apenas duas exceções, percebidas por essa análise, em termos rítmicos, já que o compositor utilizou, quase que completamente, 4 colcheias (4c) e 8 colcheias (8c), que estão na voz do trompete, nos compassos 32 e 40, com 12 e 3 colcheias, respectivamente. Apesar desse aparente desvio, podem-se considerar as 12 colcheias como o somatório de 4+8, portanto ainda dentro da suposta lógica compositiva, bem como a relação de 2 para 1, mantida nas 3 colcheias, essas como resultado do somatório de 2+1 colcheias.

Figura 3:13 – Trecho *b* da parte A de *Oxogbô*

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de *Oxogbô* (Espinheira, 2009).

Ao analisar o *time point* das entradas dos instrumentos ainda em *b* (figura 3:14), pode-se compará-las a uma linha do rum, possibilidade considerada pelo próprio compositor, em um encontro de orientação, como “influência inconsciente” exercida pelo toque, sobre a produção da obra. Nela, há a distribuição dos elementos do toque original, formando a malha sonora de *b*. Nos 11 primeiros compassos desse trecho, percebe-se o conceito de “ponto” e nos restantes, os instrumentos trabalham como “grupo” (Stockhausen, 2009, p. 48).

Figura 3:14 – *Time Point* do trecho *b*, em comparação com o toque de Oxum



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

Acerca do controle de alturas, nos 6 primeiros compassos de *b* (compassos 32 a 37), retornando à figura 3:13, há uma divisão entre o conjunto de classe de notas dos sopros e o conjunto de classe de notas das cordas, a saber, aquele 7-24 a T<sub>8</sub><sup>23</sup>, simultaneamente ao conjunto 7-34 a T<sub>8</sub> nas cordas, esse é repetido, ainda nas cordas, entre os compassos 39 e 44, que é sobreposto pelos sopros, já desde o compasso 38, pelo conjunto 7-34 a T<sub>9</sub>. Continuando na mesma figura, após a fermata do compasso 44, inicia-se um trecho com ritmo igual, no qual as cordas mantêm entre si o grupo de classe 7-31 a T<sub>10</sub> – ao que parece, um grupo resultante não planejado – e 7-34 a T<sub>0I</sub>. Porém, nesse trecho final, o compositor dividiu ainda o conjunto de classe de notas original entre flauta e violoncelo, formando o conjunto 7-34 a T<sub>9</sub>, e entre clarinete e violino, com o conjunto 7-34 a T<sub>8</sub>, entre os compassos 45 e 48, finalizando com 7-34 a T<sub>8</sub> – flauta e violoncelo – e 7-34 a T<sub>7</sub> mais uma vez entre clarinete e violino.

<sup>23</sup> Espinheira declarou em numa orientação desse mestrandeo, que deve ter havido um erro na escrita nesse trecho, pois só utilizara o conjunto 7-34 para toda a obra, então a nota lá (9), no compasso 36 para o clarinete, na verdade, seria um sol (7), assim o conjunto seria 7-34 a T<sub>7</sub>.

Em resumo, o material utilizado deliberadamente pelo compositor no trecho *b* dessa obra é formado pelos seguintes conjuntos de classe e notas: 7-34 a T<sub>7</sub>, 7-34 a T<sub>8</sub>, 7-34 a T<sub>9</sub>, 7-34 a T<sub>0I</sub>.

A parte A' inicia-se no compasso 80, com ordem espelhada de A, como mostra a figura 3:15, cujas partes são exatamente iguais àquela da primeira exposição, portanto todas as relações de conjunto de classe de notas também são replicadas aqui. Há uma única diferença, que deve ser reafirmada e pode ser notada na referida figura: na primeira vez, o material é apresentado na ordem *a-b*, e na segunda, *b-a*. Por consequência, todas as relações intervalares de A permanecem as mesmas em A'.

Figura 3:15 – Compasso 80 (primeiro), início de A' de *Oxogbô*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

Voltado a *Exu Jazz*, a figura 3:16a demonstra acompanhamento do piano é baseado na série de 12 sons da introdução, então, há duas *linhas* independentes, do ponto de vista das alturas: a voz da guitarra, extraída do grupo de notas gerado pelo *timeline* de Exu, sobreposto ao piano, baseado na já citada série dodecafônica. A figura 3:16b demonstra o contraponto entre ambos os instrumentos, na repetição do segundo tema, no qual a voz da guitarra executa o próprio tema 2 (em linha pontilhada vermelha), e o piano executa o mesmo tema (em linha pontilhada preta), aumentado e adaptado à nova fórmula de compasso utilizada no trecho.

Figura 3:16a – Acompanhamento do piano com as classes de notas assinaladas

Figura 3:16b – O tema 2 “normal” e aumentado

Fonte: elaboradas pelo autor.

Ainda em *Exu Jazz*, a reexposição foi composta com os temas apresentados na ordem inversa da parte A, como foi visto na tabela 3:4 com a utilização no acompanhamento de transposições, inversões e retrógrados a partir da matriz serial apresentada na tabela 3:5<sup>24</sup>. Além disso, como demonstra a figura 3:17a, o tema é uma inversão daquele apresentado na exposição, agora distribuídos entre as vozes dos instrumentos (retângulos pontilhados vermelhos), juntamente com retrógrado da transposição 10 (R10), destacado com retângulos pontilhados pretos. A figura 3:17b demonstra o mesmo procedimento com relação à inversão do tema, executado pela voz mais grave do piano, sendo acompanhado pela guitarra com RI0, e pela voz superior do piano em I0 (retângulo pontilhado cinza).

Figura 3:17a – Dois temas distribuídos entre a guitarra e o piano

24 Tabela 3:5 – Matriz de Exu Jazz

Matriz de Exu Jazz													
P <sub>0</sub>	I <sub>0</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>10</sub>	I <sub>9</sub>	I <sub>5</sub>	I <sub>11</sub>	I <sub>1</sub>	I <sub>6</sub>	I <sub>3</sub>	I <sub>4</sub>	I <sub>8</sub>	I <sub>2</sub>	
P <sub>0</sub>	0	7	10	9	5	11	1	6	3	4	8	2	R <sub>0</sub>
P <sub>1</sub>	5	0	3	2	10	4	6	11	8	9	1	7	R <sub>5</sub>
P <sub>2</sub>	2	9	0	11	7	1	3	8	5	6	10	4	R <sub>2</sub>
P <sub>3</sub>	3	10	1	0	8	2	4	9	6	7	11	5	R <sub>3</sub>
P <sub>4</sub>	7	2	5	4	0	6	8	1	10	11	3	9	R <sub>7</sub>
P <sub>5</sub>	1	8	11	10	6	0	2	7	4	5	9	3	R <sub>1</sub>
P <sub>11</sub>	11	6	9	8	4	10	0	5	2	3	7	1	R <sub>11</sub>
P <sub>6</sub>	6	1	4	3	11	5	7	0	9	10	2	8	R <sub>6</sub>
P <sub>9</sub>	9	4	7	6	2	8	10	3	0	1	5	11	R <sub>9</sub>
P <sub>8</sub>	8	3	6	7	1	7	9	2	11	0	4	10	R <sub>8</sub>
P <sub>1</sub>	4	11	2	1	9	3	5	10	7	8	0	6	R <sub>1</sub>
P <sub>10</sub>	10	5	8	7	3	9	11	4	1	2	6	0	R <sub>10</sub>
	R <sub>10</sub>	R <sub>17</sub>	R <sub>10</sub>	R <sub>9</sub>	R <sub>5</sub>	R <sub>11</sub>	R <sub>1</sub>	R <sub>6</sub>	R <sub>3</sub>	R <sub>4</sub>	R <sub>8</sub>	R <sub>2</sub>	

Figura 3:17b – Os dois temas distribuídos entre o piano e a guitarra

The musical score consists of two staves. The top staff is for 'Gtr. E.' (Electric Guitar) and the bottom staff is for 'Pno.' (Piano). The score is divided into measures by vertical dashed lines. Measure 152 starts with a dynamic 'mf' and a tempo marking 'R10'. The piano part has a bass line with eighth-note patterns and a treble line with sixteenth-note patterns. The electric guitar part has a treble line with eighth-note chords. Measures 153 and 154 continue with similar patterns. A red dashed line highlights a section of the piano's bass line from measure 153 to measure 154.

Fonte: elaboradas pelo autor.

### 2.1.2.3 Das partes B

A parte B de *Oxogbô* (do compasso 54 ao compasso ao 79) foi composta com uma configuração de solo e acompanhamento, como mostra a figura 3:18, na qual, o clarinete desempenha o papel de solista em sua primeira intervenção no trecho. A melodia destinada a esse instrumento foi produzida com os conjuntos de classe de nota 7-34 a T<sub>8</sub> e 7-34 a T<sub>7</sub>, representados pelos retângulos pontilhados na figura, com o acompanhamento com a combinação de dois dos conjuntos em cada voz, como mostram os quadrados de linhas pretas. Os ovais pontilhados na cor cinzas representam a repetição do padrão. Espinheira utilizou o conceito de “massa” na parte B, entre os compassos 54 e 57; 62 e 65; 71 e 79; e o conceito de “ponto” entre os compassos 58 e 61; e 66 e 70 (Stockhausen, 2009).

Figura 3:18– parte B de Oxogbô, do compasso 54 ao compasso 79

The musical score shows five staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Trumpet (Tpt.), Violin (Vln.), and Cello (Vcl.). The score is in 12/8 time. Measure 54 starts with a dynamic 'accf.'. The first section (measures 54-57) features a solo for the flute with a dotted line over the notes, while the other instruments provide harmonic support. Measures 58-61 show a transition with a 'p' dynamic. Measures 62-65 return to the solo and accompaniment pattern. Measures 66-70 show another transition. Measures 71-79 conclude the section. Various musical markings are present, such as '7-34 T(8)', '7-34 T(7)', and '7-34 T(9)' which refer to the class of note sets used in the composition.

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

Esse modelo de solo acompanhado por uma massa é repetido entre os compassos 62 e 65; e entre os compassos 72 e 79 como mostram as figuras 3:19a e 3:19b.

Figura 3:19a – Oxogbô, compassos 62 a 65

Figura 3:19b – Oxogbô, compassos 72 a 79

Fonte: elaboradas pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

Já entre os compassos 58 e 61 (figura 3:20a) ; além do trecho entre os compassos 66 e 71 (figura 3:20b), o compositor utiliza novamente um instrumento solista, agora o violoncelo, acompanhado pelo conceito de *grupo* (Stockhausen, 2009). No primeiro dos dois trechos, foram utilizados dois conjuntos de classe de notas, a saber, 7-34 a T<sub>0</sub> e 7-34 a T<sub>11</sub>, que também serviram de material para o solo e possuem dois conjuntos de classe de notas em comum, 0 e 4, tendo o restante deles distribuídos entre os instrumentos do acompanhamento. No segundo trecho, os conjuntos utilizados foram 7-34 a T<sub>6</sub> e 7-34 a T<sub>5</sub>, respectivamente, com o acompanhamento composto com os conjuntos 7-34 a T<sub>4</sub> e 7-34 a T<sub>5</sub>. Desse modo, a característica mais marcante de B é instrumento solo, com acompanhamento na seguinte ordem: massa, grupo, massa, ponto, massa. Deve-se alertar para o fato de que, em todo os exemplos, o clarinete e o trompete estão escritos em si bemol.

Figura 3:20a – Oxogbô, compassos 58 a 61

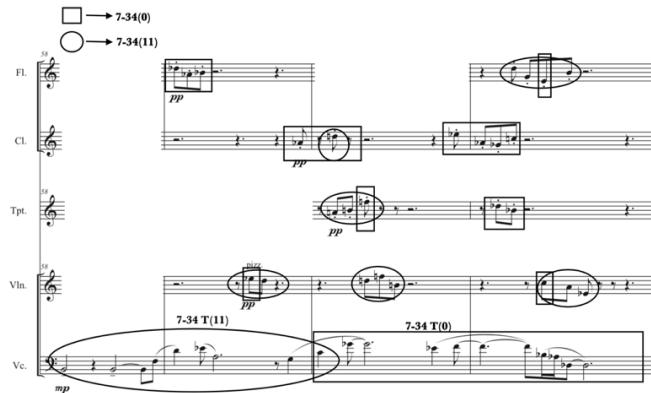
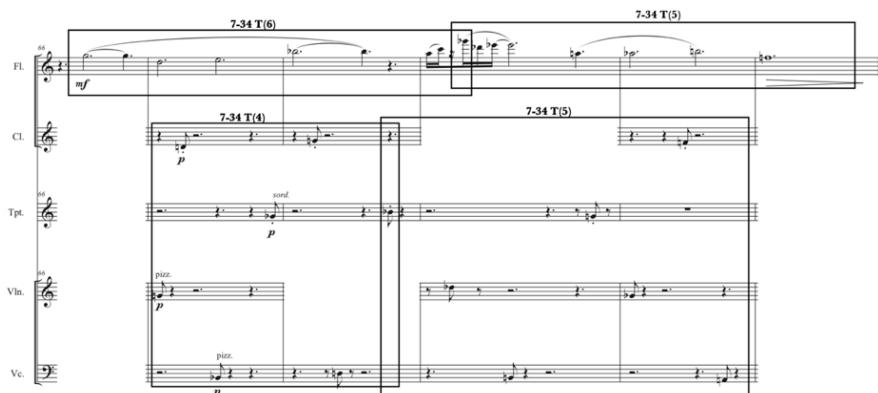


Figura 3:20b – Oxogbô, compassos 66 a 71



Fonte: elaboradas pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

Passando para a parte B de *Exu Jazz*, essa foi composta como um desenvolvimento. É ritmicamente baseada na *timeline* de Exu e em suas rotações (tabela 3:6a), regida pelo esquema apresentado na tabela 3:6b. Assim, o guitarrista e o pianista só tocariam a mesma rotação, ao mesmo tempo, por curtos espaços de tempo:

Tabela 3:6a – Rotações do ritmo de Exu

<b>R1</b>	2	2	1	2	2	1	2
	♩	♩	♪	♩	♩	♪	♩
<b>R2</b>	2	1	2	2	1	2	2
	♩	♪	♩	♩	♪	♩	♩
<b>R3</b>	1	2	2	1	2	2	2
	♪	♩	♩	♪	♩	♩	♩
<b>R4</b>	2	2	1	2	2	2	1
	♩	♩	♪	♩	♩	♩	♪
<b>R5</b>	2	1	2	2	2	1	2
	♩	♪	♩	♩	♩	♪	♩
<b>R6</b>	1	2	2	2	1	2	2
	♪	♩	♩	♩	♪	♩	♩
<b>R7</b>	2	2	2	1	2	2	1
	♩	♩	♩	♪	♩	♩	♪

Tabela 3:6b – Organização do uso das rotações de Exu

<b>Guitarra</b>	R1	R2	R3	R4	R5	R6	R7	R1
<b>Piano</b>		R2	R3	R4	R5	R6	R7	R1

Fonte: elaboradas pelo autor.

Essa parte da obra foi composta de forma contrapontística com base nos conjuntos de classe de notas, mantendo a mesma ordem dos “passos” da introdução, como visto na tabela 3:1. A tabela 3:7 demonstra o esquema compositivo do desenvolvimento, em uma disposição na qual as vozes da guitarra e do piano executam o mesmo conjunto de classe de notas por curtos espaços de tempo, então, seguem em defasagem de um conjunto, na maior parte do desenvolvimento.

Tabela 3:7 – Conjuntos de classe de notas apresentados na tabela 3:1

<b>Guitarra</b>	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C1
<b>Piano</b>		C2	C3	C4	C5	C6	C7	C1

Fonte: elaborada pelo autor.

#### 2.1.2.4 Da coda

A *coda* de *Oxogbô* é compreendida entre compassos 131 ao último da obra, 142. É formada por citações do segmento *b* da parte A e da introdução, como pode ser visto na figura 3:21.

Nesse trecho, foram utilizados os conjuntos 7-34 a T<sub>0</sub>, 7-34 a T<sub>8</sub> e 7-34 a T<sub>9</sub> que, nos primeiros 5 compasso foram distribuídos, em termos proporcionais de duração, na configuração 1, 2, 1, 2 (considerando-se a mínima como duração padrão), consistindo em uma clara referência à forma prima rítmica (1212222). Nessa última parte da obra, observando-se a questão das durações, o conceito de *grupo* (Stockhausen, 2009, p. 48) foi aquele escolhido pelo compositor.

Figura 3:21 – *Codetta de Oxogbô*, entre os compassos 131 e 142

Fonte: elaboradas pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

Já a *codetta* de *Exu Jazz* (figura 3:22) começa com uma *cadenza* para a guitarra, que tem seu fim marcado por uma citação do canto para Exu (retângulo pontilhado preto), do anteriormente referido álbum do grupo *Ofá*. Isso foi uma exceção proposital a todo processo de composição da peça, que, como ficou demonstrado, é baseado totalmente no toque do gã para aquele orixá, sem referência alguma àquele canto. Essa pequena citação, na faixa do álbum, é a primeira

resposta do coro ao cantor solista. Após a pequena lembrança do canto para Exu, a voz do piano executa duas vezes o motivo da introdução (no retângulo pontilhado vermelho), agora em I0, por fim, ainda na voz desse mesmo instrumento, há o grupo P0, executado harmonicamente e dois *clusters* (retângulo pontilhado azul), um na mão esquerda, com todas as cinco teclas pretas de dentro de uma oitava, e outro na mão direta, só com teclas brancas, excetuando a nota dó, que será executada nos dois últimos compassos (retângulo pontilhado verde), completando os 12 sons da série dodecafônica.

Figura 3:22 – Últimos compassos de *Exu Jazz*

Fonte: elaboradas pelo autor, a partir de Oxogbô (Espinheira, 2009).

### 2.1.3 Da orquestração – transformação de *Exu Jazz* em *Agô*

A composição de *Exu Jazz* começou com uma ideia de um estudo de hibridação cultural, que partia de apenas um grupo rítmico e daí seriam geradas relações diretas com o controle de altura, mas, com o decorrer da feitura da obra, os caminhos foram cada vez mais se abrindo – talvez por conta de Exu – para sentidos inesperados pelo compositor. Assim concorda-se aqui com o que disse Paulo Lima sobre o fato de que obras musicais possam mesmo ter uma certa *vida própria*, na criação do seu próprio seu próprio mundo, a partir das escolhas feitas pelos compositores ainda na fase de seleção do material pré-compositivo:

“Ouvir e compor, quando não abstraídos do mundo-da-vida (*Lebenswelt*)” – como nos diz Laske (1991) – “são atividades de um organismo que, por meio de razão (*by way of reason*), cria seu próprio mundo.” Outra coisa bem distinta é tratar essas atividades a partir de uma teoria externa – “*to reason about them*” (Lima, 2012, p. 15).

e segue,

Esse espaço de decisão/realização é da ordem da indissociabilidade e está diretamente implicado com o segundo horizonte temático: o reconhecimento de que composição implica em criação de mundos. Heidegger (1977) diz algo bastante esclarecedor sobre o assunto: “ser obra quer dizer: instalar um mundo”. E lembra que mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis. “O mundo mundifica: é o inobjetal a que estamos submetidos” como trajetória humana. Para Laske (1991), “composição é a atividade de um organismo no mundo, buscando criar o seu próprio mundo”. Além de estender o conceito ao campo dos organismos – uma ecologia, portanto–, ele sublinha de forma eficaz que a criação de mundo no compor acontece dentro de outro mundo. Significa que o inobjetal da composição é da ordem da fantasia, da razão imaginativa ou analógica (Lima, 2012, p. 24).

Sob essa visão, o tecer de obra musical pode ser comparado a um jogo de xadrez em que, a cada movimento de peça, muitas possibilidades são abertas e algumas outras fechadas, então a partida acaba seguindo um curso próprio, com apenas um controle relativo das ações.

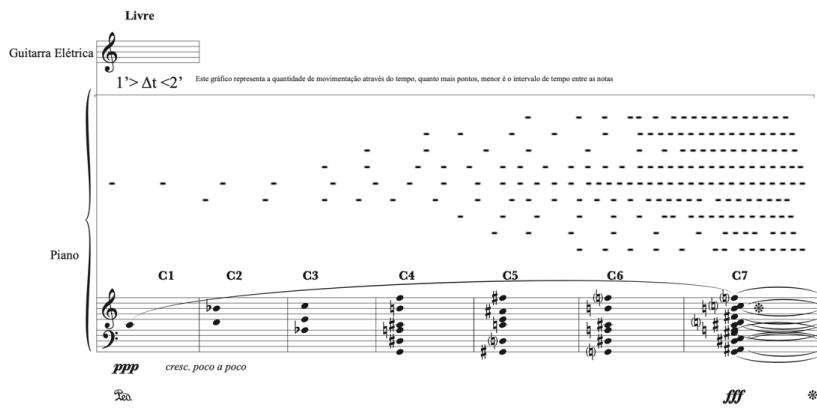
Além dessa suposta vida própria, e desse mundo que a composição criou, para esse primeiro movimento, havia a necessidade de transformar o que fora escrito para guitarra elétrica e piano em uma obra para trio de jazz (a princípio, depois para quaisquer *power trios*) e orquestra. Orquestrar uma peça não é novidade alguma para quem é formado em composição pela UFBA, mas, como destaca Samuel Adler:

A transcrição de uma peça musical de um meio para outro é muito semelhante à tradução de um poema de um idioma para outro. Embora todos aqueles que falam a língua original afirmem invariavelmente que um poema nunca pode ser traduzido com sucesso e que sua essência no processo, as pessoas que não entendem a língua original beneficiar-se-ão por poderem penetrar em algo que estava para além de seu alcance, antes de a transformação ser efetuada<sup>25</sup> (Adler, 1989, p. 510).

A vantagem aparente é que a mesma pessoa que produziu o original seria responsável pela “tradução”. Apesar isso, supostamente haveria problemas, e primeiro apresentado por *Exu Jazz* deve-se à introdução. Na versão para dois instrumentistas, o trecho inicial é improvisado (figura 3:23), como mostra a figura, seguindo os conjuntos de classe de notas sugeridos pelo compositor, mostrados na tabela 3:1.

<sup>25</sup> The transcription of a piece of music from one medium to another is very much like the translation of a poem from one language to another. While all those who speak the original language will invariably claim that a poem can never be successfully translated and loses its essence in the process, the people who do not understand the original tongue will benefit by being able to fathom something that was beyond their grasp before the transformation was accomplished. [Tradução própria]

Figura 3:23– Início de *Exu Jazz* (trecho improvisado)



Fonte: elaborada pelo autor.

Não é uma tarefa fácil transcrever isso (improvisação) em uma versão para orquestra, pois, não era só uma questão de deixar a critério dos músicos a escolhas das notas a serem tocadas, de acordo com um conjunto de classe de notas, num momento específico da peça, mas também há a questão do aumento de textura e da própria rítmica do trecho, visto que cresce em dinâmica e em movimentação, até o início da entrada do tema. Cabe aqui uma analogia: pode-se comparar a construção de uma peça à construção de um edifício, na qual o compositor, analogamente, é o arquiteto; o maestro faz o trabalho do engenheiro; e o músico... é o peão de obra. Nesse caso, o arquiteto teve que ceder às possibilidades de exequibilidade em erigir esse edifício e facilitar a vida do engenheiro, por analogia. A primeira ideia foi a de deixar a improvisação por conta do maestro, ou seja, o regente indicaria ao músico, à sua escolha, o momento em que ele iria tocar e interromper, mas isso pareceu trazer uma dificuldade maior para a execução da peça. Após esse primeiro impulso, optou-se por trabalhar aquilo que Wellington Gomes chama de “notação proporcional relacionada a aspectos temporais” (2002, p. 74), procedimento que, segundo o professor foi adotado na peça *Pseudópode* (sic), do compositor Jamary Oliveira. Entretanto, como confirma o compositor baiano, criaria um outro problema a ser resolvido:

No caso da notação proporcional, a investigação de justaposições definitivas se torna um objetivo inviável. Além dos fatores de imprevisibilidade, que envolvem este tipo de notação, os pressupostos compostoriais não sintonizam mais com os procedimentos convencionais de dobramentos ou distribuição harmônica comumente analisados nestes tratados. Em texturas compostas a partir desse tipo de notação, normalmente não existe um controle quanto aos aspectos de sincronia, a flexibilidade dos aspectos temporais ou de altura se torna fator fundamental para a idéia composicional estabelecida. Quanto maior for o conjunto orquestral utilizado, maiores serão os riscos de uma variabilidade performática. (Gomes, 2002, p. 73)

Então os conjuntos de classe de notas seriam distribuídos pelos instrumentos, e o regente daria as “entradas e saídas” a cada um deles, até que se chegasse à parte de mais movimentação, já com todos os instrumentos tocando, e o maestro voltando a sua função primordial de reger o gráfico do compasso determinado. Essa solução escolhida acabou gerando uma possibilidade de pensar em um elemento teatral a ser incorporado numa possível apresentação dessa peça. Resolveu-se então associar esse trecho livre à afinação da orquestra. Aqui está se tratando da afinação de verdade, não apenas de uma encenação e, para que isso acontecesse, *Exu Jazz* foi transposta a T<sub>9</sub>, para que a classe de nota 0, da qual se extraiu todas a relações de altura, passasse a ser a nota 9. Por dedução, o primeiro instrumento a executar tal nota seria o oboé, como também pode ser visto na figura 3:24.

Figura 3:24 – Início de *Agô* (afinação)

**Power Trio**  
**1. Agô**

Victor Hugo da Rocha

Fonte: elaborada pelo autor.

É necessário relembrar que a introdução de *Exu Jazz* fora dividida em dois trechos: um improvisado, seguido de outro escrito. Na transformação em *Agô*, a introdução teve que ser dividida em 4. Os dois adicionais foram incluídos como solução do problema de sair da afinação (notação proporcional relacionada a aspectos temporais) sem ruptura aparente, e outra para solucionar um problema da orquestração do trecho de “grande movimentação” para a continuidade da obra e o anúncio do tema. A tabela 3:8 mostra como foram feitas as equivalências entre ambas as obras:

Tabela 3:8 – Divisão das introduções de *Exu Jazz* e de *Agô*

<b>Peça Trecho</b>	<b><i>Exu Jazz</i></b>	<b><i>Agô</i></b>
<b>1</b>	Improvisação de pouca a muita movimentação	Afinação
<b>2</b>	Preparação do tema (figura 3.25a)	Transição entre os trechos 1 e 3
<b>3</b>	Não há nessa peça	“Grande movimentação”
<b>4</b>	Não há nessa peça	Preparação do tema

Fonte: elaborada pelo autor.

As figuras 3:25a e 3:25b mostram os trechos análogos em *Exu Jazz* e *Agô*, que correspondem ao gesto imediatamente anterior à apresentação do tema pela guitarra. Nelas, nota-se a solução encontrada para a orquestração da primeira, que serviu para reforçar o referido gesto musical, no caso, o aumento da textura e da própria dinâmica com a entrada dos instrumentos. Na parte do piano, há uma simulação de ampliação do espectro sonoro, com relação às alturas, mas como escrito para duas vozes, essa amplitude foi obtida com o afastamento das linhas do centro para as extremidades do instrumento. Essa ideia de amplitude de orquestral, mesmo que seja, do ponto de vista das alturas, apenas dobramentos de duas vozes, tem influência, mais uma vez, nos ensinamentos do professor Wellington Gomes:

A verticalização dos fenômenos sonoros na orquestração, do ponto de vista dos dobramentos e superposições, não deve se limitar apenas a uma tarefa direcionada ao reforço sonoro, é muito mais do que isso. Essa pode se constituir também num poderoso recurso de amplitude orquestral que, por sua vez, pode estar aliada à narratividade da ideia ou espírito musical. (2020, p. 42)

No que contribuiu, em *Agô*, para o desenvolvimento do colorido orquestral do trecho. Aqui, as duas linhas, em contraponto rítmico deslocado, tiveram que ser tratadas com o cuidado de cada uma modificarem sua cor paulatinamente, de maneira homogênea, com a adição de um mesmo instrumento de cada família, adicionado igualmente a cada uma das vozes, exceção feita ao

trompete 1, no compasso 30, que é o único instrumento de metal a executar uma das duas linhas contrapontísticas. Essa possibilidade de “modulação tímbrica” (Gomes, 2002, p. 57) é um ganho que se pode ter ao transpor uma de teclado para orquestra, como é confirmado por Samuel Adler:

Quando um trabalho contrapontístico deve ser orquestrado, as possibilidades de uma orquestra são ainda mais tentadoras. Um pianista, por mais dotado que seja, é capaz de aplicar uma coloração muito limitada às linhas individuais de uma obra contrapontística, por mais inteligentes e variadas que sejam as suas articulações. O orquestrador tem uma variedade de cores com que trabalhar e pode facilmente destacar as várias linhas.(1989, p. 516)

Figura 3:25a – Preparação do tema em *Exu Jazz*



Figura 3:25b – Preparação do tema em *Agô*

Fonte: elaboradas pelo autor.

Além daquela questão de transposição, há outros pequenos trechos que são consideravelmente diferentes entre *Exu Jazz* e *Agô*. O primeiro deles é o aumento da quantidade de compassos na primeira rotação do toque de Exu, no início da parte B, como mostram as figuras 3:26a e 3:26b:

Figura 3:26a – Rotação 1 no início da parte B em *Exu Jazz* (a T<sub>0</sub>)

R1

Gtr. E.

49

*p*

cresc. poco a poco

Pno.

49

*ff*

Figura 3:26b – Rotação 1 no início da parte B em *Agô* (trecho equivalente ao da figura anterior), transposto a T<sub>9</sub>

A

Musical score for orchestra and band, section A. The score includes parts for Tptc. 1, Tptc. 2, Tptc. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B., Tuba, Timp., C. Dr., Perc. 2, A.B., Gtr., and Bt. The score shows various dynamics and performance instructions such as ff, p, cresc. poco a poco, and R1.

Instrumentation: Tptc. 1, Tptc. 2, Tptc. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B., Tuba, Timp., C. Dr., Perc. 2, A.B., Gtr., Bt.

Dynamics and Instructions:

- Tptc. 1, Tptc. 2, Tptc. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B., Tuba: ff, p
- Timp.: mf, mp, p
- C. Dr.: - (Measure 1), p, cresc. poco a poco (Measure 2)
- Perc. 2: - (Measure 1), p, cresc. poco a poco (Measure 2)
- A.B.: - (Measure 1), p, cresc. poco a poco (Measure 2)
- Gtr.: - (Measure 1), p, cresc. poco a poco (Measure 2)
- Bt.: ff, x\* (Measure 1), - (Measure 2)

Performance Instructions:

- cresc. poco a poco
- R1

Fonte: elaboradas pelo autor.

O outro ponto que diferencia uma peça da outra está ligado às vozes do contrabaixo solo e da bateria, que, no movimento do concerto, tiveram que ser adicionados. A da bateria manteve, sempre que possível, o toque de Exu em sua rotação básica (figura 3:27a), o que nesse trabalho foi considerada Rotação 1 (R1), ao passo que a voz do contrabaixo por vezes executa o *walking bass* em semínimas ou mesmo semínima pontuada (figura 3:27b), outras vezes

reproduziu o ritmo de um dos atabaques (figura 3:27c), e ainda dobrou as vozes dos instrumentos da orquestra (figura 30d). As partes do contrabaixo solo e da bateria serão mais bem explicados no anexo X desse trabalho, num estudo sobre a função e a transcrição dos toques dos orixás para cada um deles em todos os movimentos.

Figura 3:27a – O toque de Exu transcrita para a voz da bateria

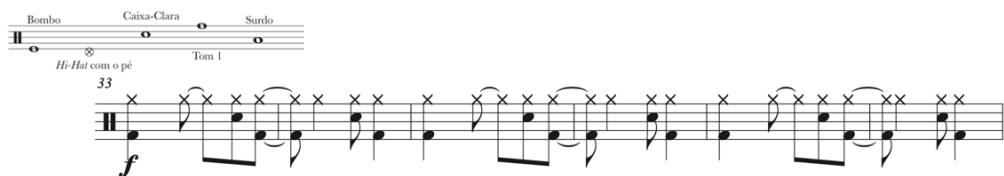


Figura 3:27b – A voz do contrabaixo em *walking bass*

Figura 3:27c – A voz do contrabaixo com a transcrição dos atabaques *rumpi* e *lé*

Figura 30d – A voz do contrabaixo solo dobrando as vozes do contrabaixo de orquestra e do violoncelo

Fonte: elaboradas pelo autor.

Além disso, o contrabaixo solo também foi utilizado como elemento de orquestração da parte do piano, como mostram as figuras 3:28a e 3:28b:

Figura 3:28a – O piano de *Exu Jazz* a T<sub>0</sub>Figura 3:28b – A voz do contrabaixo solo como parte da orquestração da figura anterior (a T<sub>9</sub>)

Fonte: elaboradas pelo autor.

Outro exemplo de “modulação tímbrica” e amplitude do espectro das alturas pode ser visto na orquestração do trecho da figura 3:29a (final do primeiro tema), em que o resultado pode ser visto na figura 3:29b:

Figura 3:29a – Final do primeiro tema de *Exu Jazz* (a T<sub>9</sub>)

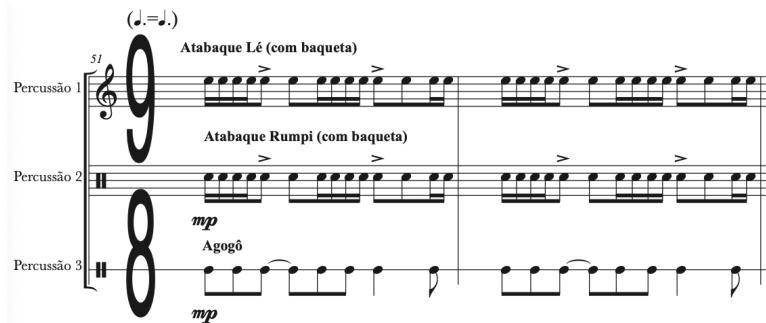
Figura 3:29b – Final do primeiro tema em *Agô* (a T<sub>9</sub>)

Fonte: elaboradas pelo autor.

Como foi dito, esse movimento foi o último a ter uma versão para orquestra, então, a decisão de inserir o trio (figura 3:30) de “instrumentos étnicos” (Gomes, p. 15) deveu-se à

influência de “Ritual e Transe”, de Jamary Oliveira. Lembra-se aqui que o toque para Exu (*vássi*) foi invertido para a criação do segundo tema, ou seja, o que era semínima passou a ser colcheia e vice-versa. Foi justamente nesse trecho, que os instrumentos associados ao candomblé participaram pela primeira vez, como mostra a figura 3:30, na qual percebe-se que cada figura do toque da voz do agogô foi dividida em dois, nas execuções das vozes dos atabaques rumpi e lé, seguindo o que ocorre comumente nos terreiros:

Figura 3:30 – Trio de percussão em *Agô*



Fonte: elaboradas pelo autor.

O exemplo a seguir (figura 3:31) mostra o uso das cordas como reforço de algumas notas do tema executado pela guitarra. Esse é outro ponto de divergência entre o duo original e a peça para orquestra. Além do reforço melódico, as cordas geram um novo padrão rítmico próprio, gerado pelo destaque de certas notas, que não tem influência da parte do piano, muito menos do toque de candomblé. Além disso, esse procedimento promove um aumento da amplitude do trecho, no que se refere às alturas.

Figura 3:31 – Dobramento das cordas com relação à guitarra (compassos 55 – 62)

The musical score shows six string instruments: Gtr. (Guitarra), Vln. I (Violino I), Vln. II (Violino II), Vla. (Violoncelo), Vc. (Double Bass), and Cb. (Cello). The score spans from measure 55 to 62. Red and blue boxes highlight specific notes on the string parts, indicating where they reinforce the guitar line. The guitars play a continuous eighth-note pattern throughout the measures.

Fonte: elaboradas pelo autor.

Os exemplos seguintes, ainda com relação ao uso das cordas, seguem aquilo que foi sugerido por Samuel Adler: “não tente simular o piano, mas, preferivelmente, mude as

expressões idiomáticas do piano para expressões orquestrais, mantendo o espírito da música.”<sup>26</sup> (Adler, 1989, p. 513). No primeiro caso (figura 3:32a), as cordas reproduzem a harmonia do trecho, livrando-se de obrigações estritamente rítmicas, apesar de ainda manter laivos da rotação momentânea do toque. No segundo (figura 3:32b), apenas as vozes do contrabaixo, e até o compasso 128, também a voz do violoncelo, mantêm uma relação associada ao que é ritmicamente executado pela voz da mão esquerda do piano original. Aqueles instrumentos graves destacam a colcheia característica do ritmo agrupado em 5+7, cabendo aos outros três membros das cordas uma escrita ligada à fórmula de compasso, aí definida (6/8), e às alturas do piano, que aparece nos exemplos a título de comparação analítica, por isso, portanto, também foi transposto a T<sub>9</sub> com relação à obra *Exu Jazz*.

Figura 3:32a – As cordas reproduzindo a harmonia do trecho (o piano do exemplo transposto a T<sub>9</sub> (compassos 109 – 115)

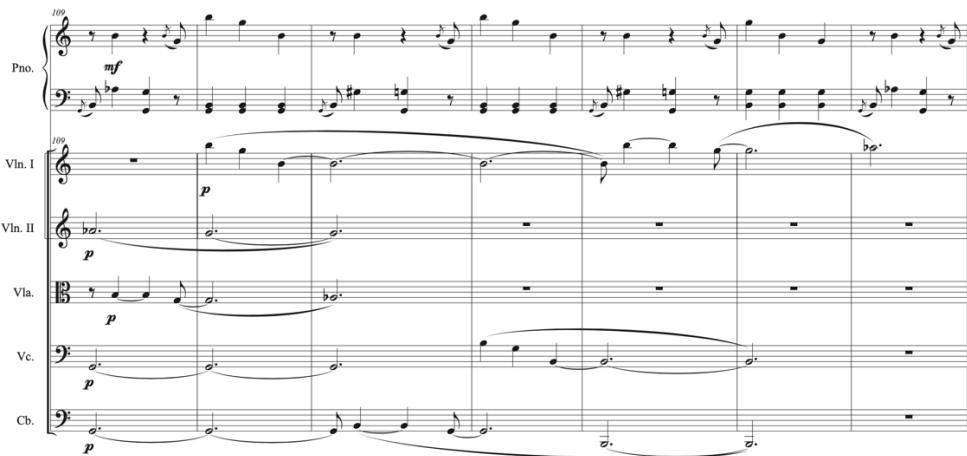


Figura 3:32b – As cordas reproduzindo a harmonia do trecho (piano do exemplo transposto a T<sub>9</sub>, compassos 121 – 132)

Fonte:

elaboradas pelo autor.

<sup>26</sup> Do not try to simulate the piano, but rather change piano idioms to orchestral ones, retaining the spirit of the music.

Exemplo de outro tratamento dado à orquestração que merece atenção é um pequeno trecho de “colorido diagonal” (figura 3:33): “[...] no [colorido] diagonal, a cada fragmento ou parte da melodia, há alguma espécie de transposição de oitava – ou outra distância intervalar – para cima ou para baixo ao passar de um instrumento ao outro” (Gomes, 2020, p. 40). Poder-se-ia argumentar que ocorreu um “colorido linear”, ao observar a voz do contrabaixo, já que ela reproduz exatamente aquilo escrito para a mão esquerda do piano, mas, ao lado disso, os outros instrumentos da orquestra, com relação às oitavas, preenchem o espaço deixado pelo que outrora era para as duas mãos do piano, acarretando no aumento da textura. Mais uma vez, a utilização da orquestração serviu como reforço do gesto musical original. No exemplo, relembrando, o piano é transposto a T<sub>9</sub>, assim como tudo em *Agô*, com relação a *Exu Jazz*.

Figura 3:33 – Colorido diagonal, com o piano transposto a T<sub>9</sub> (compassos 76 a 79)

The musical score displays a section of the composition from measures 76 to 79. The instrumentation includes piano, flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3), oboes (Ob. 1, Ob. 2), clarinets (Cl. 1, Cl. 2), bassoon (Cb.), first and second violins (Vln. I, Vln. II), viola (Vla.), cello (Vc.), and double bass (Cbs.). The piano's melody in measure 76 is highlighted by a red line and then continues diagonally through the orchestra in measures 77, 78, and 79, creating a "colorido diagonal". The score shows various dynamics (e.g., f, mf, mp) and performance instructions like slurs and grace notes.

Fonte: elaboradas pelo autor.

### **2.1.4 Do processo de hibridação em *Oxogbô* e em *Exu Jazz***

Em confronto com o quadro tipológico de hibridação purgado de Paulo Rios Filho (2010), que será apresentada na seção “3.1 da Hibridação”, ainda desse trabalho, ao considerar o uso do *Time Point Reverso*, *Oxogbô* pode ser classificada dentre aquelas que satisfazem a “[Procedimento] Derivação de estruturas e materiais”:

Esse procedimento diz respeito à construção de novas estruturas musicais e à obtenção de novos materiais através da derivação de outras estruturas e/ou materiais característicos, encontrados em práticas culturais específicas. A derivação de estruturas/materiais pode ser de três tipos: alteração, indução e síntese. (Rios Filho, 2010, p. 78).

Isso não significa que a peça, essa ou qualquer, deva ser incluída em apenas um dos itens o quadro citado, assim, do ponto de vista rítmico, como Alexandre Espinheira fez uso do ritmo de Oxum, seja ele de forma completa ou de forma fragmentada, para elaborar o conjunto de células rítmicas apresentado em *Oxogbô*, então a obra analisada também dever ser encaixada em “[Procedimento] Utilização de estruturas/materiais característicos”:

Trata-se, talvez, do nível mais imediato de plasmação, uma vez que consiste na simples utilização de escalas, motivos, padrões rítmicos e fórmulas melódicas característicos de práticas musicais diversas, para a composição de uma peça de música contemporânea, cuja linguagem/sintaxe mídia empregada se distingue notavelmente da de origem (Rios Filho, 2010, 80).

Não está longe da verdade, afirmar que a peça de Espinheira, por conta do *Time Point Reverso*, está mais próxima da síntese, numa classificação do quadro de fusão apresentado por Rios Filho (2010, p. 63), ou seja, numa situação em que os elementos díspares estão mais amalgamados, “gerando um material novo que não guarda características anteriores de nenhum dos originais”.

Como foi demonstrado, *Oxogbô* e *Exu Jazz* partilham da mesma característica: ambas estão incluídas em mais de uma das categorias listadas por Paulo Rios Filho (2010), a saber, “derivação de estruturas e materiais” (p. 78); “simbolismo abstrato”,

Em sua definição de simbolismo abstrato, nosso primeiro sub-tipo de tradução, Heile (2004) diz que, além de não se referir ou imitar quaisquer práticas musicais ou músicas em particular, este é um tipo de representação que “não envolve discursos representados” (2010. p. 86).

ambos os exemplos com relação ao candomblé; “transplante de atributos de timbre”, em *Agô*,

Esta é uma sub-estratégia de sincretismo onde formações timbrísticas, timbres individuais de instrumentos e algumas técnicas e maneirismos instrumentais idiosincráticos de uma cultura são empregados em instrumentos musicais de

outra, geralmente os “ocidentais,” integrantes das formações sinfônicas e camerísticas (p. 93).

“combinação de instrumentos e linguagens musicais de diversas culturas” (esse último relacionado à guitarra elétrica),

Diz respeito tanto à presença, num grupo instrumental, de instrumentos musicais típicos, ligados a duas ou mais práticas culturais, quanto à execução, por meio de instrumentos de uma cultura, de situações musicais (ex.: uma obra, no sentido estrito; uma sessão de improvisação; uma “tocada;” etc.), cuja linguagem esteja ligada a outra.  
(p. 94-95).

Apesar da não utilização de instrumentos associados ao candomblé, *Oxogbô* indica sua influência africana já na escolha do seu título. No início, a não inclusão dos instrumentos daquela religião também era desejada no *Power Trio*, mas, após a análise de *Ritual e Transe* de Jamary Oliveira, e no decorrer da escrita do segundo movimento do concerto, foi decidido que os atabaques e o gã seriam usados em todos os três movimentos. Como será visto a seguir, mais por uma questão política e simbólica, do que propriamente por uma questão de sonoridade.

## 2.2 Segundo

Seguindo a proposta de compor uma obra em três movimentos para *power trio* e orquestra, sob o esquema clássico de concerto 1. *rápido* – 2. *lento* – 3. *rápido*, esse segundo movimento já estava pré-determinado como o de andamento mais lento dos três. Assim, após essa definição, dever-se-ia partir para a escolha do material a ser trabalhado. Pelo que se falou até aqui, nesse parágrafo inicial da seção, o batá<sup>27</sup> pareceu ser o toque que mais se aproximou do plano inicial para movimento. Em *Segundo*<sup>28</sup>, título dado a essa parte central da obra, optou-se por uma escrita desse toque em compasso binário composto, aparentemente diferentemente do apresentado no vídeo do qual o toque foi extraído, em que o músico Gabi Guedes faz uma contagem preparatória em seis, mas entendeu-se que ali que, para ser didático, o músico marcou a subdivisão do compasso. De acordo com a informação contida naquela fonte, o batá é “um dos

---

Batá, como transcrita para *Segundo*

<sup>27</sup> 

O exemplo do batá foi retirado do vídeo *WebTV Minuto Percussivo*, do alabê do Terreiro do Gantois, Gabi Guedes, que, em sua descrição, consta: “No episódio extra, Gabi Guedes fala sobre o ritmo batá, um dos toques usados para reverenciar o orixá Oxalá nos terreiros de candomblé”. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=KQ7mHU8XEgs&t=24s> (Guedes, 2021c).

<sup>28</sup> *Segundo*, nesse caso, é uma “brincadeira”, um “jogo de palavras”, entre as duas definições do termo encontradas em Ferreira (2004, p. 1821), “segundo<sup>1</sup>. [Do lat. *secundo*.] **Num. 1.** O ordinal correspondente a dois [...]. **Adj.** **2.** Mediato; indireto; secundário[...]. **segundo<sup>2</sup>.** [Da prep. lat. *secundum*.] **Prep. 1.** De acordo com; consoante, conforme [...].”

toques usados para reverenciar o orixá Oxalá nos terreiros de candomblé”. Apesar de em todo o *Power Trio* não haver andamentos com indicação exata de metrônomo – na partitura está especificado apenas “lento”, na esperança de que o *tempo* desse movimento seja menos andado do que aquele apresentado no vídeo do qual o toque foi retirado, bem como em com relação aos demais movimentos.

Além disso, esse movimento foi produzido durante o curso da disciplina Seminários em Composição Musical II (MUSE07/20172), ministrada pelo professor Guilherme Bertissolo, como parte integrante do mestrado da UFBA, tendo como um dos assuntos apresentados a conexão de materiais (Belkin, 2018, p. 115 e seg.). No caso específico desse movimento, utilizou-se como base a tese de Vinícius Amaro, que apresentou “sincronização rítmica” (2020, pp. 142-143). Sobre isso, aquele compositor produziu uma miniatura que nomeou de *Exercício N° 3*, acerca da qual, escreve:

Neste sentido, a miniatura desenvolve conflitos e ajustes rítmicos, isto é: a dualidade de momentos onde os instrumentos se contrapõem em termos de uma realização rítmica, e outro onde eles se unificam, o que determina variações sensíveis de perspectivas texturais. Os momentos de unificação são, justamente, os momentos de sintonização [...]. Estes são sempre antecedidos e sucedidos (ativados e desativados) por um pequeno gesto polirítmico [...], que representam os únicos momentos da peça que o motivo principal não é apresentado, salvo os compassos de introdução e desfecho. (2000, p. 143)

Esse modelo de transformação, apresentado naquela tese de doutoramento, foi utilizado como elemento fulcral de conexão entre as partes de *Segundo*.

Apesar de o plano inicial do movimento ter sido elaborado como uma obra de uma única parte fluente, que teria seu ápice numa grande uníssono final, na já referida sincronização rítmica, alguns problemas relativos ao discurso musical foram identificados pelo professor da disciplina. O maior deles foi descaracterização como peça de concerto. Nos primeiros rascunhos, a *Segundo* apresentava-se como uma peça para orquestra, com um *power trio obbligato*, não como um movimento de concerto. Àquele tempo, o movimento iniciava-se no que agora é o compasso 55. Para resolver esse problema, antes do referido compasso, foi adicionado um trecho que se inicia numa *cadenza* quase livre, executada apenas pela voz da guitarra, passando para um leve crescente orquestral, citando o tema final.

Por fim, concluído o movimento, tem-se a seguinte forma, dividida em grandes partes: A – B – A’, que não constituem uma forma sonata, já que cada parte representa um tema específico, apesar de A’ ser a purgação do que fora apresentado em A, não sendo a parte B um trecho de desenvolvimento (que será esmiuçado à frente). Assim, pode-se definir: a parte A

compreende o início (*cadenza*) até o compasso 54; a parte B, do compasso 55 ao 172 (fuga); e A' (segundo tema em uníssono), do compasso 173 até o final (compasso 228).

Passando para a análise de *Ritual e Transe* (1964), do compositor baiano, Jamary Oliveira<sup>29</sup> (1944 - 2020), para grupo de percussão, composta em uma época de grande turbulência no cenário político/social Brasileiro, peça serviu que como base para a criação do segundo movimento do *Power Trio*. Aquela é uma obra de fundamental importância na história do que viria a ser a Escola de Música da Universidade Federal da Bahia — à época, aquele embrião musical institucional era denominado Seminários de Música da Bahia — pois, ao que se sabe, foi a primeira peça de um então aluno (depois professor da UFBA), da agora chamada “música de concerto”, que promoveu a hibridação de elementos europeus com os elementos da música do candomblé jeje/nagô na Bahia, prática que veio a tornar-se frequente entre os compositores formados e formadores do pensamento estético da referida escola.

*Ritual e Transe* exerceu uma influência marcante em toda a composição do *Power Trio*, pois ideia inicial do concerto era não haver partes para os instrumentos ligados aos rituais de candomblé (os atabaques e o gã). Esse pensamento vinha da intenção de afastamento daqueles primeiros procedimentos de hibridação promovidos pelos compositores da Bahia, que será explicada na seção “4 Eu Sou Neguinha?”, ainda nesse trabalho, que utilizavam os referidos instrumentos em suas obras. A questão é que *Segundo* começou a ser elaborado no primeiro semestre de 2021 e, assim como na época da estreia de *Ritual e Transe*, o Brasil do *Power Trio* voltara a flertar com a ditadura de outrora, mas com o agravante de um obscurantismo com relação as ações e atitudes perante a pandemia da COVID-19. Essa não era uma prática com relação apenas à saúde pública. Junto a isso, havia uma tentativa tácita de depreciação de todos os símbolos das religiões de matriz africana, e mesmo de tudo que fosse ligado aos afrodescendentes brasileiros, que perdurou por todo o período daquele governo. Qualquer busca rápida na internet revela o que aqui foi dito, como mostra essa postagem da *Folha de São Paulo* de 24 de agosto de 2022 (figura 3:34):

---

<sup>29</sup> Jamary Oliveira é fundador do Grupo do Grupo de Compositores da Bahia, professor da Escola de Música da UFBA, fomentador da implantação do programa de pós-graduação em música, não apenas onde ensinou, mas em algumas universidades brasileiras, fundador da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, membro da Academia Brasileira de Música e da Academia de Ciências da Bahia (Nogueira, 2021)

Figura 3:34 – Reportagem da Folha de São Paulo de 24 de agosto de 2022

# FOLHA DE S.PAULO



ELEIÇÕES 2022 ([HTTPS://WWW1.FOLHA.UOL.COM.BR/PODER/ELEICOES/2022/](https://www1.folha.uol.com.br/poder/eleicoes/2022/))  
LGBTQIA+ ([HTTPS://WWW1.FOLHA.UOL.COM.BR/FOLHA-TOPICOS/LGBTQIA/](https://www1.folha.uol.com.br/folha-topicos/lgbtqia/))

## Bolsonaro repete 2018 e ignora política para negros em programa de governo

Presidente cita ações para quilombolas e indígenas, mas desconsidera medidas pró-igualdade racial e LGBTQIA+

24.ago.2022 às 10h38

**Danielle Brant** (<https://www1.folha.uol.com.br/autores/danielle-brant.shtml>)

**Renato Machado** (<https://www1.folha.uol.com.br/autores/renato-machado.shtml>)

**BRASÍLIA** Assim como ocorreu em 2018, o programa de governo de Jair Bolsonaro (PL) (<https://www1.folha.uol.com.br/folha-topicos/jair-bolsonaro/>) para as eleições deste ano não traz políticas voltadas à população negra no país, destoando de seus principais adversários na corrida ao Palácio do Planalto em 2022 (<https://www1.folha.uol.com.br/poder/eleicoes/2022/>). Também não há no documento ações dirigidas ao público LGBTQIA+ (<https://www1.folha.uol.com.br/folha-topicos/lgbtqia/>).

Fonte: jornal Folha de São Paulo on-line, 24 de outubro de 2022  
(<https://www1.folha.uol.com.br/poder/2022/08/bolsonaro-repete-2018-e-ignora-politica-para-negros-em-programa-de-governo.shtml>)

Por isso, era premente que aquela tentativa de expurgar os símbolos de matriz africana da cultura brasileira deveria ser rechaçada de todas as formas. Então a ideia inicial de ter um concerto para trio e orquestra, utilizando-se de elementos musicais, sem utilização dos instrumentos óbvios do candomblé, juntamente com os termos iorubás, foi abandonada.

Em se tratando do concerto para *Power Trio*, o uso dos instrumentos ligados ao candomblé (gã, ruimpi e lé) trouxe à obra uma característica que sequer era desejada previamente, com relação à sonoridade e até mesmo com a imagem. Por tudo que foi explicado, e por conta de

um tempo em que a neutralidade não era salutar àqueles que queriam ser lembrados por participarem do “lado bom da força”, foi decidido que aquele trio de percussão seria colocado num lugar de “pedra angular” da composição, isso porque eles trazem consigo uma carga simbólica específica, como escreveu Espinheira, acerca do berimbau, mas que cabe aqui a mesma reflexão: “um instrumento étnica e geograficamente identificado que, como argumentamos, carrega consigo uma grande bagagem cultural” (2022, p. 17).

Assim como *Oxogbô* exerceu influência ubíqua nesse concerto através de seu *Time Point Reverso*, também *Ritual e Transe* o fez por conta justamente de sua influência no campo simbólico de sua instrumentação. Antes que se esqueça de dizer, deve-se salientar a importância basilar dos instrumentos musicais para o culto de matriz africana:

Sem atabaque, a festa perde 90 por cento do seu valor, pois esse instrumento é considerado o meio de que se servem os humanos para as suas comunicações e para as suas invocações aos orixás. É ainda, como na África, o seu telégrafo, dando a grata notícia da festa à gente do candomblé por acaso distante. É o elemento de animação das cerimônias. E o único instrumento realmente apropriado para saudar os orixás, quando já *desceram* entre os mortais, ou para invocá-los, quando a sua presença é necessária; para saudar os ogãs; para marcar o ritmo — ora monótono, ora decorativo, ora vertiginoso e aparentemente desordenado — das danças sagradas. E, quando os orixás se negam a comparecer ou quando a sua ausência redundar na falta de interesse da festa, é ainda o atabaque que provê a essas dificuldades tocando o adarrum, que desorienta completamente as filhas e as faz cair, uma após outra, no transe que precede imediatamente a chegada dos orixás:

Baraúna caiu,  
quanto mais gente... (Carneiro, 2008, p. 92-93)

Deve-se lembrar que o movimento *Segundo*, com denominação aparentemente simplória, foi o primeiro a ser orquestrado, portanto, apesar de a primeira incursão nessa seara ter sido com *Exu Jazz*, para guitarra elétrica e piano, esse foi o último ter uma escrita para orquestra. Isso relembraria o fato de *Agô* ter atabaques e gâ em sua instrumentação. Voltando à obra de Jamary Oliveira, deve-se notar que, apesar de o compositor ter sido criterioso com a escrita dos atabaques, com relação à ordem das mãos que tocariam aqueles tambores (direita e esquerda), não definiu na partitura como aqueles instrumentos deveriam ser percutidos, se diretamente com as mãos, comum no candomblé Congo/Angola, ou com aguidavis, como na maioria dos toques dos rituais jeje/nagô. Sobre a maneira em que se percutem os atabaques, afirma Edison Carneiro: “Os atabaques são considerados essenciais para a invocação dos deuses. Os nagôs e os jeje percutem o couro com os aguidavis, mas os caboclos o tocam com as mãos, não sendo raro verem-se pessoas de mãos rachadas de tocar atabaque” (2008, p. 91-92).

Nas gravações disponíveis gratuitamente na internet, pode-se ver e ouvir que os intérpretes optaram por tocar os atabaques sem baquetas<sup>30</sup>. No caso de *Segundo*, a partitura indica que os tambores, atabaques (ou congas, de acordo com a disponibilidade da orquestra), devam ser percutidos com aguidavi, baqueta de timbales, ou mesmo de caixa-clara.

Após essa necessária explicação, deve-se acrescentar que o trabalho analítico apresentado aqui sobre *Ritual e Transe* foi feito com observação dos aspectos semióticos da obra, tendo como método a análise com base no modelo tripartite de Jean Molino, revisto por Jean-Jacques Nattiez, pois aquela foi a que pareceu mais adequada para ser lançada sobre a citada obra de Jamary Oliveira. É de destaque que o cabedal teórico dessa análise fora adquirido durante a disciplina Tópicos em Teoria e Análise Musical I (MUSE28/20172), ministrada pelo professor doutor Wellington Gomes<sup>31</sup>.

### **2.2.1 Do modelo tripartite**

É salutar apresentar os “prolegômenos” do Modelo Tripartite proposto por J. Molino e J.-J. Nattiez, que, por princípio, diferencia-se do que se pensava no sistema clássico de comunicação, pois nesse, acreditava-se que o receptor é um agente passivo da comunicação. Isso é refutado no pensamento dos dois franceses, que considera o *receptor* como um agente ativo da comunicação:

Poder-se-ia pensar que, usando uma terminologia diferente, Molino redescobriu o esquema clássico da comunicação:

Emissor → Mensagem → Receptor

Não se trata disso. Além do mais, este esquema já foi abandonado pelos peritos da inteligência artificial em seu tratamento da linguagem. Creio ser necessário substitui-lo pelo seguinte:

Processo *poético* Processo *estético* Emissor

Emissor → Vestígio material ← “Receptor”

A diferença pode parecer mínima, mas a inversão do sentido da seta é essencial. Com efeito, na teoria de Molino,

a) uma forma simbólica não é intermediária de um processo de “comunicação” que transmitiria a uma audiência significações intencionadas por um autor;

b) ela é o resultado de um processo complexo de criação (o processo *poético*) que diz respeito tanto à forma quanto ao conteúdo da obra;

---

<sup>30</sup> As referidas gravações estão disponíveis em: <https://www.youtube.com/watch?v=r27judNQOq0> (Grupo de Percussão da UFRJ, 2017) e <https://www.youtube.com/watch?v=V4ptWm3JTfk> (Grupo de Percussão da UFBA, 2017).

<sup>31</sup> Deve-se fazer aqui uma observação sobre os termos utilizados em todo o trabalho: encontram-se, em língua portuguesa, duas traduções e duas grafias para o mesmo termo utilizado por Nattiez. Em seu texto de 1999b, traduzido por Regis Duprat, o termo é notado como *poiétique*; já no texto de 2002, com a tradução de Luiz Paulo Sampaio, a grafia parece mais próxima do idioma de Camões, *poética*. Portanto, essa segunda forma será adotada quando o assunto for tratado. Exceção feita em citações diretas do relativos ao primeiro texto.

c) e o ponto de partida de um processo complexo de percepção (o processo *estésico*) que reconstrói a mensagem;  
d) enfim, os processos *poiéticos* e *estésicos* não coincidem necessariamente. O *poiético* pode não deixar vestígios, discerníveis como tal, na forma simbólica em si. Como afirma Molino, o *poiético* não tem necessariamente a vocação para se comunicar. Em sentido inverso, o "receptor" projeta sobre a forma simbólica configurações independentes das estruturas criadas pelo processo *poiético* (Nattiez, 2002, p.17).

Posto isso, Nattiez propõe "que se distingam seis casos de configurações, que correspondem a um igual número de situações analíticas" (2002, p.18), a saber: análise do nível neutro, *poética induutiva*, *estésica induutiva*, *poética externa*, *estésica externa*, comunicação musical. No presente trabalho, serão abordadas as três primeiras situações analíticas citadas, por aquelas satisfazerem o objetivo desse trabalho.

#### **2.2.1.1 Do nível neutro**

Nesse nível, analisa-se o vestígio material, ou seja, a partitura, uma gravação ou mesmo um concerto. Assim, não são analisados os processos compositivos, menos ainda a impressão que a obra causa, ou causaria no ouvinte.

[...] análise do nível neutro, análise imanente, análise material — apenas as configurações imanentes da obra são consideradas. Um exemplo típico é, sem dúvida, a análise do ritmo da *Sagração da primavera*, de Stravinsky, por Pierre Boulez: "Devo repetir aqui que não tive a intenção de descobrir um processo de criações, mas apenas descrever o seu resultado, sendo as relações aritméticas as únicas tangíveis. Se pude observar todas estas características estruturais, foi porque elas ali se encontram, e pouco importa se foram utilizadas consciente ou inconscientemente (e com que grau de acuidade) no seio da inteligência da concepção ou, ainda, com que interferências entre o trabalho e a genialidade" [...] (Nattiez, 2002, p.18).

#### **2.2.1.2 Da Poiética Indutiva**

Essa situação analítica trata da dedução do processo compositivo, a partir do vestígio material da obra: é uma espécie de "engenharia reversa", que parte do objeto pronto e traçam-se os possíveis caminhos que levam aos processos produtivos.

Aqui, trata-se de induzir da observação da peça o processo composicional que lhe deu nascimento... Damos a essa espécie de figura o nome de *poietique induutiva*. A essa família pertencem as proposições analíticas que encontramos em Fundamentals of Musical Composition de Schoenberg: por trás das estruturas da obra, harmônicas, fraseológicas ou seriais, Schoenberg convida a retomar a Grundgestalt que explica a unidade da obra. Réti não procede diferentemente quando, em suas análises do desenvolvimento temático, busca a "célula geradora" das obras, especialmente a intervalar (Nattiez, 1990b, p.56).

### **2.2.1.3 Da Estésica Indutiva**

Nessa situação analítica, analogamente à anterior, parte-se da obra pronta e, por dedução, tenta-se chegar ao ponto do ouvinte da obra, suas sensações, impressões, emoções:

Tal como a *poiética* indutiva, a *estésica* indutiva constitui igualmente o caso mais frequente na análise musical. Ela consiste em elaborar hipóteses sobre a maneira pela qual uma obra é percebida, tomando por base a observação de suas estruturas. Na grande maioria das análises que se consideram pertinentes do ponto de vista perceptivo, o musicólogo se assume como uma espécie de consciência coletiva dos ouvintes e decreta “que é isto o que se ouve”. Este tipo de análise se funda na introspecção perceptiva, ou ainda sobre um certo número de ideias gerais que se possa ter a propósito da percepção musical (Nattiez, 2002, p. 19).

### **2.2.2 Da obra**

*Ritual e Transe* é uma obra de Jamary Oliveira, para um grupo de percussão popular – três atabaques, agogô (notado, no original, *agôgô*), reco-reco (àquela época, no original, notado *Réco-Réco*) e triângulo –, além do timpano, composta em dois movimentos: um *Ritual* e o outro o *Transe*, com a estreia no dia 9 de julho de 1964, no auditório da Reitoria da UFBA, em Salvador, pelo Conjunto Experimental de Percussão da UFBA, dirigida por R. Rossi. (Nogueira, 2014). Destaca-se o fato de o compositor ter definido apenas na partitura “atabaque 1, atabaque 2 e atabaque 3”, sem o uso da nomenclatura utilizada no candomblé, a saber, rum, rumpi e lé, estando relacionados ao tamanho de cada instrumento: “o grande (rum), o médio (rumpi) e o pequeno (lé)” (Carneiro, 2008, p. 91), que segundo Angela Lühning, “todas as três denominações são de origem jeje” (2022, p. 259).

Segundo Paula Oliveira, “Jamary Oliveira compôs uma peça para percussão chamada ‘Ritual e Transe’ (1964), que utilizava os toques de atabaques das festas de Cosme e Damião realizadas na Chapada Diamantina” (2010, p. 45).

Passando para *Segundo*, como dito, que foi projetado como um movimento lento de concerto, sendo finalizado ao longo da disciplina citada, cujo enfoque específico daquele semestre era “conexões”. De saída, já havia três elementos definidos, que fariam parte dessa “sopa compositiva”, a saber, o andamento, uma transição marcante e a utilização de instrumentos de candomblé (atabaques e gã), juntamente com todas as outras coisas advindas das escolhas iniciais da produção a abra como um todo. Daí partiu-se para as soluções dos problemas, que essa criação de mundo apresentaria no decorrer do processo de erigir a obra.

### 2.2.2.1 Do nível neutro na obra

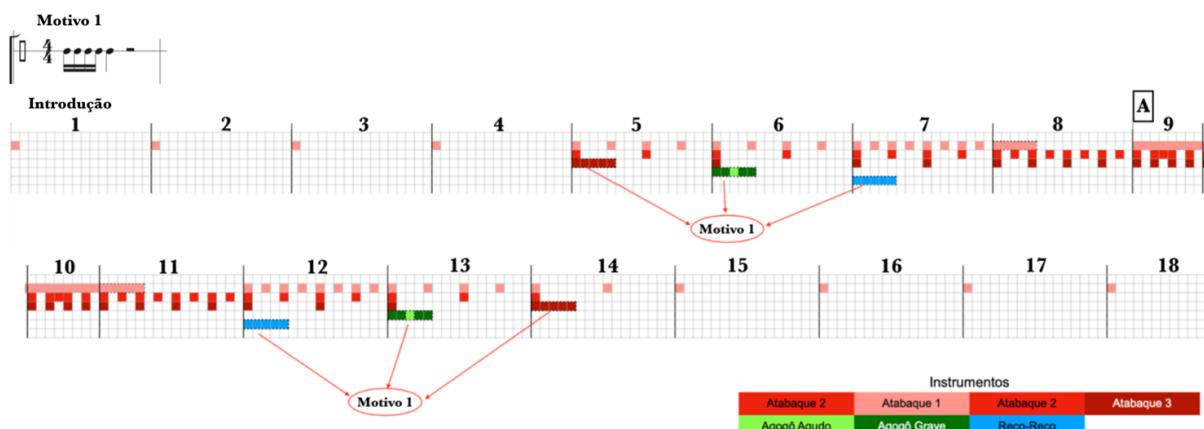
Voltando agora a *Ritual* e *Transe* que, por ser uma obra dos tempos de estudante (Jamary Oliveira é formado compositor em 1966), não apresenta grandes recursos técnicos do ponto de vista compositivo, nem por isso deixa de ter um discurso sólido e fluente: sólido por ter uma ideia formal clara e bem estruturada; fluente por conta de as partes terem transições suaves, sem arestas, indo de um trecho a outro sem rupturas.

Estruturalmente, pode-se considerar tanto *Ritual*, quanto *Transe*, como movimentos divididos em três partes cada um, que aqui, em ambos os casos, serão denominadas *Introdução*, *Trecho Central*, e *Parte Final*. O primeiro movimento da peça de Jamary foi produzido com base num motivo rítmico, que derivou outros motivos, enquanto o movimento seguinte é constituído de células rítmicas em *ostinato*, por quase toda sua duração.

Tratando comparativamente de *Segundo*, esse movimento também é dividido em três partes, que aqui serão denominadas A, B e A'. É importante destacar que a parte B foi a primeira a ser composta, então a A' e, por último, a parte A, ou seja, em ordem temporal de escrita, tem-se: B, A e A'.

Passando para o movimento *Ritual*, sua introdução é proporcional à duração do movimento – 18 compassos de um total de 72 – subdividida em duas partes de simetria espelhada perfeita. Esse primeiro trecho da peça é mostrado pelo gráfico 3:1, no qual foram transcritos os pontos de ataque (Agawu, 2006) dos instrumentos, cujos quadrados representam semicolcheias, destacando-se o motivo 1, reproduzido por atabaque 3, agogô e reco-reco, respectivamente, que posteriormente são reapresentados na ordem inversa das entradas, tornando óbvio seu espelhamento. Deve-se esclarecer que os números representam os compassos, e a letra representa a cifra de ensaio.

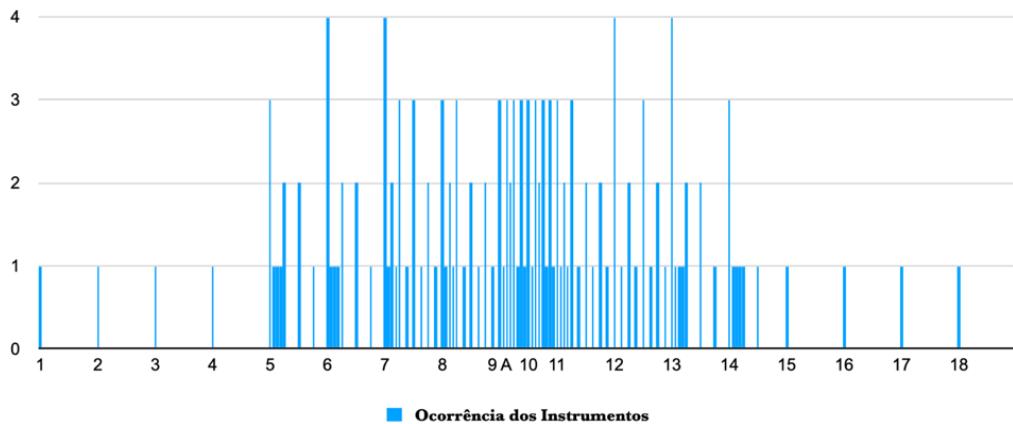
Gráfico 3:1 — Motivo 1 da introdução de *Ritual* (compassos 1 – 18), mostrando os pontos de ataque em Semicolcheias



Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Passando para o esquema formal da introdução de *Ritual*, o gráfico 3:2 mostra a ocorrência dos instrumentos nesse segmento, considerando-se apenas os pontos de ataque em semicolcheias, sem demarcar a qualidade de cada um. Observa-se mais claramente o espelhamento perfeito da introdução, tendo como eixo os compassos 9 e 10 (os números representam os compassos).

Gráfico 3:2 – Ocorrências dos Instrumentos da Introdução de *Ritual* (em Semicolcheias)



Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

A figura 3:35 mostra a introdução do movimento *Transe* que, diferentemente de *Ritual*, não possui um motivo específico que a norteie, mas há três célula rítmicas que marcam distinção entre os três blocos. O Bloco 1 é formado pelo *tremolo* do timpano (que serve de elemento de ligação com o movimento anterior, já que esse termina como o segundo começa), juntamente com as oito semínimas em todos os instrumentos; o Bloco 2 é marcado por duas semínimas e uma pausa de semínima deslocadas e distribuídas entre os instrumentos; e o Bloco 3 por 16 tempos de tercinas.

Figura 3:35 – Introdução de *Transe*

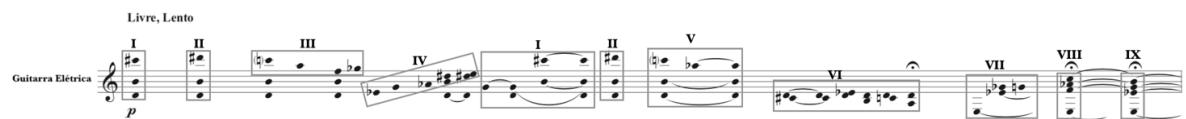
Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Como foi acima afirmado, o Bloco 1 começo como terminou o movimento *Ritual*, com o *tremolo* do timpano, agora em fá (o final do primeiro movimento termina com o *tremolo* em dó),

seguido de todos os instrumentos tocando em homofonia, então, no Bloco 2, os instrumentos citam o ritmo anterior, agora com os instrumentos em entradas defasadas, sobre o *tremolo* do timpano em dó. O Bloco 3 é novamente uma citação do uníssono do primeiro, dessa feita, subdividido, promovendo um *accelerando* escrito “por extenso”, que desemboca no Trecho Central, que, com sua subdivisão em semicolcheia, confirma o *accelerando*.

Voltando a tratar de *Segundo*, o que pode ser considerado introdução, mas não uma parte independente em si, que está contida na no primeiro trecho (A) da peça, é uma *cadenza* livre, lenta – como anotado na partitura – para a guitarra (figura 3:36), com seu material também extraído do procedimento inspirado no *Time Point Reverso* do batá (que será mostrado nesse trabalho, quando o nível *poético* for tratado), observando as possibilidades de execução e as características idiomáticas do instrumento.

Figura 3:36 – Introdução de *Segundo* em Notação Transposta, como Escrita na Parte da Guitarra



Fonte: elaborada pelo autor.

Passando para o Trecho Central do movimento *Ritual*, a figura 3:37 demonstra seu material temático, iniciado pelo atabaque 1, então esse motivo será repetido pelos atabaques 2 e atabaque 3, em entradas com defasagem de dois compassos, como mostrado no exemplo seguinte:

Figura 3:37 – Material Temático de *Ritual*

Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Esse é o início do crescendo em textura e dinâmica que, paulatinamente, ocorre nessa parte central do movimento.

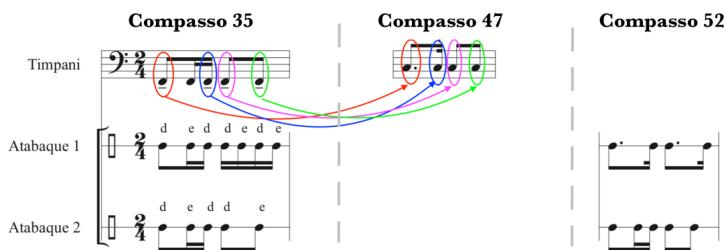
Como se vê na figura 3:38a, há sobre cada figura rítmica dos atabaques, a indicação das mãos a serem utilizadas na execução: *d* (direita) e *e* (esquerda), como também já tinha aparecido anteriormente no trecho mostrado na figura 3:37. Essa indicação cria uma acentuação nas notas

da mão direita, mostrada na figura 3:38b, por um processo de purgação, originará um novo motivo rítmico, apenas com aqueles pontos que são marcados com a letra *d*. Ao tímpano, adiante, foi escrito o sinal de *tenuto* nos pontos análogos aos da mão direita do atabaque, assim firma-se a ideia da citação prévia da célula rítmica do compasso 47.

Figura 3:38a – Indicação das Mãos nas Figuras Rítmicas dos Atabaques em *Ritual*



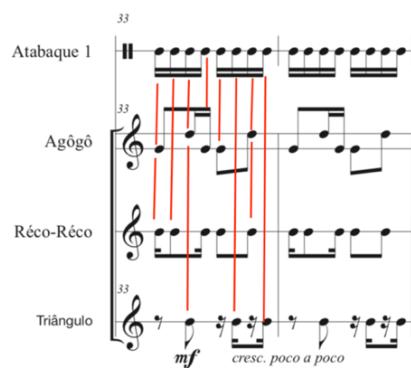
Figura 3:38b – Purgação do Motivo Rítmico



Fonte: elaboradas pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

A figura 3:39 mostra o compasso 33, ainda de *Ritual*, no qual as células rítmicas do reconco e do triângulo se complementam para resultarem um uníssono com a voz do Atabaque 1. Além disso, elas são respectivamente rotação e alargamento dos pontos de ataque daquilo que é executado pelo agogô.

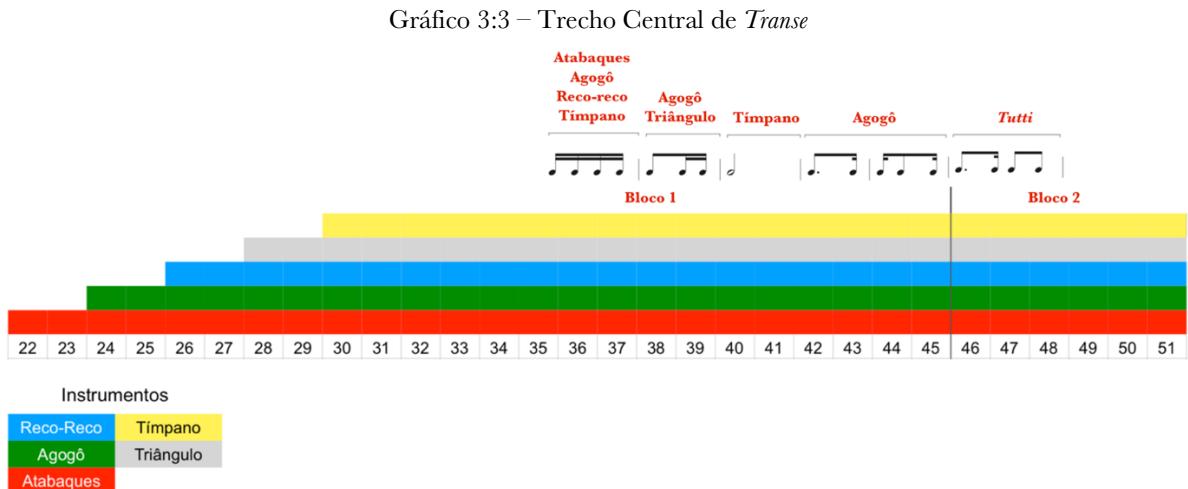
Figura 3:39 – Compasso 33 de *Ritual*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Observando agora o Trecho Central de *Transe* (gráfico 3:3 e figura 3:40 do compasso 22 ao 51) mostra mais uma vez as entradas assíncronas dos instrumentos, com células rítmicas constantes, no qual destaca-se o agogô, que executa todas elas, em ordem variada. Esse artifício

fora usado pelo compositor na introdução desse mesmo movimento, bem como na parte central do primeiro. O trecho central é dividido em dois blocos desproporcionais, com o Bloco 1 contendo aquelas 4 células rítmicas apresentadas aí, e o Bloco 2 uma homofonia de todos os instrumentos, com o motivo rítmico demonstrado. Deve-se notar que todos os motivos de *Transe* já foram apresentados em *Ritual*.



Fonte: elaborado pelo autor.

Figura 3:40 – Partitura do Trecho Central de Transe

**A** compagno 22  
accel ed crece poco a poco

Timpano

Atabaque 1

Atabaque 2

Atabaque 3

Agogô

Réco-Réco

Trângulo

Timpano

Atabaque 1

Atabaque 2

Atabaque 3

Agogô

Réco-Réco

Trângulo

molto accel

Allegro con moto  
compagno 36

f

mf

mf

e

e

e

e

e

Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

A partir daqui, a parte B de *Segundo* será eviscerada. A ideia formada nos estudos preliminares do movimento foi o de criar uma fuga (apenas a exposição) (Jeppesen, 1992, p. 265), nesse trecho central, pois, supostamente, esse artifício proporcionaria ao movimento uma maior fluidez e suavidade, diante do também pré-concebido aumento de textura e de dinâmica.

A voz da guitarra foi incumbida de apresentar o sujeito. Ao lado dessas informações, pode-se afirmar que o B é a principal parte do movimento, destacando o fato de que aí foram utilizados primeiramente, com relação à toda obra *Power Trio* (como dito, por influência de *Ritual e Transe*), os atabaques e o gã.

Assim como em *Agô*, utilizou-se no segundo movimento inspiração novamente no *Time Point Reverso*, agora utilizando uma relação entre ponto de ataque e intervalo, que será explicada adiante, na seção “2.2.2.2 Da *póietica* indutiva na obra”, do presente trabalho. Então, o tema/sujeito foi composto com a base nos intervalos associados ao toque batá. Os “caminhos” melódicos também aqui foram escolhidos respeitando o idioma da guitarra, além de uma certa dose de intuição, sob conferência própria de cada melodia escrita, supondo que essas teriam boa recepção por parte do músico executante e dos ouvintes. Desse modo, tem-se na figura 3:41 o sujeito (tema):

Figura 3:41 – Tema (Sujeito) em Notação Real



Fonte: elaborada pelo autor.

O sujeito é dividido em três trechos, que representam três seguimentos de frase, como anotado acima. Nota-se que o ritmo do batá (*time point*) foi mantido no primeiro e terceiro compassos, depois, esse ritmo original sofre variação.

A resposta é apresentada pelo clarinete 1 (figura 3:42), que é uma transposição quase estrita do sujeito, nesse caso, uma 5<sup>a</sup> diminuta (5d) acima, respeitando as limitações e particularidades do instrumento. O intervalo de 5d foi escolhido apenas por sua sonoridade, não tendo nenhuma relação com qualquer operação intervalar, ou serial. Essa relação entre a nota “dó”, que marca o sujeito, e a nota “sol bemol”, que define a resposta, é mantida por todo trecho de fuga. É fácil observar que esse o contrassujeito sujeito obedece, nesses primeiros compassos, as mesmas relações intervalares do sujeito (desprezando o sentido dos intervalos), como também segue o próprio *time point* do toque do gã.

Figura 3:42 – Resposta no clarinete (notação real)



Fonte: elaborada pelo autor.

A tabela 3:9 mostra o esquema das entradas dos sujeitos e resposta, na fuga, associados aos instrumentos que os executam.

Tabela 3:9 – Esquema das entradas da fuga

Instrumento	Elemento
Guitarra	Sujeito
Clarinete	Resposta
Flauta	Resposta
Oboé	Sujeito
Fagote	Resposta
Trompa	Sujeito
Flauta, Clarinete e Fagote	Resposta
Violinos e Viola	Resposta (em <i>stretto</i> )
Violoncelo e Contrabaixo	Sujeito (em <i>stretto</i> )
Todas as Cordas	Sujeito (em <i>stretto</i> )

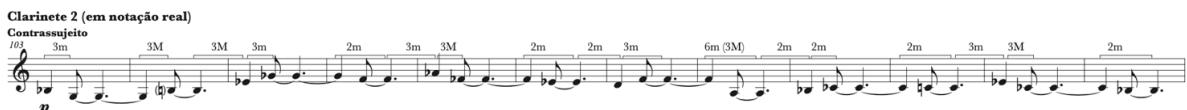
Fonte: elaborada pelo autor.

Segundo regra comum, a voz da guitarra é aquela que apresenta primeiramente o contrassujeito e, observando-se em comparação com o segundo, escrito para o clarinete <sup>32</sup>, percebe-se (figuras 3:43a e 3:43b) que ambos foram compostos utilizando apenas intervalos de 2m, 3m e 3M, com relação às notas que seguem imediatamente umas às outras, sem seguir uma ordem intervalar estrita. Observa-se também que, a exemplo do que foi feito em *Agô*, o sentido intervalar (ascendente/descendente) tem importância menor. Do ponto de vista do trato com as alturas, esse procedimento foi utilizado na escrita de todos os contrassujeitos.

Figura 3:43a – Contrassujeito na Guitarra



Figura 3:43b – Contrassujeito no Clarinete



Fonte: elaboradas pelo autor.

Com relação ao papel desempenhado pelos percussionistas, esses executam o toque batá, em *ostinato* do compasso 101 até o 203, distribuídos da seguinte maneira: os tímpanos e os *tubular*

<sup>32</sup> A lógica seguida em fugas indicaria que esse contrassujeito deveria ser escrito para o clarinete 1, imediatamente após a apresentação da resposta. Mas, por uma questão de poupar o músico executante, ambos os clarinetes estão intercalados na execução daquele.

*bells* executam a parte original do gã, e os atabaques a mesma célula rítmica que executariam no terreiro de candomblé. Isso acontece em entradas defasadas, como mostra a figura 3:44:

Figura 3:44 – Percussão na parte A' de *Segundo*

The musical score for percussion instruments in part A' of *Segundo*. The instruments listed are Timpano, Lé, Rumpi, and Tubular Bells. The score consists of four staves. The first staff (Timpano) has a tempo of 101 and dynamic p. The second staff (Lé) has a tempo of 101 and dynamic p. The third staff (Rumpi) has a tempo of 101 and dynamic p. The fourth staff (Tubular Bells) has a tempo of 101 and dynamic p. The music features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Fonte: elaborada pelo autor.

Também em *ostinato* é a voz da bateria, que emula os toques daqueles instrumentos, com o bombo reproduzindo o que é feito pelos tímpanos e *tubular bells*, o *Hi-Hat* completando os pontos de ataque, subdivididos em colcheias, não tocados por aqueles dois instrumentos, e a célula rítmica dos atabaques distribuídas entre caixa, tom 1 e surdo, findando sua participação no compasso 210, como na figura 3:45:

Figura 3:45 – Bateria em *Segundo*

The musical score for the drum set in *Segundo*. The instruments listed are Bomba, Caixa-Clara, Surdo, and Hi-Hat com o pé. The score consists of four staves. The first staff (Bomba) has a tempo of 149 and dynamic p. The second staff (Caixa-Clara) has a tempo of 149 and dynamic mf. The third staff (Surdo) has a tempo of 149 and dynamic mf. The fourth staff (Hi-Hat com o pé) has a tempo of 149 and dynamic mf. The music features rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Fonte: elaborada pelo autor.

O contrabaixo do trio solista inicia sua performance, nessa parte, do compasso 153 ao 167, com um acompanhamento em *walking bass*, com a indicação “preferencialmente, utilizar os intervalos de 2m, 3m e 3M”, utilizados na escrita dos contrassujeitos, para então. A partir do compasso 168, esse instrumento antecipa a parte A’, em dobramento com o *piccolo* (figura 3:46).

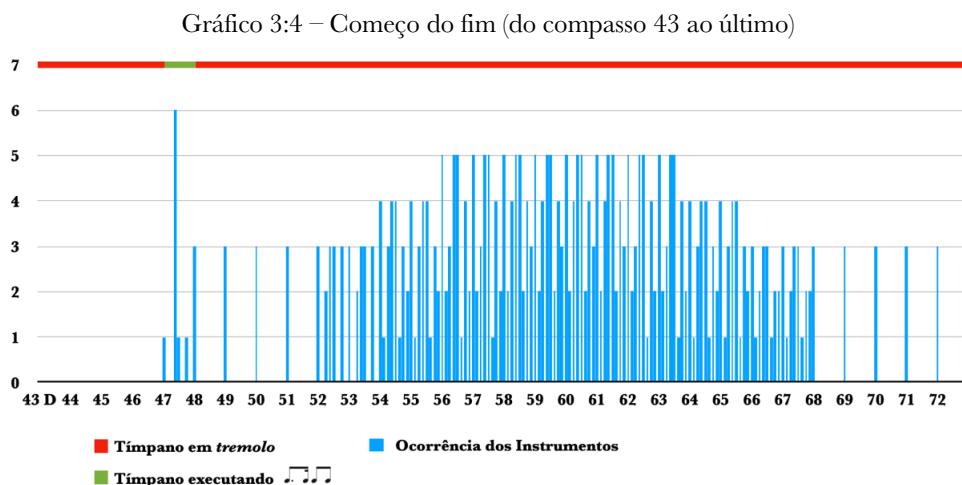
Figura 3:46 – Contrabaixo solo, a partir do compasso 168

The musical score for the double bass solo and piccolo starting from compasso 168. The instruments listed are Piccolo and Contrabaixo Solo. The score consists of two staves. The first staff (Piccolo) has a tempo of 168 and dynamic f. The second staff (Contrabaixo Solo) has a tempo of 168 and dynamic f. The music features melodic lines with eighth and sixteenth notes. In compasso 173, the dynamic changes to ff for both instruments.

Fonte: elaborada pelo autor.

Passando novamente para a análise do movimento *Ritual*, o gráfico 3:4 mostra o começo de seu fim: abruptamente, o timpano, em *tremolo* na nota dó, inicia esse trecho final do movimento em *pianíssimo*, até o último compasso, com uma única exceção no compasso 47. É ele que anuncia individualmente o início do trecho final, e termina à imagem e semelhança do começo: solitário...

Do ponto de vista da textura e da dinâmica, essa parte final assemelha-se à sua parte introdutória, na qual o compositor promove um espelhamento quase absoluto, como mostra o gráfico 3:4, no qual a abcissa representa os números dos compassos (com a letra D como cifra de ensaio), e o eixo das ordenadas a quantidade de instrumento.



Fonte: elaborado pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Já sobre o fim do movimento *Transe*, pode-se afirmar que ele é o “resumo da ópera”: a figura 3:47 mostra as relações entre a Introdução e a parte Final. Essa última é uma reexposição dos materiais utilizados na primeira, porém curta e variada, além de destacar a citação dos motivos utilizados no “Trecho Central” do movimento, com especial atenção à escrita para os atabaques 1 e 3, que tocam em tempos diferentes, cujo somatório de suas vozes resulta no que é tocado pelo atabaque 2, então, pode-se reafirmar que o final é uma concentração de tudo que fora apresentado até aí.

Figura 3:47 – Introdução e Final de *Transe*

**Introdução**

**Final (a partir do compasso 52)**

**Motivos do Trecho Central**

Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Voltando agora a tratar de *Segundo*, sua parte A', relembra-se, foi composta antes da parte A, e ambas após a parte B. Por isso, em termos de análise, devem-se colocar aquelas no final da fila. A' (figura 3:48) foi concebida como uma chagada abrupta em um grande uníssono orquestral. Em verdade, chegou-se a essa concepção por provocação do professor Guilherme Bertissolo, ao longo da já citada disciplina Seminários em Composição Musical II (MUSE07/20172). Esse trecho final é composto de uma melodia produzida de maneira relativamente intuitiva, adotando um pouco mais um modelo de composição que Otto E. Laske (1991) denomina de *model-based*, e menos o aquilo definido por ele como *rule-based*, mas ainda assim respeitando os intervalos derivados do batá, agora pois, sem rigidez de sua organização.

Figura 3:48 – Início da parte A'

The musical score consists of two systems of staves, each containing 18 measures. The instruments listed on the left are Picc., Fl. 1, Ob. 1, Ob. 2, Cl. B♭ 1, Cl. B♭ 2, Fag. 1, Fag. 2, Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Tpt. 4, Gtr. E., A.B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The dynamics are primarily ff (fortissimo) throughout the score.

Fonte: elaborada pelo autor.

Após essa chegada em uníssono, as vozes separam-se em um pequeno cânone começando nas cordas, então nas madeiras, sem os fagotes. Esses, por fim, juntam-se em oitavas às 4 trompas. Dada umas das três entradas acontecem com defasagem de dois compassos entre si (figura 3:49).

Figura 3:49 – Pequeno *cânone* de Segundo

The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 142-152) includes Picc., Fl. 1, Ob. 1, Ob. 2, CL B♭ 1, CL B♭ 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpta. 1, Tpta. 2, Tpta. 3, Tpta. 4, Gtr. E., A.B., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The second system (measures 152-162) includes the same instruments. The score features complex rhythmic patterns, primarily sixteenth-note figures, with dynamic markings like ff and ff. The instrumentation is dense, with many instruments playing simultaneously.

Fonte: elaborada pelo autor.

A partir do compasso 201, a voz guitarra mantém a figura rítmica oriunda do contrassujeito em B, e a voz do contrabaixo solo executa o ritmo do batá, permeado por 5 compassos de *walking bass*, juntamente com um trecho de improvisação para a guitarra, durando até o final do segmento, como apresentado na figura 3:50. Paralelamente a isso, a textura da orquestra torna-se menos densa, à medida que se aproxima da *codetta*, com os instrumentos variando entre as células rítmicas do tema da parte B e escalas com os intervalos originais do batá.

Figura 3:50 – As vozes da guitarra e do contrabaixo com as células rítmicas da parte B (a partir do compasso 201)

Fonte: elaborada pelo autor.

A *coda* de *Segundo* (figura 3:51), um trecho de oito compasso, é uma citação do tema da parte B, na guitarra, que encerra o movimento em três acordes, acompanhado pelo prato suspenso da bateria e pelo contrabaixo do trio, num decrescendo quase ao nada.

Figura 3:51 – *Codetta de Segundo*

Fonte: elaborada pelo autor.

A parte A, ainda sobre segundo movimento do Power Trio, penúltimo trecho a ser composto, é compreendido entre os compassos 1 (primeiro marcado depois da introdução da guitarra) e o compasso 77, cujos primeiros 29 são escritos em quaternário simples, e o restante em 6/8, seguindo até final do movimento. Naquela primeira parte, o material, que fora utilizado em todo movimento, é apresentado pelo trio solista, com algumas intervenções dos instrumentos de orquestra.

Toda parte A tem textura pouco densa, com o protagonismo explícito do trio, assim, a guitarra reveza-se entre solar e acompanhar com acordes o contrabaixo. Ambas as vozes têm trechos escritos e outro de improvisação guiada. No caso do contrabaixo, há duas opções escritas pelo compositor, que podem ser escolhidas pelo músico, com relação ao ritmo do *walking bass*, como mostrado na figura 3:52a. A bateria simula em 4/4 o ritmo que lembra aquele do gã no batá (6/8), como mostrado na figura 3:52b:

Figura 3:52a – Figuras rítmicas do *walking bass*



Figura 3:52b – Bateria em 4/4

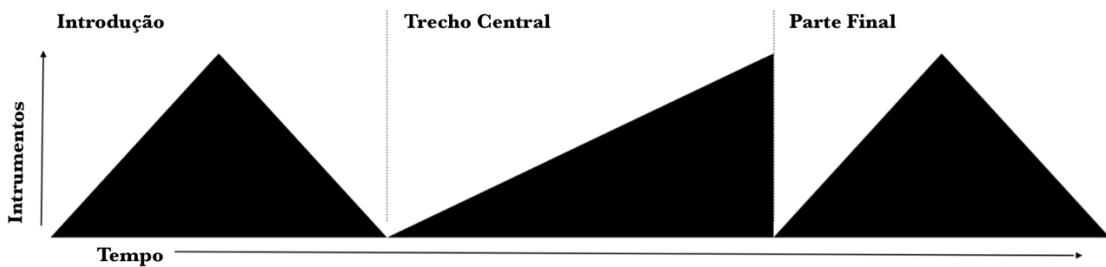
A musical score for a battery in 4/4 time. It includes parts for Hi-Hat fechado com baqueta (top note), Caixa-Clara baqueta no aro (middle note), Bombo (bottom note), and Bass (bass drum). The score shows a continuous pattern of eighth-note pairs and sixteenth-note pairs across several measures.

Fonte: elaboradas pelo autor.

### 2.2.2.2 Da *poiética* indutiva na obra

Iniciando a análise de Ritual e Transe, tendo como referência a *poiética* indutiva, não se deve tirar da mente que essa é a segunda obra de Jamary Oliveira, assim, é possível que, o então estudante, tenha feito suas escolhas baseando-se na segurança estrutural, que elas poderiam proporcionar à construção do discurso. Essa hipótese sobre o apego às questões de planejamento e controle, pode ser reforçada por uma breve análise de seus trabalhos posteriores, ligados a cálculos e teoria dos conjuntos, bem como pela própria história de vida do compositor, interessado pelas ciências exatas, tendo até ingressado no curso de física da UFBA (Nogueira 2021). Por dedução, observando-se o gráfico 3:5, pode-se imaginar que a textura instrumental foi planejada de antemão. Essa silhueta textural apresentada pode também ser aplicada à dinâmica do movimento.

Gráfico 3:5 – Textura de *Ritual*



Fonte: elaborado pelo autor, a partir da partitura em PDF, cedida pelo professor Jorge Sacramento.

Há também essa atitude calculista no tratamento dispensado ao motivo rítmico, sobre o qual o compositor utilizou as operações de rotação, deslocamento, entradas com defasagem, dobramento, acentuação e subdivisão (como fora mostrado na análise do nível neutro).

Como foi dito anteriormente por Paula Oliveira (2010, p. 45), *Ritual e Transe* foi composta sob influência da festa de Cosme e Damião, mas não se pode afirmar qual dos toques ouvidos

na festa mais marcou a memória do compositor. O uso de atabaques e agogô nessa obra, por dedução, torna possível acreditar que Jamary Oliveira tenha tido contato anteriormente com a música de candomblé, nessa referida festa, ou mesmo na EMUS-UFBA:

Em 1964, quando foi criado o Grupo Experimental de Percussão da UBa, por estudantes que mais tarde vieram a fundar o Grupo de Compositores da Bahia, foram convidados mestres da tradição da percussão da Bahia (Candomblé e Capoeira) para ensinar como é que eram tocados os instrumentos por eles usados (Oliveira, 2010, p. 45).

Sob ciência disso, é possível intuir que Jamary Oliveira tenha ouvido e registrado em mente algum toque para orixá, seja na festa dos santos gêmeos, seja na própria escola. Comparando as células rítmicas do motivo inicial de *Ritual* (figura 3:37<sup>33</sup>) com o toque do daró para Iansã<sup>34</sup> (figura 3:53), é possível nota a semelhança entre as duas situações, então, sem a certeza da influência de um no outro, mas num exercício de *poiética* indutiva (como dito no começo dessa seção), deve-se tomar o toque citado como referência, em comparação com o que foi produzido pelo professor baiano:

Figura 3:53 – Daró para Iansã



Fonte: curso “Ritmos do Candomblé”, de Iuri Passos<sup>35</sup>.

Nesse caso, o compositor deslocou o ponto de ataque do terceiro golpe – no candomblé executado pelo gã e na peça do compositor baiano pelos atabaques – fazendo com que o

<sup>33</sup> Figura 3:37 – Material Temático de *Ritual*

<sup>34</sup> “O Daró também é conhecido por Ilú ou Agueré de Iansã” (Palmeira, 2017, p. 65), que pode ser ouvido em [https://www.youtube.com/watch?v=tm9qxwleTqE&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=tm9qxwleTqE&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=11) (Grupo Ofá, 2025c)

<sup>35</sup> Disponível para assinantes em <https://hotmart.com/pt-br/marketplace/produtos/ritmos-do-candomble-por-iuri-passos/H84241427S>

segundo tempo então passasse a comportar duas figuras iguais (colcheias). Além disso, eliminou as fusas deixando a célula rítmica mais “limpa”.

Observa-se também em *Transe* que as células rítmicas são as mesmas ouvidas no movimento anterior, então, é possível intuir que o contato de Jamary Oliveira com o daró tenha imprimido uma marca considerável em si. Junto a isso, com a estratégia da utilização do mesmo material deu coesão e força aos dois movimentos. Por conta desse uso, não está longe da verdade afirmar que, *Ritual e Transe* sejam irmãos gêmeos, analogamente a Cosme e Damião. Esse uso dos mesmos motivos rítmicos de maneira repetida proporcionou força e coesão à obra, que se assemelha ao que foi escrito por Brent Auerbach: “Uma função importante que os motivos alcançam através de repetição é a forja de uma textura coerente”<sup>36</sup> (2021, p. 14).

Em uma visão ampliada ainda em *Transe*, não é absurdo afirmar que esse movimento fora planejado para que a introdução fosse um condutor ao ápice (com relação à textura e à dinâmica), e isso se mantém nesse patamar até parte final, assim, todos os instrumentos parecem ter sido escritos como acompanhamento homofônico para um solo de agogô, pois é este que executa todas as variações rítmicas apresentadas nessa metade da obra.

Mais uma vez tratando de *Segundo*, não se pode falar de uma *poiética indutiva*, já que o próprio autor trata de revelar os caminhos da produção da peça. Nem mesmo deve-se classificar como *poética externa*, como também definido por Nattiez: “Ao contrário, o que chamamos de **poiétique externe** parte de documentos distintos da obra propriamente dita para reconstruir o processo **poiétique** planos, cartas esboço” (199b, p. 56) Assim, é apenas “*poiética*”.

Sobre a produção do material pré-compositivo de *Segundo* e, como foi dito anteriormente, com a definição dos andamentos, partiu-se para a escolha do material a ser trabalhado. Por ser moderadamente lento, o batá (figura 3:54) foi toque que mais se aproximou de um andamento que se encaixaria acordo com plano inicial do compositor, para um segundo movimento.

Figura 3:54 – Voz do gã no batá



Fonte: transcrita pelo autor<sup>37</sup>.

A partir da voz do gã, foram feitas as operações, a princípio, a transformação do ritmo, novamente a partir da ideia do *Time Point Reverso* (Espinheira, 2019), com abordagem intervalar.

<sup>36</sup> “One important function that motives achieve through repetition is the forging of a coherent texture”. (Tradução própria)

<sup>37</sup> Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=KQ7mHU8XEgs&list=PLIw-r6v9cMevlRw7GAkAoki764SRMYj1W>  
(Guedes, 2021c)

Nesse caso, todas as colcheias do compasso 6/8 foram utilizadas como pontos de referência, como mostra a figura 3:55:

Figura 3:55 – Transformação do toque do gã, pelo processo do *Time Point Reverso*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Guedes, 2025c.

Esses números correspondem a cada uma classe de intervalo, na conhecida ordem: 1, segunda menor; 2, segunda maior; 3, terça menor; 4, terça maior; 5, quarta justa e 6, quarta aumentada, dispostos no que aqui será chamado de “réguia de vetor intervalar”. Confrontando-se os pontos de ataque do batá com a referida “réguia de vetor intervalar”, obtêm-se os intervalos válidos, como mostra a tabela 4:

Tabela 3:10 – *Time Point* reverso com utilização vetor intervalar

1	2	3	4	5	6
2m	2M	3m	3M	4J	4A
X		X	X		

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Guedes, 2025c.

Dessa maneira, o tema, bem como o acompanhamento do contrabaixo e as vozes dos instrumentos da orquestra, deveria derivar dos intervalos de 2<sup>a</sup> menor (2m), 3<sup>a</sup> menor (3m) e 3<sup>a</sup> maior (3M). Na criação das melodias e acordes, foram considerados esses intervalos citados como “intervalos derivados”, mas como não se quis buscar uma rigidez dessa regra, alguns outros intervalos ocorreram, que serão considerados “intervalos consequentes”, como por exemplo na construção ré, si e dó#, há dois intervalos básicos, a 2m e a 3m, e um intervalo de 2M, como consequente. Deve-se destacar que, diferentemente do primeiro movimento, aqui, a ordem dos intervalos não tem grande relevância, então houve, na escolha das melodias, uma priorização dos intervalos em si, ou seja, pela “cor” que eles transmitem, em detrimento da organização que fora deduzida do toque. Isso possibilitou inverter e reorganizar a ordem dos intervalos, repeti-los, ou mesmo suprimi-los de alguns trechos dos temas.

Tem-se então na construção do tema/sujeito, como foi visto na figura 3:41<sup>38</sup>, os intervalos de 2m, 3m e 3M, no grupo I; seguido pelo grupo II com 2m, 3m, 3M, 2m, 3m, 3M (por

<sup>38</sup> Figura 3:41 – Tema (Sujeito) em Notação Real

enarmonia), 2m, 3m, 3M; e finalmente no grupo III formado por 2m, 3m (harmônica) 3M (harmônica) 2m e 3m, considerando-se as duas notas anteriores, 2m, 3m, 3M, 3m, 2m, 3M, 3M, 2m, 3m e 3M.

Além de servir como material pré-compositivo, com relação às alturas do movimento, ao toque do gã, foi aplicada a operação de rotação rítmica (Anku, 2000). Nesse caso, as colcheias foram trocadas por semínimas, que preenchiam todo espaço até o ataque seguinte, resultando na rotação R1, que é vista ao lado de suas rotações na tabela 3:11. A essas rotações, também foram aplicadas operações de aumento e diminuição proporcionais dos valores das figuras, que serão mostradas.

Tabela 3:11 – Rotações do Batá (voz do gã)

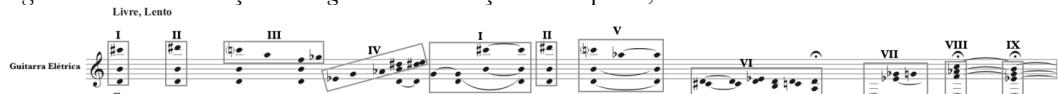
R1	R2	R3
		

Fonte: elaborada pelo autor.

Sobre a introdução de *Segundo*, podem-se observar nos grupos marcados (já mostrado na figura 3:36<sup>39</sup>), as notas “si” e “ré” funcionando como uma base por quase todo trecho, sobre a qual são adicionados intervalos deduzidos do ritmo escolhido, mas não com absoluta rigidez, e sim de forma mais “intuitiva”. A escolha daquelas duas notas está ligada à possibilidade de serem executadas como cordas soltas do instrumento, além de formarem uma 3m, intervalo previsto no toque inicial, também aqui, através do processo derivado do *Time Point Reverso*. Por vezes, essas relações intervalares estão ligadas entre si harmonicamente, outras, melodicamente, no contorno das notas, principalmente, na camada mais superficial. Vê-se o grupo I contendo os intervalos de 2m, 2M (intervalo consequente) e 3m; o grupo II, duas 2m, 3m e 3M; o III, com os intervalos de duas 2m (uma por enarmonia), 3m, e 3M; o IV com duas 2m e uma 3M; o V com 2m, 3m, 3M (intervalos derivados), além de 2M e 4A (intervalos consequentes). O grupo VI é um resumo de todos os intervalos derivados, com quatro 2m, quatro 2M, três 3m, duas 3M, uma 4J e uma 4A; o grupo VII contém duas 2m, duas 3m, uma 3M (intervalos derivados) e uma 2M (consequente); o grupo VIII contém uma 2m, uma 3m, três 3M e uma 4J; por fim, o IX é formado pelos mesmos intervalos do grupo anterior.

<sup>39</sup> Figura 3:36 – Introdução de *Segundo* em Notação Transposta, como Escrita na Parte da Guitarra

Livre, Lento



Em se tratando da parte rítmica de Segundo, a tabela 3:12 apresenta as rotações do batá, bem como sua forma aumentada e diminuída. Apesar de não haver uma regra estrita sobre a ordem das rotações a serem utilizadas, não há repetição de rotação na mesma voz. Outro fator especial acontece na voz da guitarra, que, diferentemente dos outros instrumentos, quando contrassujeito, executa os modos aumentado e normal, então, no lugar do modo diminuído, deve improvisar livremente, do ponto de vista rítmico.

Tabela 3:12 – Rotação e Proporção do Batá

Rotação	Aumentado	Normal	Diminuído
R1			
R2			
R3			

Fonte: elaborada pelo autor.

Essa tabela foi utilizada para a produção dos contrassujeitos, como exemplificaram as figuras 3:43a e 3:43b<sup>40</sup>, nas quais, observam-se aplicação de dois procedimentos, a saber, aumentação das figuras e rotação do toque, seguindo sempre a ordem de maior para a de menor duração, ou seja, o contrassujeito de cada entrada inicia-se com uma das três rotações, aparecendo na forma aumentada, então mais uma rotação na forma normal e, por fim, uma rotação na forma diminuída.

Considerando-se todos os procedimentos descritos, com relação a todos os contrassujeitos, da parte B do movimento, chega-se à seguinte disposição de “rotação”, “aumentação e diminuição rítmica”, e “transposição” (gráfico 3:6), no qual “R1”, “R2” e “R3” representam as rotações do toque, como mostrado na tabela acima; as letras “A”, “N” e “R” representam respectivamente “aumentação”, “normal” e “diminuição”, com relação às figuras rítmicas, tendo como base a escrita original do batá; e a letra “T” seguida do número refere-se à transposição com relação à primeira nota de cada contrassujeito, com relação à inicial do primeiro sujeito, escrito para a guitarra:

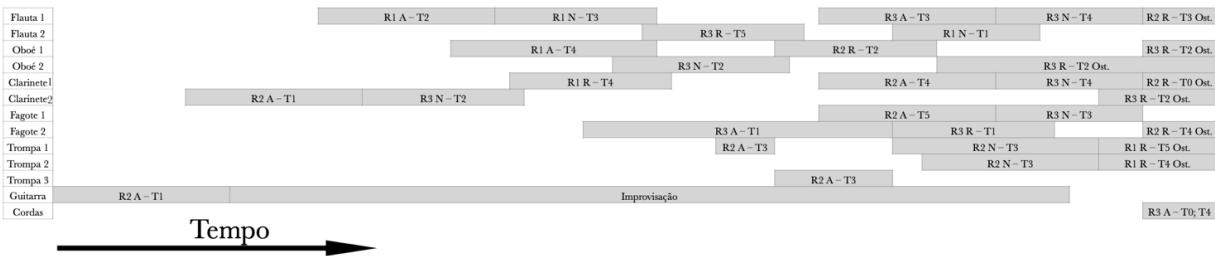
40 Figura 3:43a – Contrassujeito na Guitarra



Figura 3:43b – Contrassujeito no Clarinete



Gráfico 3:6 – Quadro de Rotação e Transposição dos Contrassujeitos



Fonte: elaborada pelo autor.

Esse esquema foi produzido antes do início da escrita do trecho, pois isso facilitaria sua organização, de modo que cada instrumento não se repita com relação ao que fora apresentado acima. Nota-se que, caso uma voz execute novamente uma das rotações, essa passará, em sua reapresentação, por um processo de aumentação ou de diminuição. Também é notável o fato de que a voz da guitarra é a única a improvisar, logo depois do primeiro contrassujeito. Supostamente, isso trará um caráter idiomático instrumental ao movimento. Alguns contrassujeitos foram distribuídos entre dois instrumentos iguais. O primeiro exemplo disso, como foi dito, é a relação entre clarinete 1 e clarinete 2. O primeiro apresenta o sujeito, cabendo ao segundo o início do contrassujeito relativo àquela voz. Mesmo tratamento foi dado às flautas, oboés e fagotes. Esse caminho foi seguido pelo que se explicou na nota 30 da página 67.

### 2.2.2.3 Da estésica indutiva na obra

O fato de o gesto inicial de *Ritual e Transe* ter sido promovido por um atabaque, já seria, àquela época, fato extraordinário. Essa foi uma das primeiras vezes em que um atabaque foi utilizado numa obra de música de concerto na Bahia. Cronologicamente, E. Widmer foi o primeiro usar os instrumentos de candomblé em música de concerto em terras baianas, como mostrou Ilza Nogueira:

#### **Divertimento III: “Côco” 1961 op. 22<sup>41</sup>** **Fl., cl., tpa., perc. (5), pf. [9]**

Ms. Hológrafo [36 p.; papel vegetal; 25,5 cm. X 33,5 cm.]

1961

Duração: 16'

Obs.: **Dedicatória** – a Rolf Gelewsky. **Estreia** – 9.11.1962, Salvador, membros da OSUFBA, E. Widmer, reg. **Percussão** – agogô (2 pares), atb. (2), bongo, bumbo com ped., cuíca, cx. cl., metalofone, 2 pt., pt. susp. (2), reco-reco, tamt., timp. (2), tom. pequeno e maior, trgl., xil. O ponto de partida da obra é o 1.o verso (após o refrão inicial) da canção tradicional *Coco peneruê*. Existe uma redução para piano, em ms. hológrafo. V. Nota de rodapé em Op.

<sup>41</sup> O negrito e as aspas são da própria fonte referência.

32 – III/3, CIN 068. **Estudo analítico** – v. “Bibliografia sobre E.W.”, LIMA 1999, p. 226-231. **Reutilização** – a obra foi parcialmente utilizada na trilha sonora de *Boi Aruá* (v. CIN 303) (2009, p.43).

Musicalmente, a parte introdutória escrita para o atabaque, na peça de Jamary Oliveira, não parece ser de grande dificuldade, em termos de execução, aliás, todas as partes dos três atabaques foram escritas de maneira aparentemente simples. É um gesto simples, mas que carrega a força comunicativa de um ícone. Pode-se deduzir a surpresa do público ao ouvir aquele toque inicial. É possível imaginar que o choque tenha acontecido desde sua entrada ao espaço do concerto, com os atabaques já posicionados no palco.<sup>42</sup> Além disso, deve-se destacar também o aparecimento do agogô, outro instrumento típico das músicas executadas nos rituais de candomblé. Como pode ser notado na peça, em comparação com a música de terreiro, considerando-se que de fato o daró como referência, em *Ritual*, a *timeline* não é apresentada pelo agogô (gã, no candomblé), como de costume, mas pelo atabaque, então aquele o segue.

Nessa parte central do movimento, a obra parece ter sido influenciada, ou mesmo extraída, do referido toque de Iansã, assim a peça faz jus a seu título, com sua dinâmica crescente e constante promove um êxtase no final desse trecho, para ser repentinamente suspenso por um pianíssimo, após um fortíssimo. É a surpresa no discurso, fazendo a obra retornar ao modelo dinâmico e textural inicial, que cresce e decresce paulatinamente, para terminar como começou.

“É a apoteose do agogô”: isso poderia ser falado, indubitavelmente, sobre *Transe*, pois para sua voz foram escritas todas as variações rítmicas do movimento, além de a introdução ser uma preparação para sua entrada.

O motivo inicial do agogô, nesse movimento, assemelha-se mais a células rítmicas de samba e menos de candomblé. Comparando-se os dois movimentos, poder-se-ia pensar que Jamary Oliveira fez uma brincadeira entre os títulos de *Ritual* e de *Transe*: o primeiro, com seu crescente que leva a um êxtase, assemelha-se a um transe, e o segundo, mais animado, a um ritual festivo. Sobre esse traço da personalidade de Oliveira, Paulo Costa Lima escreveu:

Alguém precisa escrever em profundidade sobre o humor em Jamary Oliveira. Esse humor que se esgueira por trás da aparência de regularidade da lógica e do método. A fricção constante entre lógica e absurdo nesse texto se faz representar pelo desfile interminável de perguntas com suas respostas inúteis (lembrando sua paixão pelo livro e pela construção de ordenamentos absurdos em *Ficções*, de Borges). Lembram quando ele andava com uma pasta 007 de onde saía todo tipo de documento — regulamentos da Câmara de Graduação,

---

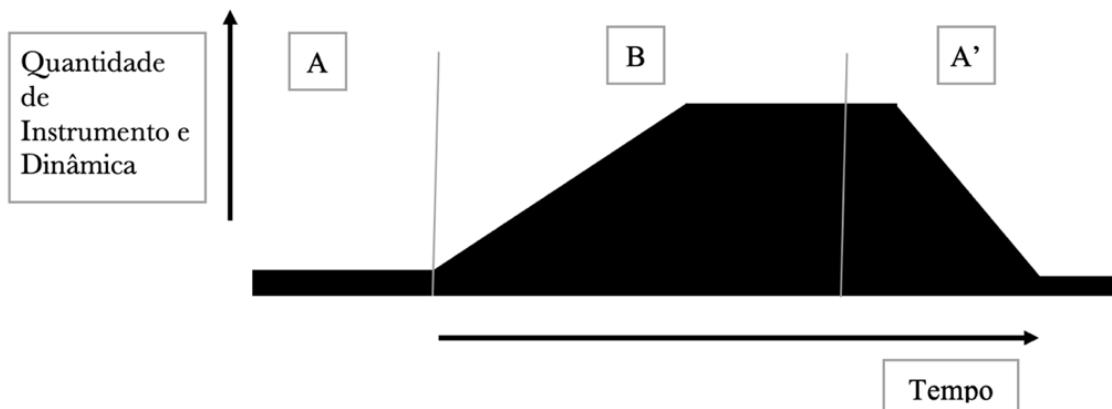
<sup>42</sup> Àquela época, o candomblé não gozava da liberdade religiosa plena. Para aprofundamento sobre o assunto, vide DE SOUZA JÚNIOR, V. C (org.) **Corujebó: Candomblé e Polícia de Costumes (1938 – 1976)**. Salvador: EDUFBA, 2018, 1<sup>a</sup> Edição.

programas em Fortran, anotações diversas numa caligrafia muito bem desenhada, partituras? Ou do humor serioso que estrutura o discurso da incrível obra *Mesmamúsica* para piano solo, habitante de um curioso entrelugar que perpassa minimalismo, fractais, *boogie-woogie* e candomblé... (no mínimo)? Ao ouvir a obra interpretada por José Eduardo Martins, Herbert Brun disse a Jamary: “A truly musical experiment!” (os dois estavam no meu carro, estava dando carona para algum lugar após o concerto). O humor animava suas conversas e bate-papos, seu jeito de dizer algo a alguém sem subterfúgios e, ainda mais surpreendente, sem ser ofensivo. (2001, p.72)

Comparado ao primeiro movimento, *Transe* tem menos variação das células rítmicas, excetuando-se a voz do agogô, mas sua agógica é mais diversificada do que *Ritual*, a saber: *largo*, *acelerando poco a poco*, *allegro*, *allegro con motto*, *allargando*, isso quebra a sensação de obra em blocos estáticos.

Voltando agora a falar de *Segundo, grosso modo*, graficamente, pode-se definir a textura e a dinâmica orquestral da maneira mostrada no gráfico 3:7:

Gráfico 3:7 – Esquema aproximado da textura e dinâmica



Fonte: elaborada pelo autor.

Posto isso, deve-se relembrar a ordem em que as partes foram compostas: parte B, parte A', parte A, então a Introdução. Apesar de a ordem escrita não ter sido a ordem a ser apresentada na peça, a própria feitura do movimento – juntamente com as orientações do professor da disciplina – fez com que as partes fossem encaixadas da forma aqui apresentada, partes essas que surgiram como solução dos problemas, apresentados na produção da partitura. A parte A, por exemplo, foi escrita com elementos o trecho final do movimento, com o objetivo conferir coesão e de “apurar as arestas” criadas pela transição abrupta entre B e A'. A instrumentação fora definida de antemão, assim: 2 flautas (a 2ª também *piccolo*); 2 oboés; 2 clarinetes; 2 fagotes; 4 trompas; timpanos (um percussionista); três percussionistas, cada um tocando apenas um instrumento, a saber, rumpi, lé e *tubular bells* (esse reproduzindo a voz do gã no batá); cordas; além do *power trio*.

O uso dos *tubular bells* nesse movimento merece esclarecimento: como *Segundo* foi o primeiro a ter uma escrita para orquestra, em verdade, fora escrito diretamente para essa formação, ao contrário de *Agô* (a transformação de *Exu Jazz* nessa já fora explicada). Deve-se lembrar o fato de que, *a priori*, não se desejava incluir os instrumentos associados ao candomblé, em nenhum dos movimentos do Concerto para *Power Trio*, mas, sob influência de *Ritual e Transe*, o fez por toda carga simbólica e pelas necessidades de afirmação dos elementos de matriz africana, como já fora explicado. Iuri Passos afirma isso que foi dito e mostra a importância dos atabaques para o candomblé:

O atabaque não é apenas um instrumento musical dentro do terreiro, ele representa uma divindade, como os orixás, com isso tem seus rituais e fundamentos secretos, suas oferendas, suas vestimentas para cada festa, assim como os orixás e seu nome, que só pessoas autorizadas tem o direito de chamar e participar de tais rituais. (2017, p. 44)

Mesmo com tudo isso, ainda não havia a segurança total sobre a introdução daqueles instrumentos nessa música, dúvida que não mais houve ao fim do processo de composição de *Segundo*, já que, tendo visto a importância ritualística daqueles tambores, juntamente com a carga simbólica visual que eles poderiam causar num palco, decidiu-se pela sua inclusão do rumpi e do lé na instrumentação, não só desse, mas também nos outros dois movimentos, com o uso do gã nos primeiro e último movimentos.

Como última vez, voltando a falar sobre *Ritual e Transe*, ao observar-se “por alto” sua partitura, o músico incauto pode pensar tratar-se de uma obra de menor importância no cenário da música brasileira de concerto, por conta da técnica compositiva simples com que tratou, por exemplo, as células rítmicas, e mesmo pela facilidade de sua execução. Entretanto, não se trata de uma obra feita apenas por notas, formas e cálculos, mas sim de uma obra com o conteúdo simbólico incomensurável. Ela enfrentava o pensamento social de um tempo que não deve voltar mais e, “para o bem de todos e felicidade geral da nação”, não voltará! É de um tempo em que as questões de inclusão social não eram tão bem tratadas, ou não eram tratadas, então, o fato de colocar instrumentos de candomblé numa sala de concerto era, e ainda é, salutar àqueles que esperam uma sociedade na qual possam exercer seu direito a cidadania.

Do ponto de vista estritamente musical, é possível afirmar que a atitude compositiva de *Ritual e Transe* tenha sido a mesma que impulsionou Edgard Varèse a escrever *Ionisation, for Percussion Ensemble of 13 Players* (1929-1931), ambas alcançando os instrumentos de percussão ao patamar de protagonistas. São atitudes tipicamente provocadoras do século XX: a busca pelo novo, no caso, colocar numa sala de concerto instrumentos que não costumavam frequentar esse espaço com tamanha deferência.

*Ritual e Transe* também anunciou o que viria a ser o compositor/professor Jamary Oliveira. Nela, já está uma amostra daquilo que é o conjunto de sua obra: um compositor racional, por conta da forma bem estruturada, como mostra a peça, mas sem sucumbir a isso, ou seja, sem deixar que a racionalidade seja o ponto fulcral do trabalho, deixando espaço para as questões que parecem ser mais intuitivas – como escreveu Manuel Veiga, “chegou a passar pela absurda insinuação de cerebralismo” (2021, p. 64); inovador; provocador e vanguardista. Além disso, a peça é Bahia. É uma obra que facilmente mostra-se (e é prontamente reconhecida) por seus símbolos baianos, mesmo que o compositor não tenha alertado sobre a forma com que os atabaques devessem ser executados com aguidavi<sup>43</sup>, é fruto da hibridação<sup>44</sup> baiana, hibridação essa que ele já apresentara nessa obra inicial e que norteou, de certa forma, os caminhos da música de concerto da Bahia.

Além de *Ritual e Transe*, Jamary Oliveira ainda compôs mais 4 peças, nas quais incluiu o agogô e/ou atabaque em sua instrumentação: *Conjunto II* (1968), *Tonal-a-tonal* (1969), *Homólogos* (1970) e *Pseudopode* (1971) (Nogueira, 2000).

Do ponto de vista da hibridação musical, sabe-se agora que o *Segundo* tem influência direta da peça *Ritual e Transe* do compositor Jamary Oliveira, no que se refere à utilização de instrumentos típicos do candomblé – nesse caso os atabaques rumpi e lé – como também com relação ao desenho textural, principalmente no movimento *Transe* (ficou demonstrado que a influência daquele compositor baiano foi espargida por todo o *Power Trio*). Além disso, há uma clara influência com relação as figuras rítmicas em *ostinato*, que não é criação própria de Oliveira, mas sim oriundo diretamente do candomblé, no entanto, foi através da análise e audição da peça do saudoso compositor baiano, que se fez despertar esse caráter, e a quase necessidade de utilizá-lo no presente movimento. Mais uma vez, foi utilizado um procedimento iluminado pelo *Time Point Reverso* do compositor Alexandre Espinheira.

Assim, de acordo com o quadro tipológico apresentado por Rios Filho (2010), por conta do uso de agogô e atabaques (para ficar na seara do candomblé), além dos ritmos supostamente derivados dos rituais da religião de matriz africana, esse movimento está inserido em dois pontos apresentados por aquele autor:

### **Empréstimo**

A primeira estratégia, empréstimo, é uma adaptação do horizonte temático “colagens e empréstimos” (Lima 2005) e engloba os procedimentos de

<sup>43</sup> Baqueta para o uso com atabaque, que é típico do candomblé jeje/nagô, predominante na Bahia. O atabaque tocado diretamente com as mãos é característica do candomblé Congo/Angola.

<sup>44</sup> Para o aprofundamento em hibridação musical, buscar: RIOS FILHO, P. Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea. Repositório UFBA, 2010. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9150>

camuflagem, citação e manipulação de superfície musical pré-existente. Todos se referem ao processo de retirada de material de um contexto e sua utilização em outro, desde uma forma mais pura (citação) até outras mais lascivas e ruidosas (camuflagem e manipulação (Rios Filho, 2010, p. 66-67)

### **[Procedimento] Utilização de estruturas/materiais característicos**

Trata-se, talvez, do nível mais imediato de plasmação, uma vez que consiste na simples utilização de escalas, motivos, padrões rítmicos e fórmulas melódicas característicos de práticas musicais diversas, para a composição de uma peça de música contemporânea, cuja linguagem/sintaxe mídia empregada se distingue notavelmente da de origem (Rios Filho, 2010, p. 80).

Como esse movimento foi composto posteriormente a *Exu Jazz*, mas por ter seus elementos hibridação musical definidos *a priori*, para depois passar-se à escolha da forma, do material e então para o começo da escrita propriamente dita, é possível afirmar que este *Segundo* está mais próximo do vértice do vetor fusão (Rios Filho, 2010, p. 63), ou seja, mais próximo da síntese, do que o *Agô* (*Exu Jazz*), já que aqueles elementos de hibridação foram o próprio *impetus* da composição.

### **2.3 Giro**

Antes mesmo do início propriamente dito da composição do terceiro movimento do *Power Trio*, já havia duas premissas que deveriam ser seguidas: a primeira, como já fora dito, com relação ao objetivo inicial de compor um concerto em três movimentos, sendo esse o último em forma *rondó*, como comum a últimos movimentos de concertos clássicos; a segunda, com relação à obra que serviria como base de estudo, da qual seriam analisados os elementos de hibridação, que influenciariam o terceiro movimento desse concerto. Nesse caso, a peça escolhida foi *Atotô do L'Homme Armé para Orquestra de Câmara op. 39* (1993)<sup>45</sup>, de Paulo Costa Lima, composição que, de acordo com essa presente pesquisa, pertence à segunda fase de hibridação entre música de concerto e música de terreiro, ocorrido na Bahia, classificação essa que será, *a posteriori*, mais detalhadamente explicada, ainda nesse trabalho.

Com o desenvolvimento do *Power Trio* e o início da escrita de seu último movimento, juntamente com a imersão cada vez maior de seu compositor nas questões ligadas ao estudo do candomblé, que o levou ao desejo de colocar a religião de matriz africana no centro do compor, fez-se necessária a inserção de mais um elemento ligado ao que foi posto, mas que não se tratasse apenas dos procedimentos relacionados a ritmo e alturas, como nos movimentos anteriores da

---

<sup>45</sup> A obra está disponível em dois registros em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=N6A4zHvibDw> e  
<https://www.youtube.com/watch?v=H7ng0wUIRDg>

peça. O próprio curso dessa pesquisa, visitando o trabalho de Vinícius Borges Amaro, mostrou que a solução desse problema poderia ser com relação à forma.

Nesta construção narrativa que simbolicamente representa eventos específicos de meu percurso etnográfico, a consciência da necessidade de uma experiência orgânica e subjetiva enquanto estratégia metodológica de pesquisa aparece musicalizada na seção mais longa da obra (compassos 77 – 150), **onde uma confabulação contrapontística de estruturas rítmica cílicas, intensas, dançantes e de fluxo contínuo traz à tona uma atmosfera ritualesca, pautada, inclusive, numa adaptação, poeticamente licenciada, da energia idiossincrática da música de Candomblé<sup>46</sup>** e na utilização protagonizada de seus instrumentos típicos (atabaque e agogô) (Amaro, 2020, p. 198).

O trecho supracitado reforçou o desejo de manter uma forma circular, como planejado inicialmente para o movimento. Então, ainda influenciado pelas palavras destacadas de Vinícius Amaro, escolheu-se a forma em espiral, que pareceu satisfazer as necessidades da produção desse movimento e mantém a circularidade, assim como no *rondó*, além de aproximar-se da perspectiva não linear da música ritualística de terreiro. Junto a isso, dentro do terreno das escolhas, dever-se-iam colher elementos que pudessem costurar e dar sentido a essa forma, que não fosse apenas uma simulação do que acontece num ritual de terreiro. A solução, desta vez, saiu da leitura das lendas sobre os orixás, nesse caso, a relação triangular amorosa entre Ogum, Iansã e Xangô, como contam Reginaldo Prandi (2000) e Pierre Fatumbi Verger (1999a). Uma história que envolve amor, traição e perseguição parece ser um bom elemento de inspiração para a produção de uma obra artística, como disse o escritor francês André Gide, segundo Martin Heidegger: “com os belos sentimentos faz-se a má literatura”. O filósofo alemão continua: “Esta palavra de André Gide não vale só para a literatura; vale ainda mais para a filosofia” (Heidegger, 1983, p. 13). Daí, pode-se intuir, ou mesmo desejar ser verdadeiro, que os maus sentimentos servem de combustível para a produção de boa literatura. Não precisa ir muito longe para acreditar nas afirmações dos dois europeus, nem para acreditar que isso vale não só para a literatura e para filosofia, mas também para a música. Basta lembrar das óperas que, costumeiramente, tratam de morte, submissão, traição, trapaça e de toda relação espúria que transpassam os indivíduos viventes em sociedade. Sentimentos esses que assombrariam o mais puro e incauto religioso. Estas questões apresentadas foram fundamentais para escolha desse enlace dos três orixás, como *impetus* (Reynolds, 2002, p. 8) da terceira parte do concerto. A figura 3:56 é uma imagem meramente ilustrativa da ordem de aparição dos

---

<sup>46</sup> O negrito é destaque dessa dissertação.

orixás (num movimento seguindo da borda para o centro, no sentido da seta), dos quais será extraído o material compositivo, com relação a altura e ritmo.

Figura 3:56 – Espiral dos Orixás (produzido através de <https://www.festisite.com/text-layout/spiral/>)



Fonte: elaborada pelo autor.

Partindo para a segunda premissa, o *Atotô do L'Homme Armé*, peça composta por Paulo Costa Lima no ano de 1993, portanto é uma das primeiras obras registradas desse compositor, certamente sendo um dos passos iniciais para na sua trajetória de hibridação musical entre música de concerto e música de terreiro – que, pelos registros, nota-se *Iô-Iá para grupo de faladores op. 12*, do ano de 1981, como primeira (Lima, 2016, p. 193) –, ainda que, àquele tempo, o termo ainda não houvera sido utilizado. O próprio compositor, a respeito de *Atotô do L'homme Armé*, atesta seu interesse por essa hibridação:

Entendi, ao longo dos anos, que Composição e Cultura se entrelaçam de maneira profunda. Neste mesmo Festival ouvi a execução do meu *Atotô do L'homme armé op. 39* para orquestra de câmara, escrita em 1993. A obra marca meu interesse vivo por hibridações, pelo diálogo entre duas ancestralidades guerreiras – a melodia medieval sobre o homem armado, e o ritmo de Xangô, orixá da justiça e do trovão – o diálogo entre Europa e África, mediado pela Bahia. (Lima; Bertissolo, 2014, p. 264)

Posteriormente a essa entrevista de 2014, Paulo Lima escreveu sobre o trabalho com elementos musicais de culturas distintas:

d) A paixão e ao mesmo tempo a desconfiança com relação ao estabelecido me levou a experimentar frequentemente uma espécie de narratividade polimorfa; Widmer falava em guinadas (disse isso regendo uma de minhas obras); pois, então, como acolher guinadas que não desorientem os ouvintes, que instalem uma duplidade de lógicas e de eróticas sonoras? O tecido cultural como terreno fértil para esse entrelaçamento de divergências, tal

como tantas vezes faço com relação ao encontro da África com a Europa, na Bahia. A consciência política que surge da consciência cultural (Lima, 2016, p. 41).

Voltando ao terceiro movimento do *Power Trio*, com o objetivo de fazer o ouvinte perceber a forma em espiral proposta no movimento, a solução encontrada foi apresentar os toques de cada orixá sem modificação de suas estruturas, ou seja, sem procedimento de aumento ou diminuição, como também sem alteração suas rotações, ou seja, foram apresentados, cada um, de uma única forma. Junto a isso, os toques foram dispostos intercaladamente, como mostrado na figura 3:56, porém na sequência de Fibonacci<sup>47</sup>, em ordem reversa (por intuição, utilizar a sequência na forma original deixaria a peça menos atraente ao ouvinte), em números de compasso, a despeito da quantidade de tempos de cada: 55, 34, 21, 13, 8, 5, 2, 1, 1. Com isso, o toque de cada orixá seria apresentado em cada uma de suas aparições, na ordem Ogum, Iansã e Xangô, e assim, repete-se essa ordem de “aparição” no decorrer do movimento.

Para reforçar a “paixão/ideal sonoro” (Lima, 2016, p. 10), o toque de cada orixá foi usado para gerar o material relacionado ao controle de alturas, assim, não só a questão rítmica foi utilizada para a percepção desse movimento em espiral, mas, visto que, aqui também, num procedimento influenciado pelo *Time Point Reverso*, cada toque gerou grupos de classe de notas particulares, levando cada trecho a trazer consigo um conjunto de particularidades perceptíveis ao ouvido. Ao observar a sequência reversa de Fibonacci apresentada acima, nota-se que as partes terão maior quantidade de compasso no início da obra e, à medida que a obra caminha para o final, os trechos têm menor duração. Na parte final do movimento, os materiais baseados nos orixás interpenetrar-se-ão, até a conclusão com todos os materiais agindo em paralelo, na *Coda*. A tabela 3:13 mostra a associação de cada orixá com a quantidade de compasso e sua aparição no movimento circular. Por sensatez, o compositor decidiu que a primeira aparição de orixá no movimento deveria ser iniciada, já que de forma reversa, com 55 compassos, para que a aquele não ficasse tão longo. Por conta de sua forma espiralada, que emula alguns momentos das festas em terreiro Candomblé, bem como o samba de roda; juntamente com uma homenagem prestada ao compositor ao grupo *Os Tincoãs* que, assim como o samba de roda, também é da cidade de Cachoeira, Bahia, em cuja canção *Deixa a Gira Girá* de seu primeiro álbum há a frase “meu pai veio de Aruanda e a nossa mãe é Iansã”, o terceiro movimento do *Power Trio* é denominado *Giro*.

---

<sup>47</sup> A sequência Fibonacci é representada pela seguinte fórmula:  $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$ , com valores iniciais  $F_1 = 1$  e  $F_2 = 1$ , cujos resultados obtidos da equação são 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377, 610, 987, 1597, 2584...

Tabela 3:13 – Sequência de reversa de Fibonacci, com a relação entre os Orixás – Ogum (O), Iansã (I) e Xangô (X) – e a quantidade de compasso que utilizam material relativa a cada um deles.

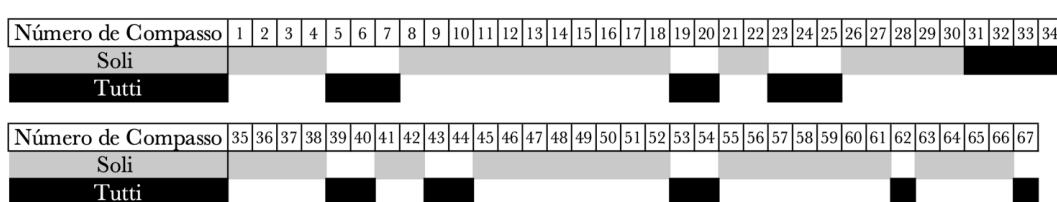
<b>Orixá</b>	O	I	X	O	I	X	O	I	X	Coda
<b>Quantidade de Compasso</b>	55	34	21	13	8	5	3	2	1	?

Fonte: elaborada pelo autor.

Após a macro forma definida, dever-se-ia planejar a organização de cada uma daquelas partes mostradas na tabela 3:13. Nesse aspecto, *Atotô op. 39* não exerceu grande influência sobre *Giro*, já que a peça de Paulo Lima, do ponto de vista formal, pode ser considerada com divisão em três grandes partes, a saber, a exposição, do primeiro compasso ao compasso 67; a segunda sessão, com características de um desenvolvimento, entre os compassos 68 e 211, tendo os dois últimos compassos destaque por um solo de percussão; e a terceira parte, do compasso 212, no qual retornam-se aos mais definidamente toques, até o final da obra.

Apesar de as formas de *Atotô op.39* e de *Giro* serem diferentes entre si, houve similaridade entre as duas, pois, mesmo que a primeira tenha sido escrita para um grupo de câmara e não como um concerto para um solista e acompanhamento, há diálogos constantes entre uno e múltiplo, entre instrumentos específicos do próprio grupo e o todo. Esse procedimento serviu de grande auxílio na construção do discurso sonoro da última parte do *Power Trio*, na qual é necessária a separação entre o grupo solista e o corpo orquestral. A tabela 3:14 mostra essa relação na peça de Paulo Lima, com seu gesto musical responsorial. É possível que essa atitude seja baseada no que é comumente visto nos cânticos das festas de terreiro, como pode ser observado em várias faixas do já citado álbum do *Odum Orím – Festa da Música*, do *Grupo Ofá*. Em verdade, *Atotô do L'Homme Armé* é formada por perguntas e respostas, alternando grupos maiores com grupos menores, esses funcionando com se fora uma voz solista. O começo da peça é um exemplo claro do que aqui é dito: a flauta anuncia o tema do *L'Homme Armé* (após a introdução livre do berimbau), já hibridizado com o machado afiado de Xangô, como faz parecer a região aguda daquele instrumento de sopro, na qual foi escrita a melodia. Já no caso de *Giro*, há o uso do mesmo artifício, sem assumir um caráter proporcional estrito, ou seja, não há respostas em porções iguais entre o ponto e o grupo, inclusive havendo imbricação do solo no *tutti* e *vice-versa*.

Tabela 3:14 – 67 compassos (primeira parte) da relação Soli e Tutti nos Compassos Iniciais de *Atotô do L'Homme Armé, op.39*



Fonte: elaborada pelo autor.

Já em *Giro*, antes de iniciar propriamente o esquema proposto, há a apresentação do material de cada um dos Orixás citados, na mesma ordem que será apresentada na peça, recapitulando, Ogum, Iansã e Xangô, em quantidade de compasso na ordem da Sequência Fibonacci, 1-1-2. Nesse caso, a unidade utilizada ( $F_1$ ) será dois compassos, proporcionalmente resultando finalmente em dois compassos para o toque de Ogum, dois para o de Iansã e quatro para o de Xangô. A figura 2 apresenta as *time lines* dos orixás, executadas pela gã, que serviram como base para a construção do movimento. É de bom alvitre novamente citar que as três referências sonoras foram extraídas de *Odum Orim: Festa da Música de Candomblé*, do Grupo Ofá<sup>48</sup>. Aqui, serve a mesma analogia entre a construção de uma obra musical e a construção de uma obra de engenharia civil, tratada na análise/memorial de *Agô*: nesse caso, o toque para Iansã (daró<sup>49</sup>, o mesmo que supostamente influenciou *Ritual e Transe*) foi transcrito em 4/4, para uma possível facilitação do trabalho do maestro e da orquestra, na transição dos trechos, quando de “levantar as paredes” do *Power Trio*.

Figura 3:57 – Toques dos Orixás (como transcrito para *Giro*)

Toque de Ogum	Toque de Iansã	Toque de Xangô

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá 2025a, 2025c e 2025d, respectivamente.

Voltando ao *Atotô do L'Homme Armé*, op. 39, para Conjunto Misto, sugere hibridação musical desde seu título. O próprio autor destaca esse caráter:

Foi em 1993 que a obra *Atotô do L'homme armé* foi composta e essa obra passou a representar uma síntese e culminância dos caminhos de elaboração composicional até então desenvolvidos. [...] Quanto à obra, seu título já anuncia a vocação hibridizadora, sua mistura de Europa medieval e África ancestral baiana, um entrelaçamento da canção do “homem armado” com o Alujá de Xangô. Apesar de frisar a bipolaridade, o descontínuo, a obra se entrega a uma sedutora fabulação de ambientes onde essa dicotomia é ultrapassada por algo maior, algo que se insere na esfera da celebração e do ritual antropofágico, no sentido oswaldiano. Do ponto de vista do percurso estilístico desenvolvido na Bahia, ela representa um ponto fora da curva, com seu humor etno-historizante, mas, por outro lado, ela é fiel testemunha do lugar cultural que representamos, inclusive a instância do movimento dos compositores da Bahia (Lima, 2016, p. 88).

<sup>48</sup> O álbum completo pode ser acessado em <https://www.youtube.com/@GrupoOfa> (Grupo Ofá, 2025e)

<sup>49</sup> Daró, como transcrito no curso “Ritmos de Candomblé” por Iuri Passos



Diferentemente de Paulo Lima, os compositores antes dele apresentavam isoladamente os termos de candomblé no título da obra<sup>50</sup>, sem a mistura de termos iorubás e europeus. Durante a pesquisa, não foram encontradas referências do que aqui se está falando, dentre as peças de Agnaldo Ribeiro nem daqueles pesquisados que participaram do *Grupo de Compositores da Bahia*, cujas obras foram documentadas por Ilza Nogueira. É possível que a mistura entre os dois mundos, já no título promovida por Lima, tenha causado impacto, desde a leitura do programa da apresentação, na qual *Atotô do L'Homme Armé* seria executada. Pode-se imaginar também que tal título tenha soado, *a priori*, como uma mistura espúria de acarajé com maionese, ou pior, sorvete de frango, obra de um aventureiro inquieto, ou de um iconoclasta excessivo. Em todo caso, é também de se imaginar que o próprio título despertasse atenção e interesse na peça. Widmer já escrevera uma peça com a melodia do *L'Homme Armé*, como publicou Ilza Nogueira (2009a, p.63) : “*O homem armado op. 51 ‘Variações para banda sobre um tema francês do século XV’*. Tema, Variação 1 – 10, Variação final”, de 1963. Não é absurdo intuir que a escolha do compositor suíço possa ter influenciado a decisão de Lima na utilização da mesma referência. Em todo caso, essa é uma informação que mais satisfaría a curiosidade do que as questões musicais dessa dissertação.

Aquela estratégia de Paulo Lima, de certa forma, foi adotada em *Exu Jazz*, mas, como previsto no planejamento, abandonada quando da escrita do concerto para *Power Trio e Orquestra*. O que será mostrado doravante é o caráter daquela obra que orientou *Giro*, ou seja, em primeiro plano, a hibridação da melodia de um mundo com a rítmica de outro, gerando um terceiro, que não é um, nem outro, podendo ter reconhecidos traços específicos originais. Esse foi o ponto de influência estética e de desafio do terceiro movimento do *Power Trio* (antes do adentramento nas resoluções técnicas dos problemas apresentados pela peça). Aqui, a canção escolhida foi *Mulher Rendeira*, cuja autoria, já pacificada, de acordo com Frederico Bezerra Maciel (1985, p. 31-33), é atribuída ao mais famoso cangaceiro do nordeste da primeira metade do século XX, Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião. Essa canção foi escolhida por motivos pouco nobres: o primeiro deles é o fato de ser, provavelmente, uma melodia reconhecida por grande parte dos brasileiros. Essa era uma característica que o compositor queria trazer para esse movimento da obra, pois assim, o ouvinte poderia identificá-la e perceber o trato dado a

---

<sup>50</sup> Como exemplo: *Axis - Oxalá op. 150* e *Iemanjá*, de Ernst Widmer (Nogueira, 2009, p.92 e p.102); *Três Ambiências para a Bandaxé*, de Fernando Cerqueira que, nesse caso, a citação é cruzada, já que fora produzida como “Intermezzi compostos para alternar com os blocos de repertório de música popular do show musical-coreográfico da Bandaxé (grupo do Projeto Axé, Ong de Salvador)” (Nogueira, 2000); *Os Atabaques de Pombagira op. 35*, “Arranjo: Tema oriundo de terreiros de candomblé da Bahia” (Nogueira, 2009b, p. 35); *Oniçá Orê op. 75*, “obs [...] Oniçá Orê é um ponto de macumba” (Nogueira, 2009b, p. 34); *Oxaguian op. 77* (Nogueira, 2009b, p. 46); *Funeral d'un Rei Nagô*, de Lindembergue Cardoso (Nogueira, 2009b, p. 23).

si, com relação às modificações aplicadas em tal melodia. Por esse motivo, seu tema aparece em cada início do trecho demarcado para cada orixá, obviamente, modificado segundo os toques de Ogum, Iansã e Xangô, sempre nessa ordem. Outro ponto importante é o fato de ser uma obra de domínio público, isso livra o autor do *Power Trio* de qualquer impedimento legal, além de a canção já ter sido utilizada no disco *Chama*<sup>51</sup>, do guitarrista Hélio Delmiro, obra essa que exerceu grande influência na formação musical do mestre, fato esse que não dever ser desprezado, pois as questões pessoais influenciaram e foram norteadores no ramo das escolhas por todo essa peça. João Bezerra Lima Irmão endossa que tal canção fora composta pelo cangaceiro para sua avó, Dona Jacoza:

#### **O aniversário de dona Jacoza, a mulher rendeira<sup>52</sup>**

15 de agosto era o dia do aniversário de dona Jacoza. Naquele ano – naquele 1921 – ela completaria 77 anos. Os Ferreira pediram autorização a Sinhô Pereira para fazer uma surpresa à avô, no Poço do Negro, no dia do seu aniversário. Levaram também

Antônio Rosa, que era como se fosse irmão deles, e os três cabras que haviam trazido de Alagoas.

Dona Jacoza estava sentada numa cadeira de tampo trançado de tiras de sola curtida, em frente à sua almofada de fazer renda, trocando os bilros com os dedos de juntas nodosas e mãos trêmulas, mas sem perder a ligeireza que os anos não conseguiam modificar, quando escutou uma voz conhecida cantando às suas costas: “Olê, mulé rendera... Olê, mulé rendá... Tu mi insina a fazê renda, que eu ti insino a namorá...”

A velha rendeira voltou a cabeça encanecida, o rosto aberto num riso de felicidade:

– É você, Virgulino?!... Chegue pra cá, meu muleque!...

Todos tiraram os chapéus e foram pedir a bênção a ela.

Virgulino e os irmãos passaram quatro dias no Poço do Negro. Com calma, contaram à avó o que estava acontecendo.

Dona Jacoza ouviu tudo, sem interrompê-los. Por fim, levantou o queixo com alívio, mirou os netos, e disse, como se recitasse um texto:

– Se alebrem, meus fio, qui a finada sua mãe sempre dizia: nun tenho fio pra guardá no baú... Home qui é home deve sê derecho. Mais, quano se mexe cum a sua honra, tem de agi. Ficá dismoralizado, nunca! Nunca!(2020, p.107)

Outro problema compositivo apresentado por *Giro* foi a adaptação da melodia original com os trechos de cada orixá. A figura 3:58 apresenta o tema de *Mulher Rendeira*:

---

<sup>51</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=WbfT0n-fIA> (Rumbol, 2011)

<sup>52</sup> O negrito e as aspas são do original.

Figura 3:58 – Tema de Mulher Rendeira<sup>53</sup>

Fonte: transcrita pelo autor a partir de peao2007, 2009.

Procurou-se a ajuda da peça de Paulo Lima para a solução desse problema. Uma análise, mesmo que superficial, de *Atotô do L'Homme Armé*, revela uma peça cujo ritmo é elemento estruturante da obra, e sobre ele tudo parece ter sido erigido. Auditivamente, suas relações sintáticas são construídas através das variações e deduções rítmicas que o compositor fez do toque que escolheu. Antes do aprofundamento na obra do compositor baiano, é salutar para a argumentação fazer uma breve análise do *L'Homme Armé* original. As figuras 3:59a e 3:59b mostram a escrita de *L'Homme Armé* em notação antiga e atual, respectivamente.

Figura 3:59a – L'Homme Arme c. 1450



Fonte: Walker, 2021

Figura 3:59b – *L'Homme Armé* (escrita atual)

L'ho - me l'hom - me, l'homme ar - mé, l'homme ar - mé, L'homme ar - mé  
mé doit on doub - ter doit on doit - ter. On a fait par - tout cri -  
er Que chas - cun se vien-guear mer D'un hau - bre - gon de fer.  
*Fine*  
*Da Capo al fine*

Fonte: Grout; Palisca (2014, p. 178)

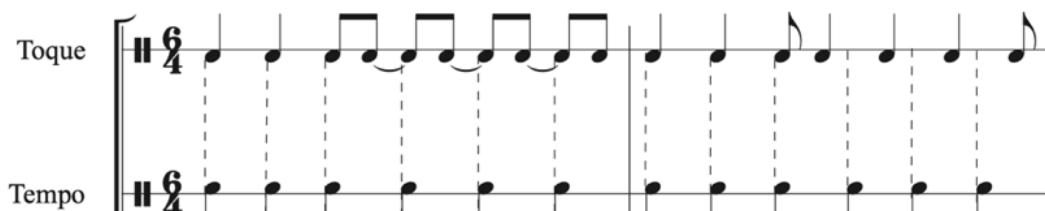
<sup>53</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=yxjWPUJmVvA>

A figura 3:59b mostra uma proporção de 2 para 1 (entre mínimas e semínimas), que também é encontrada, sob outra organização, nos toques dos orixás. Nesse caso, sob o conceito de *time line*, a organização de 12 batidas é disposta em uma divisão em 2 grupos, a saber, de 5 e 7 batidas, como trata Kofi Agawu:

Então, com o objetivo de fácil identificação, enumeramos cada ponto de ataque do modelo padrão, usando números inteiros (Ex. 3)<sup>54</sup>, notamos imediatamente que há sete eventos (ou “elementos”, “objetos”, “choques”, “pontos de ataque); que manifestam apenas dois tipos de duração, longa (semínima) e curta (colcheia). Os eventos 1, 2, 4, 5 e 6 consistem na maior classe, das longas, enquanto 3 e 7 compõem a classe das curtas (dois itens). Um aspecto do modelo padrão, então, é seu uso mínimo estrutural bem como lógico dos valores duracionais contrastantes (longo e curto). Essa minimização desempenha um papel no estabelecimento do caráter fundamental do modelo<sup>55</sup> (Agawu, 2006, p.8).

Com base no que foi dito acima, pode-se ilustrar os primeiros 4 compassos do “*L'Homme Armé*” em: x.x | x.x | xx. | x.. |, de acordo com a “notação de impacto”, já explicada por Angela Lühning (2022, p. 140), em citação transcrita no segmento “Do Problema da Escrita” desse presente trabalho. O toque *vássi* apresentado ali por ela (também no mesmo tipo de escrita representado por x.x.xx.x.x), a primeira colcheia, depois de duas semínimas no tempo forte, desloca as três semínimas seguintes, formando síncopes, até o aparecimento da segunda colcheia, que retorna tudo à ordem inicial, considerando um compasso em 6 movimentos<sup>56</sup>, como mostra a figura 3:60.

Figura 3:60 – Relação entre o toque e o tempo



Fonte: elaborada pelo autor.

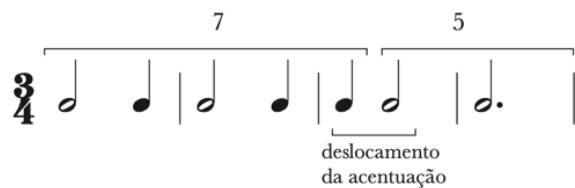
<sup>54</sup> Esse é o exemplo 3, citado no texto original: ||: 1 2 3 4 5 6 7 :||

<sup>55</sup> If, for the sake of easy identification, we number each attack point of the standard pattern using integers (Ex. 3), we note immediately that there are seven events (or "elements," "objects," "onsets," "attack points"); they manifest only two kinds of duration, long (quarter note) and short (eighth note). Events 1, 2, 4, 5, and 6 comprise the larger class of longs (five items), while 3 and 7 make up the class of shorts (two items). One feature of the standard pattern, then, is its use of the structural as well as logical minimum of contrasting durational values (a long and a short). This minimality plays a part in establishing the pattern's foundational character. (Tradução própria)

<sup>56</sup> A questão da escrita dos toques de candomblé, com a configuração de 5+7 – aqui em 6 movimentos, mas que é comumente notado em compasso quaternário composto – executados no gã, será apresentado ainda nesse trabalho, não como seu ponto fulcral, mas mais como uma sugestão para uma possível unificação da escrita.

No caso da canção francesa, essa sensação de deslocamento pode ser percebida com um solfejo simples do seu *time point*, de fato, em outra monta, mas, como foi dito, sempre com relação à figura menor, ocorrendo já entre os compassos três e quatro (na figura 3:59b), sensação essa que permanece pelo resto da melodia, num “vai e vem” entre deslocamento e retorno ao apoio métrico normal do compasso, semelhante ao que acontece no toque de candomblé. Tanto nesse, quanto naquele caso, pode-se notar a inversão da acentuação métrica, promovida pela figura de menor duração. Em *L'Homme Armé*, há uma inversão na ordem do agrupamento 5+7, nesse caso, a ordem é 7+5, não tão claramente com relação imediata ao uso das proporções, mas relativo ao deslocamento da acentuação “natural” do compasso, formada por 2-1-2-1-1, depois, 2-3, como mostra a figura 3:61:

Figura 3:61 – Inversão da ordem do agrupamento 5+7



Fonte: elaborada pelo autor.

Não é de se estranhar que essa possa ter sido também a percepção de Lima, quando teve contato com os dois universos, aos quais esses dois exemplos pertencem. Apesar de o toque apresentado por Lühning não ter sido o mesmo utilizado pelo compositor, e ainda está mais longe da canção francesa, ainda assim, o exemplo é válido.

O compositor baiano cita a utilização do alujá de Xangô como toque básico para a composição do *Atotô op. 39*. O termo em iorubá, atotô, ao que parece, não fora escolhido ao acaso. Sendo uma das primeiras obras de Paulo Lima, nessa incursão no terreno da hibridação de elementos de matriz europeus com aqueles de matriz africana, era de se esperar uma atitude respeitosa com relação aos povos de axé:

Quando Xapanã chegou, conduzindo seus ferozes guerreiros, os habitantes de Savalú e Dassa Zumê reverenciaram-no, encostando suas testas no chão, e saudaram-no:  
 Totô hum! Totô hum! Atotô! Atotô!  
 “Respeito e submissão!” (Verger, 2019, p. 65).

Aos curiosos, e sobretudo por respeito religioso, deve-se destacar que *atotô* é a saudação ao orixá Xapanã, que também é chamado de Obaluaê (Prandi, 2001, p. 217) e Omulu (Prandi, 2001, p. 206), no que é confirmado por Pierre Fatumbi Verger:

Seu verdadeiro nome, é perigoso demais pronunciar.

Por prudência, é preferível chamá-lo Obaluaê, o “Rei, Senhor da Terra” ou Omulú, o “Filho do Senhor”.

Quando Xapanã instalou-se entre o mahis, recebeu, em uma nova terra, o nome de Sapatá (Verger, 2019, p. 67).

A figura 3:62 apresenta a mesma relação de deslocamento das semínimas.

Figura 3:62 – Relação entre o toque utilizado em no *Atotô do L'Homme Armé* e a marcação do tempo, nos compassos 1-4



Fonte: elaborada pelo autor.

A rigor, aquele toque do “filho de Oranian” (Verger, 2019, p. 39) aparece, “tal e qual” nos terreiros, no segundo compasso do *Atotô, opus 39*. Lima o utiliza como referência, mas, em poucas passagens, é rigoroso quanto à fidelidade de sua reprodução. Ao longo de sua peça, promove rotações, inverte a ordem 5+7, acrescenta e suprime tempos, de onde é possível purgar uma lista de *time lines*, como mostra a tabela 3:15, durante a apresentação da obra. A faixa 6 do LP *Mãe Menininha Gantois* apresenta uma gravação do referido toque<sup>57</sup>.

Tabela 3:15 – Variações de Claves Utilizadas em Atotô do *L'Homme Armé*

<b>Ritmos de Referência</b>		
<b>Time Lines</b>		<b>Compassos</b>
<b>I</b>	L'Homme Armé 	1-4
<b>II</b>	Alujá 	—
<b>Atotô do L'Homme Armé, op. 39</b>		
<b>Time Lines</b>		<b>Compassos</b>
<b>III</b>		2
<b>IV</b>		1, 3, 6, 19, 23, 25, 216, 217-218
<b>V</b>		7, 8, 20, 24, 217, 218
<b>VI</b>		9, 12, 219
<b>VII</b>		37-38
<b>VIII</b>		13
<b>IX</b>		14-16

<sup>57</sup> O Alujá de Xangô pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=UudVEGJD17w>

<b>X</b>		21-22; 26-31; 35-36; 39; 43; 53
<b>XI</b>		32-34; 40, 44, 54; 67
<b>XII</b>		212-215; 229-232
<b>XIII</b>		212-215

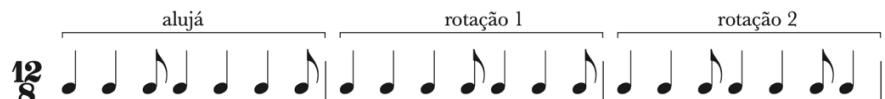
Fonte: elaborada pelo autor.

Observações sobre a tabela acima:

- Pelos motivos apresentados na seção acerca dos problemas da transcrição desse trabalho, o alujá (linha II) fora escrito em compasso 6/4.
- A linha III é o próprio alujá de Xangô, que Lima utilizou, aqui em 12/8 simples, como comprovado anteriormente.
- As linhas IV e V são rotações do toque mostrado na linha III.

No *Atotô op. 39* foram mormente utilizadas duas rotações do candomblé, ambas derivadas do alujá. Aqui serão chamadas de rotação 1 e rotação 2, como na figura 3:63.

Figura 3:63– Rotações de *Atotô op. 39*, compasso



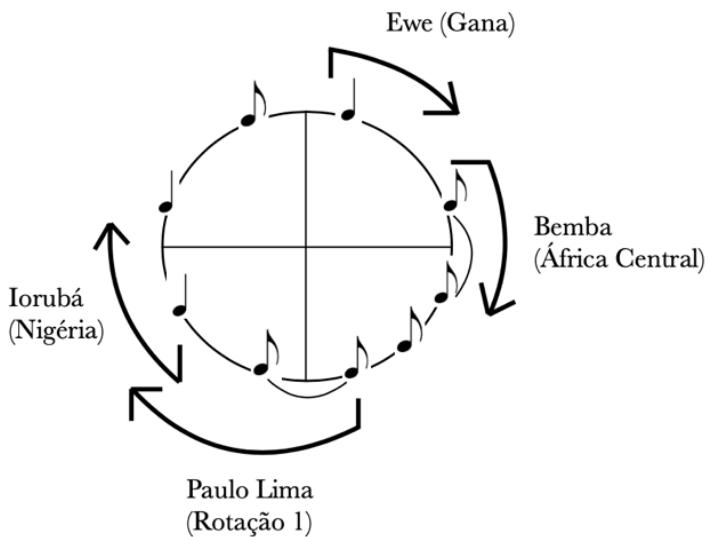
Fonte: elaborada pelo autor.

Tomando como base o ciclo apresentado por Anku (2000, p. 3), Lima utiliza o alujá apenas no segundo compasso que, na figura 3:64, é atribuída ao povo Ewe (de Gana). Essa mesma configuração proporcional, 2-2-1-2-2-2-1, fora utilizada no terceiro movimento do trio, lá como, segundo Iuri Passos, em conversa via WhatsApp, acerca da nomenclatura utilizada para aquele toque, no terreiro do *Gantois*, “como Ogum, nessa música aí, ele dança com a espada na mão, como se estivesse lutando, chamamos o ritmo ‘para orixá Ogum cortando’”<sup>58</sup>. A rotação 1, ao que parece, ainda segundo a figura citada, não pertence a um grupo étnico específico da África ocidental, podendo então ter sido uma escolha livre do professor baiano. A rotação 2 é a mesma utilizada no terceiro movimento do concerto do *Power Trio*, naquele caso, referente ao orixá Xangô, cuja configuração de *time point* do gã (2-2-1-2-2-1-2), Anku atribui ao grupo Iorubá (Nigéria).

<sup>58</sup> Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=OS9O8kIu6os&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=OS9O8kIu6os&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=3) (Grupo Ofá, 2025a).

Figura 3:64 – Rotações do Ritmo 5 + 7 Anku e Paulo Lima



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Anku 2000, p. 3

A combinação desses dois toques – que na figura 3:63 estão denominados rotação 1 e rotação 2 – forma a base da primeira parte da obra de Paulo Lima. Essa segunda rotação tem a mesma inversão de agrupamento 5+7 do *L'Homme Armé*, como demonstrado na figura 6. Em ambos os casos, os ataques foram agrupados em 7+5. Com aquelas, o compositor costurou toda a peça, mas não de maneira estrita, promovendo então acréscimos, rotações, divisões.

Comparando *Atotô do L'Homme Armé* com *Giro*, sob esse aspecto, no terceiro movimento do *Power Trio*, os toques de Ogum e de Xangô foram utilizados sem variações ou rotações (exceção feita uma única vez, como logo será apresentado). Isso por um motivo simples: como cada toque representa um orixá específico e, como foi mostrado, a identificação do orixá tem importância formal em *Giro*, o uso de qualquer procedimento que os modificasse, poderia causar confusão no entendimento da forma cíclica do movimento, por parte dos ouvintes. Entretanto, por homenagem a Paulo Lima, foi incluída a rotação inicial de *Atotô op.39*, entre os compassos 119 e 128, nas madeiras, nos metais, que acompanham a improvisação do contrabaixo solo. Em paralelo a isso, as vozes dos atabaques, do gã, da guitarra e da bateria mantiveram a referência original do toque de Ogum, como previsto na forma. Além daquele trecho citado, o toque da linha IV (voltando à tabela 3:15 sobre *Atotô*) aparece também por um processo de aumentação, com cada figura, que outrora colcheia, agora semínima, e cada semínima transformada em semínima pontuada, entre os compassos 49 e 51, como mostra a figura 3:65.

Figura 3:65 – Adaptação da Rotação 1



Fonte: elaborada pelo autor.

- A linha VI pode se dividida em duas partes: primeira compreende as duas semínimas e a semínima pontuada; e a segunda abarcam as três figuras restantes do compasso. Do ponto de vista dos pontos de ataque, essa linha é uma fusão da primeira parte do toque da linha III (três semínimas), com a segunda parte da linha V (semínima, colcheia, semínima).
- A linha VII tem a mesma proporção do *L'Homme Armé* (linha I). É provável que essa seja a ligação intuitiva e primordial entre as duas obras, que, possivelmente, gerou todas as outras variações. Pode-se fazer um paralelo entre um e outro, e, em *Atotô op.39*, a letra da canção francesa encaixar-se-ia tão bem quanto no original, no trecho mostrado na figura 3:66:

Figura 3:66 – Comparaçāo proporcional entre *Atotô op.39* e *L'Homme Armé*

Fonte: elaborada pelo autor, a partir da partitura cedida por Paulo Lima e de Grout; Palisca (2014, p. 178)

Fazendo um exercício de *poietique induitiva* (Nattiez, 1990), é possível imaginar que a própria prosódia da letra original tenha sido utilizada para as variações, o que se quer dizer com isso, é que não parece ter sido um exercício apenas matemático para a obtenção das variações e rotações do alujá<sup>59</sup>.

- A linha VIII é uma variação da linha VI. Nesse caso, uma colcheia pontuada é adicionada ao ritmo.
- O ritmo da linha IX é uma variação do primeiro compasso da linha VII, com aquele tendo uma semínima a mais do que esse.
- A linha X é resultante da primeira parte do toque da linha IV. Nesse caso, o compositor adicionou uma semínima, modificando, em relação proporcional, o toque 2-2-2-1, por

<sup>59</sup> Não é difícil imaginar Paulo Lima ao piano experimentando variações a adaptações da melodia que serviu como fonte. Essa constatação é direta, ao observar suas postagens no Instagram, nas quais, faz uso do teclado para exemplificar seu ponto de vista sobre aquelas análises de canções populares, como podem ser vistos nos exemplos a seguir, em especial, a canção *Expresso 2222*, de Gilberto Gil:

Expresso 2222 <https://www.instagram.com/p/CoBQE6CpGRx/>  
 Aquarela do brasil [https://www.instagram.com/p/CspG\\_e\\_JUUS/](https://www.instagram.com/p/CspG_e_JUUS/)  
 Cajuína <https://www.instagram.com/p/Cq5IQ3WrGoI/>

2-2-2-2-1. Além disso, repetiu essa célula duas vezes, para finalmente resultar no ritmo de proporção 2-2-2-2-1-2-2-2-2-1.

- A linha XI é uma variação da linha X. No qual o compositor dividiu em dois o quarto ataque.
- A linha XII é extraído dos cinco primeiros ataques da linha IV.
- A toque da linha XIII é uma rotação do toque da linha XII.

Como já foi dito, diversidade de claves no *Atotô* não foi influência em *Giro*, a não ser nos trechos citados. Pelo contrário, no terceiro movimento do *Power Trio*, buscou-se um caminho oposto, nesse sentido, mas não abandonando totalmente variações da *time line*. Reafirmando, o caminho tomado na produção do trio solo deveu-se a uma necessidade de reconhecimento das partes, portanto dos toques, e assim dos orixás, em cada trecho. A solução encontrada foi o uso daqueles toques em suas formas básicas, para que a ideia circular, com a intercalação de Ogum, Iansã e Xangô, pudesse ser percebida pelo ouvinte, isso deve ser sempre considerado. Como foi mostrado na figura 3:57, os toques de Ogum e de Xangô são rotações mútuas, portanto, seria um risco à percepção produzir variações sobre eles. Os toques não foram utilizados apenas como acompanhamento, como também para arranjar o ritmo do tema, além de gerar todo material relacionado às alturas. Essa relação entre alturas e *time point*, será esmiuçada mais adiante.

Ao lado daqueles motivos apresentados para a escolha temática, ainda em *Giro*, pretendeu-se que *Mulher Rendeira* servisse de fio condutor, que uniria e daria coesão ao discurso, fazendo-se necessário por conta das mudanças de toques e ambientes sonoros derivados dos orixás. O tema é apresentado dentro da parte de Ogum, primeiramente, sem variação com relação às alturas e, sob esse aspecto, exatamente como mostrado na figura 3:58. Logo depois, esse tema é apresentado em um coral homofônico de metais (sem as trompas), como mostra a figura 3:67a, ainda mantendo as alturas originais nas vozes extremas (procedimento similar ao utilizado por Paulo Lima nas madeiras e *mallets* em *Atotô op. 39*, nos compassos 6 e 7, mostrado na figura 3:67b), mas, no caso do terceiro movimento do *Power Trio*, com as alturas das outras vozes derivadas do procedimento influenciado pelo *Time Point Reverso*, aplicado ao toque “para Ogum cortando”. Posteriormente a isso, a melodia é utilizada nos outros orixás para demarcar início do ambiente sonoro de cada um deles, nesse caso, com as respectivas modificações rítmicas e de alturas referentes às derivações próprias de cada entidade, analogamente ao procedimento utilizado no toque de Ogum. Todos os procedimentos serão demonstrados ao longo desse trabalho.

Figura 3:67 – Metais com o tema *Mulher Rendeira* sob a clave de Ogum

A musical score for seven brass instruments. The instruments listed on the left are: Tpt. in C1, Tpt. in Bb2, Tpt. in C3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B, and Tba. The score consists of 19 measures. Measure 19 is explicitly labeled. The dynamics are mostly forte (f). The notation includes various note heads and stems.

Fonte: elaborada pelo autor.

Figura 3:67b – Madeiras e *Mallets* nos compassos 6 e 7 em Atotô do L'Homme Armé

A musical score for five woodwind and percussion instruments. The instruments listed on the left are: Fl. 1, Fl. 2, Ob., Cl. C, and Perc. 1. The score consists of two measures, numbered 6 and 7. The dynamics are mostly forte (f). The notation includes various note heads and stems.

Fonte: arquivo da partitura em programa *Finale*, disponibilizado por Paulo Lima

Em se tratado do *Power Trio*, como já fora anunciado, um procedimento derivado do *Time Point Reverso* fora utilizado para a produção de material pré-compositivo, em todo a obra, baseado nos toques dos orixás escolhidos. A utilização desse procedimento em *Giro*, além da função primordial de produzir os materiais relativos às alturas a serem manipulados, teve também relação com o arcabouço do movimento, pois cada orixá, obviamente, está ligado a seu toque, e esse às alturas, portanto, a um ambiente sonoro particular, pois cada um desses ambientes foi gerado por pelo uso de procedimento reverso. Como já é agora sabido, o ritmo exerce uma governança absoluta na escolha daquele material. Sendo assim, as escolhas sobre as transcrições dos toques podem exercer influência direta nos intervalos e conjuntos de classe de notas resultantes.

Por conta de todas aquelas considerações da seção *Power Trio* acerca do problema de transcrição dos toques apresentado durante a feitura do *Concerto para Power Trio*, optou-se por uma escrita que pudesse manter a relação proporcional, como fora citado acima, mas sem desconsiderar a exequibilidade da regência perante uma orquestra. Por conta disso, optou-se por uma escrita em compasso 6/4 simples (não composto) que, a princípio, ao que parece, causa menos problemas com relação àquelas questões apresentadas, além de ajudar no entendimento da mudança para o toque de Iansã, mantendo a mesma unidade de tempo, como mostra a figura 3:68.

Figura 3:68 – Parâmetro da escrita do terceiro movimento do *Power Trio*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá 2025a, 2025c e 2025d, respectivamente.

Mas isso não quer dizer que a questão seja satisfatória como um todo e, talvez, nunca se consiga satisfazer plenamente todos os agentes que envolvam escrita e execução de uma peça, que tem como referência uma música da África ocidental, grafada numa notação europeia. Isso não é algo incomum. No terreno dos idiomas, o mesmo aconteceu quando se passou a grafar o inglês com caracteres latinos:

O inglês falado sofreu transformações decisivas (mutações consonânticas) durante sua evolução, às quais não me referi neste capítulo. Atualmente possui não menos que doze enunciados vocálicos e nove ditongos diferentes, um total de 21 “fonemas vocálicos”. Como representá-los todos na escrita se o alfabeto latino usado pelo inglês possui apenas cinco caracteres vocálicos? Esta é uma das causas do abismo existente entre pronúncia e escrita, que torna o inglês atual difícil de ser aprendido pelo estrangeiro. Praticamente não há regras que permitam a quem está aprendendo pronunciar corretamente palavras não previamente conhecidas. E o mesmo som pode apresentar-se na escrita de formas totalmente diversas: o [i] longo aparece em *we* como *e*, em *bee* como *ee*, em *read* como *ea*, em *machine* com *i*, em *key* como *ey*.

A ortografia ora vigente remonta basicamente ao século XV e as mudanças na pronúncia que ocorreram posteriormente não foram adaptadas ela. Este é o segundo motivo pelo qual *sound* (“som”, “pronúncia”) e *spelling* (“escrita da palavra”, “soletração”) divergem tanto atualmente (Störig, 1990, p. 172).

As diferenças entre *Giro* e *Atotô op. 39* aparentemente são muito grandes, no que se refere às questões relativas a alturas, ou à produção do material pré-composicional nessa seara. Na peça de Lima, as soluções aparentemente são mais “orgânicas” do que no terceiro movimento do *Power Trio*, cujas “regras norteadoras” do processo foram produzidas antes mesmo do início de seu rascunho, com o processo derivado do *Time Point Reverso*. Ainda que a análise das alturas

não tenha sido profundamente observada com relação a *Atotô do L'Homme Armé*, aqui, é de destaque os caminhos investigados pelo professor Paulo Lima nos trabalhos Widmer, para possivelmente achar ali suas soluções de problemas, que, não é de se estranhar, tenham influenciado sua peça:

O primeiro doutorado foi mais abrangente, fazia perguntas sobre a pedagogia de Widmer, queria entender o personagem e sua travessia cultural da Suíça para a Bahia. Apesar disso, mobilizou uma grande quantidade de energia para o campo da análise musical. Buscando entender as lógicas de organização musical (especialmente as alturas) utilizadas por Widmer – e, de forma específica, como traduziam os princípios de organicidade e relativização presentes nos outros dois campos de dados –, acabei me deparando com uma série de obras que se utilizavam de estratégias octatônicas, e esse passou a ser o foco do segundo doutorado (Lima, 2016, p. 94).

Especificamente sobre o *Atotô op. 39*, destaca-se que, comparada a escrita de Paulo Lima (figura 3:69), com a escrita do *L'Homme Armé* originário da figura 3:59b, o antigo fora escrito em sol dórico, enquanto o compositor baiano transpôs a melodia para ré bemol, mantendo exatamente a mesma relação intervalar, portanto, mantendo o mesmo modo eclesiástico, nesses quatro primeiros movimentos da peça.

Figura 3:69 – *L'Homme Armé*, de Paulo Lima



Fonte: arquivo da partitura em programa *Finale*, disponibilizado por Paulo Lima.

O *páthos* e o impacto da peça de Paulo Lima não parece estar na relação das alturas, mas sim no tratamento rítmico que o compositor impôs à sua obra, porquanto deve-se repetir que não se buscou inspiração em *Atotô op. 39* para resolução de problemas relacionados a outros elementos que não ao ritmo. Portanto, não será feita aqui uma análise minuciosa acerca das alturas.

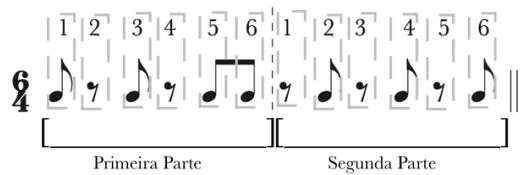
Partindo para mais um esclarecimento sobre a produção do *Power Trio*, como já fora mencionado, o *Time Point Reverso* foi utilizado como base para a derivação de um procedimento de produção de material pré-compositivo relativo às alturas. Mais uma vez, falando especificamente a *Giro*, continuou a sê-lo sem produzir uma relação biunívoca entre pontos de ataque e conjuntos de classe de notas, mas novamente, com relação ao vetor classe-intervalar, e dessa última relação serão derivados os conjuntos de classe de notas, referentes a cada orixá. Considerando-se apenas o *time point*, as figuras 3:70a, 3:70b e 3:70c, com suas tabelas respectivas 3:16a, 3:16b e 3:16c, apresentam os toques dos orixás, que são distribuídos na configuração

exposta, quando confrontados com a *régua* do vetor classe-intervalar, em todos os casos, com a escrita dos toques de Ogum e de Xangô, em compasso simples de seis tempos e toque de Iansã em compasso de quatro tempos, também simples, foi mister fazer adaptações à disposição do vetor classe-intervalar, como mostram as figuras e tabelas já citadas:

Aqui, apesar de o procedimento ser o mesmo para todos os toques, cada um será esmiuçado individualmente. É necessário destacar que foi gerado com isso um grande número de material pré-compositivo, entretanto, por conta das delimitações da forma e do tempo de duração da obra, determinados *a priori*, nem todos os conjuntos de classe de notas derivados do processo foram utilizados pelo compositor.

A figura 14a mostra o conjunto de Intervalo do Toque de Ogum:

Figura 3:70a – Toque de Ogum e a Utilização do Procedimento Derivado do *Time Point Reverso*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a

Como pode ser visto, o toque foi dividido em duas partes. Os números representam os valores intervalares, que resulta na tabela 4a:

Tabela 3:16a – Intervalos do Toque de Ogum Derivados do *Time Point Reverso*

Toque de Ogum											
Primeira Parte						Segunda Parte					
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
2m	2M	3m	3M	4J	4A	2m	2M	3m	3M	4J	4A
X		X		X	X		X		X		X

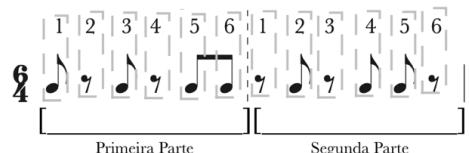
Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a.

Assim, o toque de Ogum, sob essa ótica, apresenta em sua primeira parte os intervalos de 2<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> menor, 4<sup>a</sup> justa e 4<sup>a</sup> aumentada e, em sua segunda parte, os intervalos de 2<sup>a</sup> maior, 3<sup>a</sup> maior e 4<sup>a</sup> aumentada.

Utilizando o mesmo procedimento no toque de Xangô (figura 3:70b), extrai-se daí os intervalos de 2<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> menor, 4<sup>a</sup> justa e 4<sup>a</sup> aumentada, em sua primeira parte (igualmente à primeira parte do toque de Ogum); juntamente com os intervalos de 2<sup>a</sup> maior, 3<sup>a</sup> maior e 4<sup>a</sup> justa (tabela 3:16b), em sua segunda parte. Em ambos os orixás, as primeiras partes apresentam as mesmas relações intervalares. Por isso, os conjuntos de classe resultantes deles, portanto

comum aos dois orixás, foram utilizados para compor o “ambiente sonoro”, denominado por Paulo Lima como “paixão/ideal sonoro” (2016, p. 138), tanto individualmente, em cada momento dos dois atores masculinos basilares do terceiro movimento do *Power Trio*, quanto como transição dos trechos de um para o outro.

Figura 3:70b – Toque de Xangô com *Time Point Reverso*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025d.

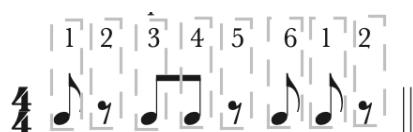
Tabela 3:16b – Intervalos do Toque de Xangô Derivados do *Time Point Reverso*

Toque de Xangô											
Primeira Parte						Segunda Parte					
1	2	3	4	5	6	1	2	3	4	5	6
2m	2M	3m	3M	4J	4A	2m	2M	3m	3M	4J	4A
X		X		X	X		X		X	X	

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025d

Com relação a Iansã, a adaptação entre ponto de ataque e vetor classe-intervalar teve que ser de maior amplitude, já que, como se viu na figura 3:57 (reafirmado na figura 3:68), o *daró* de Iansã, por todos os motivos já apresentados, fora escrito em quaternário simples. Portanto, para manter a lógica da produção de material pré-compositivo relativo a alturas dos outros toques, esse toque foi dividido em colcheias, para da mesma forma observar seus pontos de ataque, como mostra a figura 3:70c.

Figura 3:70c – Toque de Iansã com *Time Point Reverso*



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025c

Tabela 3:16c – Intervalos do Toque de Iansã Derivados do *Time Point Reverso*

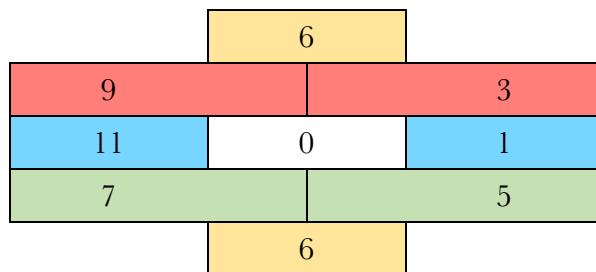
Toque de Iansã					
1	2	3	4	5	6
2m	2M	3m	3M	4J	4A
X		X	X		X

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025c

Assim, observam-se os intervalos de 2<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> menor, 3<sup>a</sup> maior e 4<sup>a</sup> aumentada. O intervalo de segunda menor é, dessa forma, repetido, que, sob essa ótica de produção de material, não gera grandes implicações, na formação do paixão/ideal sonoro de Iansã.

Seguindo o que se fez no primeiro movimento do *Power Trio*, naquele caso com relação à escrita proporcional e aqui com relação aos intervalos obtidos de cada toque de orixá, tomou-se como base a classe de notas 0 e dela aumentou-se e diminuiu-se cada um daqueles intervalos extraídos da relação como o toque. A figura 3:71 mostra em cores a distância entre eles e a classe de nota citada. Esse organizações, a classe de nota 1 está à mesma distância da classe 0, quanto está a 11, portanto, são organizadas na mesma cor, e assim acontece com as outras cores e classes de nota. Essa forma de dispor as notas num gráfico não é absolutamente necessário, mas foi utilizada para facilitar a organização dos conjuntos de classe de notas, bem como a explicação de como chegou-se a si.

Figura 3:71 – Lista do ambiente sonoro da primeira parte de Ogum e de Xangô.



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a e 2025d.

Após essa manobra, extrai-se então os conjuntos de classe de notas, juntando um elemento de cada cor, com a obrigação de apenas uma de cada participar das combinações, como mostra a tabela 3:17, referente àquela primeira parte do toque comum a Ogum e a Xangô.

Tabela 3:17 – Lista de Conjuntos de Classe de Notas Derivados da Primeira Parte dos Toques de Ogum e de Xangô

Nome de Forte	Forma Normal					Forma Prima				
	0	1	3	5	6	0	1	3	5	6
5-z12	0	1	3	5	6	0	1	3	6	7
5-19	0	1	3	6	7	0	1	3	6	7
5-22	5	6	9	0	1	0	1	4	7	8
5-19	6	7	9	0	1	0	1	3	6	7
5-19	11	0	3	5	6	0	1	3	6	7
5-22	11	0	3	6	7	0	1	4	7	8
5-19	5	6	9	1	0	0	1	3	6	7
5-z12	6	7	9	11	0	0	1	3	5	6

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a e 2025d.

Como pode-se perceber, por fim, foram gerados para a primeira parte de Ogum e Xangô três conjuntos de classe de notas que, de acordo com o Nome Forte, são os 5-z12, 5-19 e 5-22. Todos os conjuntos de classe de notas desse movimento foram transpostos em T<sub>7</sub>, pelo fato de *Mulher Rendeira* originalmente ter sido registrada na tonalidade, cuja classe de nota 7 é o centro.

Aqueles conjuntos de classe de notas comuns aos orixás masculinos foram utilizados para produzir a harmonia relativas a seus trechos e, por serem comuns a ambos, serviram também de ligação entre as partes, nas quais voltava-se a Ogum após Xangô.

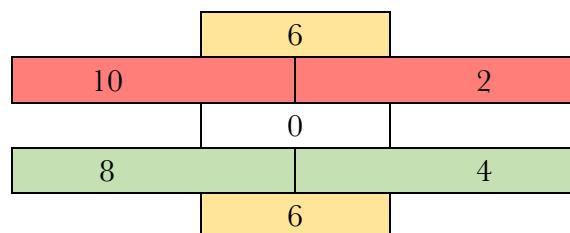
Antes de iniciar a explanação da adaptação do tema *Mulher Rendeira* aos conjuntos de classe de notas específicos de cada uma das três personagens, é salutar demonstrar sua adaptação apenas rítmica daquela melodia ao toque de Ogum, pelo fato de o procedimento ter sido utilizado primeiramente com esse orixá, servindo como base para a adaptação a todos os outros, como mostra a figura 3:72, nas vozes do clarinete e do trompete:

Figura 3:72 – Melodia original e melodia adaptada ao toque de Ogum (apenas ritmicamente e em som real).



A figura 3:73 mostra, baseando-se no que fora apresentado na tabela 3:16a (toque de Ogum), seguindo o mesmo procedimento, as classes de notas da segunda parte do toque de Ogum, que foram utilizadas para o ambiente sonoro desse orixá.

Figura 3:73 – Lista do ambiente sonoro da segunda parte do toque de Ogum.



Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a.

Que gerou a tabela 3:18, com apenas dois conjuntos de classe de notas 4-21 e 4-25:

Tabela 3:18 – Lista de Conjuntos de Classe de Notas Derivados da segunda parte do toque de Ogum.

Nome de Forte	Forma Normal				Forma Prima			
	0	2	4	6	0	2	4	6
4-21	0	2	4	6	0	2	6	8
4-25	0	2	8	6	0	2	6	8
4-25	4	6	10	0	0	2	6	8
4-21	6	8	10	0	0	2	4	6

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a.

Os conjuntos 4-21 a T<sub>7</sub> e 4-25 a T<sub>7</sub> foram fundidos, formando assim o conjunto 5-33, para moldar o ambiente sonoro de Ogum. A tabela 3:19 mostra a adaptação do tema *Mulher Rendeira* sob o conjunto do orixá citado.

Tabela 3:19 – Substituição do tema Mulher Rendeira pela junção dos conjuntos de classe de notas da segunda parte do toque de Ogum

Mulher Rendeira	7	9	11	0	2	4
5-33 a T <sub>7</sub>	7	9	11	1	1	3

Fonte: elaborada pelo autor.

Sendo assim, como resultado, tem-se a melodia mostrada na figura 3:74:

Figura 3:74 – Tema original adaptado rítmica e melodicamente (5-33 T<sub>7</sub>) ao toque de Ogum.

Guitarra Elétrica

The musical score shows two staves of sixteenth-note patterns. The first staff starts with a bass note followed by a series of eighth and sixteenth notes. The second staff continues with a similar pattern. The score is labeled 'B' above the first staff and '27' below it.

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025a.

Apesar de a ordem de apresentação do material dos orixás ser Ogum, Iansã e Xangô, aqui, irá trocar de lugar as explicações acerca de Iansã e Xangô, posto que esse último tem a *time line* com elementos mais comum ao primeiro orixá.

Como visto na figura 3:70b e na tabela 3:16b utilizando o mesmo procedimento de cores, obtém-se da segunda parte do toque de Xangô o que mostra a figura 3:75:

Figura 3:75 – Lista do ambiente sonoro da segunda parte do toque de Xangô.

10		2
7	0	5
8		4

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025d.

Dessas classes de notas, tomando-se a partir da classe 0, mais uma vez, uma classe, e apenas uma correspondente a cada cor, com a obrigação de ter todas as cores por conjunto, extraí-se a tabela 3:19.

Tabela 3:19 – Lista de Conjuntos de Classe de Notas Derivados da segunda parte do toque de Xangô.

Número de Forte	Forma Normal				Forma Prima			
	0	2	4	5	0	1	3	5
4-11	0	2	4	5	0	2	4	7
4-22	0	2	4	7	0	2	4	7
4-27	0	2	5	8	0	2	5	8
4-16	7	8	0	2	0	1	5	7
4-16	10	0	4	5	0	1	5	7
4-27	4	7	10	0	0	2	5	8
4-22	5	8	10	0	0	2	4	7

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025d.

Como no processo anterior, todos os conjuntos de classe de notas foram transpostos em T<sub>7</sub>. Além disso, para a adaptação ao tema, os conjuntos 4-11 T<sub>7</sub> e 4-22 T<sub>7</sub> foram fundidos, formando o conjunto de classe de notas 6-z40. A adaptação do tema ao ambiente sonoro de Xangô seguiu a configuração mostrada na tabela 3:20:

Tabela 3:20 – Adaptação do tema Mulher Rendeira ao conjunto de classe de notas 6-z40 de Xangô

Mulher Rendeira	11	2	7	0	4	9
Xangô T <sub>7</sub> 6-z40	10	3	7	0	8	9

Fonte: elaborada pelo autor.

Que, já com ritmo e alturas utilizadas, geraram a melodia apresentada na figura 3:76.

Figura 3:76 – Tema original adaptado rítmica e melodicamente (6-z40 a T<sub>7</sub>) ao toque de Xangô.



Fonte:

elaborada pelo autor.

Destaca-se que a fusão dos dois conjuntos de classe de notas, formando um terceiro, tanto no toque de Ogum, quanto no de Xangô, e mesmo no de Iansã, foi feita para facilitar a adaptação do tema original aos conjuntos dos orixás, visto que em *Mulher Rendeira*, há 6 classes de notas, mas, na segunda parte dos orixás masculinos, apenas quatro. Isso não quer dizer que os conjuntos originais de 4 classes de notas não tenham sido usados separadamente. Eles de fato foram usados sucessivamente como acompanhamento, para produzirem o ambiente sonoro de cada orixá correspondente. No caso específico da escolha dos conjuntos de classe de notas de Xangô, um destaque deve ser dado à escolha do conjunto 4-11 a T<sub>7</sub> [7,8,10,0] extraído da segunda parte do ambiente sonoro daquele orixá, que não foi feita por estar em primeiro lugar

na tabela 3:19, mas pelo fato de Paulo Lima ter utilizado, para a composição de *Atotô op. 39*, o conjunto 3-7 (025), que contém três classes de notas em comum com aquele citado (03A).

O exemplo abaixo ilustra como a melodia medieval, utilizada como núcleo temático da peça, foi reinterpretada em termos de conjuntos-motivos e como a seção inicial (a partir do c. 6) foi desenhada para projetar esses motivos numa roupagem vistosa, aquela do 025-Jubilate, ou 0,3,10 (no caso, fá, láb, mib):

Ex.: *Atotô do L'homme armé*

melodia medieval	conjunto 025	conjunto 025	(025) + (025)	c. 6 da peça com 025-Jubilate

Paulo Lima (2016, p. 158).

Lima segue tratando do assunto na nota de rodapé (2016, p. 158): “estou chamando de 025-Jubilate esse conjunto (0,3,10) que marca o início de uma obra coral muito estimada por Ernst Widmer – *Exsultate, Jubilate Deo*”. Após o conhecimento dessa declaração, e utilizando o mesmo argumento anterior referente aos conjuntos de classe de nota em comum, opta-se em *Giro* também pelo uso do conjunto 4-22 a T<sub>7</sub> [7,9,0,3], para compor a segunda parte do ambiente sonoro de Xangô, igualmente ao que foi falado sobre o conjunto 4-11, nos instrumentos que fazem o acompanhamento, bem como para o material a ser utilizado na improvisação e no *walking bass*.

Passando para Iansã, utilizando o mesmo procedimento aplicado aos outros orixás, tomando como base o que fora mostrado na figura 3:70c e na tabela 3:16c obtém-se a lista de classe de notas como mostra a figura 3:77:

Figura 3:77 – Lista de Classe de Notas Derivados do Toques de Iansã.

		6		
9		3		
11	0	1		
8		4		
		6		

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025c.

Da qual são extraídos os conjuntos de classe de notas mostrados na tabela 3:21:

Tabela 3:21 – Lista de Conjuntos de Classe de Notas do Toques de Iansã.

Nome de Forte	Forma Normal					Forma Prima				
	0	1	3	4	6	0	1	3	4	6
5-10	0	1	3	4	6	0	1	3	4	6
5-29	0	1	3	6	8	0	1	3	6	8
5-32	0	1	4	6	9	0	1	4	6	9
5-z18	6	8	9	0	1	0	1	4	5	7
5-32	6	8	11	0	3	0	1	4	6	9
5-10	6	8	9	11	0	0	1	3	4	6

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá, 2025d.

Com o mesmo argumento anterior, com relação à escolha do conjunto de classe de notas a ser primeiramente utilizado, o conjunto 5-32 a T<sub>7</sub> [7,8,11,1,4] será utilizado para adaptação da melodia de *Mulher Rendeira* em Iansã, nesse caso, as classes de notas 11, 1, 4 formam o 025-Jubilate, citado por Paulo Lima. Dessa forma, a tabela 3:22 mostra a correspondência entre as classes de notas de um ao outro:

Tabela 3:22 – Correspondência de Classe de notas de *Mulher Rendeira* ao toque de Iansã.

Mulher Rendeira: 6-32	11	2	7	0	4	9
Iansã: 5-32 a T <sub>7</sub>	11	1	7	1	4	8

Fonte: elaborada pelo autor.

Gerando, na primeira aparição desse orixá feminino abordado nesse terceiro movimento do *Power Trio*, a seguinte melodia (figura 3:78):

Figura 3:78 – Tema original adaptado rítmica e melodicamente (5-32 a T<sub>7</sub>) ao toque de Iansã.

Fonte: elaborada pelo autor.

Como pode ser observado no procedimento utilizado na adaptação dos conjuntos de classes de notas dos três orixás ao tema, algumas classes de notas poderiam ser substituídas por outras, diferentemente do que foi feito aqui. Tome-se como exemplo a classe de nota 0 do tema original, que poderia ser substituída pela classe de nota 1 ou pela 11, já que ambas estão à mesma distância daquela, fazendo com que uma delas satisfizesse o que estava programado. A escolha sempre foi feita com o cuidado de manter o contorno melódico mais próximo do tema original, bem como para evitar notas repetidas nas posições em que, em *Mulher Rendeira* houvesse troca de altura. Esse procedimento, supostamente, não modificaria a percepção do

ambiente sonoro do orixá a ser tratado naquele momento, posto que, sobre o ponto de vista do conteúdo intervalar, não haveria modificação considerável.

Ao confrontar-se a forma apresentada na tabela 3:13, com o uso dos conjuntos de classe de notas, obtém-se o que mostra a tabela 3:23.

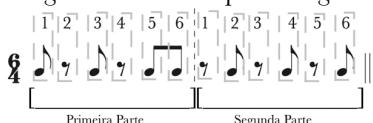
Tabela 3:23 – Uso dos conjuntos de classe de notas confrontados com a forma do movimento.

	A	B	C						D		E	F	G	H	I
Orixá	Ogum	Iansâ	Xangô						Ogum		Iansâ	Xangô	Ogum	Iansâ	Xangô
Quantidade de Compasso	34	21	34	3	9	3	3	3	8	5	8	5	3	2	1
Conjunto de Classe de Notas	4-21	4-25	5-32	4-11	4-22	4-11	4-22	5-22 (transição Xangô-Ogum)	5-22 (transição Xangô-Ogum)	4-25	5-32	4-16	Tema original distribuído ao toque de cada orixá		

Fonte: elaborada pelo autor.

Os conjuntos de classe de notas são apresentados com relação ao seu uso nos instrumentos de acompanhamento, isso feito para criar o ambiente sonoro de cada orixá. No trecho apresentado na coluna A, por exemplo, a melodia é feita com o somatório dos dois conjuntos de classe de notas, como já explicado. A coluna “C”, relativo ao orixá Xangô, mostra que esse trecho fora dividido em pequenas partes. Essa troca entre os conjuntos de classe de notas fora preferida para criar uma mobilidade na improvisação da guitarra, como é comum fazer em grupos de música popular tonal com relação aos acordes. Ainda nesse trecho, juntamente com o seguinte (coluna “D”), foi usado o conjunto de classe de nota 5-22, que são derivados, como mostrado nas figuras 3:70a<sup>60</sup> e 3:70b<sup>61</sup>, das primeiras partes iguais entre si dos toques de Xangô e Ogum. As colunas G, H e I é o tema original de *Mulher Rendeira* adaptado conjuntamente aos toques dos três orixás, como mostra a figura 3:79:

<sup>60</sup> Figura 3:70a – Toque de Ogum e a Utilização do *Time Point Reverso*



<sup>61</sup> Figura 3:70b – Toque de Xangô com *Time Point Reverso*

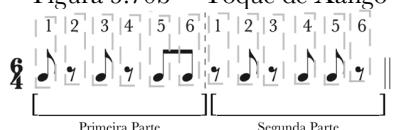


Figura 3:79 – Tema original adaptado ao toque dos três orixás.



Fonte: elaborada pelo autor.

Ambas as peças tratadas nesse último segmento, a saber, *Atotô do L'Homme Armé* e *Giro* compartilham de uma estratégia comum, isso, obviamente, porque a análise de uma serviu de estopim para a produção da outra. Aqui está se tratando daquilo que as coloca num mesmo local do quadro tipológico proposto por Rios Filho (2010), a saber, a estratégia “emprestimo”:

A primeira estratégia, empréstimo, é uma adaptação do horizonte temático “colagens e empréstimos” [...] e engloba os procedimentos de camuflagem, citação e manipulação de superfície musical pré-existente. Todos se referem ao processo de retirada de material de um contexto e sua utilização em outro, desde uma forma mais pura (citação) até outras mais lascivas e ruidosas (camuflagem e manipulação) (Rios Filho, 2010, p. 66-67).

Mesmo estando “num mesmo lugar”, sob esse aspecto, as duas obras diferem-se entre si no trato que cada um dos compositores deu aos materiais escolhidos. Em *Atotô do L'Homme Armé*, Paulo Lima trabalhou o material de forma “mais livre”, ao que parece, enquanto em *Giro*, como foi visto, a manipulação do material foi produzida sob regras mais restritas, pelos motivos já apresentados.

### 3 DA PESQUISA

*Bantos, Sudaneses, yorubás, reggae  
Quibundos, umbundos, ibos, Olodum  
Mandigas, ketus, Ijexás  
Macaus, fôns e Haussás  
Cleópatra é a musa música  
Olodum general de Cartago  
Átila, Spartacus  
Pelourinho, Roma Negra, Salvador  
Pelourinho, Roma Negra, Salvador  
Pelourinho, Roma Negra, Salvador  
Impera o brilho e a beleza  
A pura nobreza em comum  
Ecoam os estampidos  
Rufar dos tambores do Olodum  
Um tiro seco furando o cerco  
Um pombo correio levando a canção  
Espada do povo reggae  
Conscientização  
Venceremos de novo  
Somos terra, água, fogo e ar  
A transformação  
Lazinho e Bida — Tiro Seco<sup>62</sup>*

Passando para a pesquisa, que daria cabedal referencial para a produção da peça pretendida, repete-se aqui que, em cada orientação formal, ou informal, ou mesmo em conversas sobre o que se idealizava ao curso desse mestrado, juntamente que o que já se intuía sobre o caráter da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, todas as indicações fluíam para o referido trabalho de Paulo Rios Filho sobre hibridação cultural em música. Sendo assim, a pesquisa deveria averiguar como objetivo geral, como já dito na seção Agô desse trabalho, os procedimentos que levaram a essa já reconhecida hibridação da música de terreiro com a música europeia com relação aos procedimentos compostivos das obras dos compositores/professores da Escola de Música da UFBA, bem como a relação e proporção da utilização dos elementos “afro-originários” com aqueles de “origem europeia”, desde a implantação dos Seminários de Música da Bahia até o ano de 2020.

Em verdade, o anteprojeto começou com o seguinte título: “Influência da Música de Terreiro na Música de Concerto da Bahia” que, àquela época, parecia interessante, além de já revelar diretamente o que se pretendia. Mas como é comum em pesquisa, o que se revelou não estava relacionado a influência, mas sim a uma fusão de mundos distintos étnica ética política

---

<sup>62</sup> Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lKMjs0ZVUN4>

musical e geograficamente entre si, gerando um novo mundo no terreno da música que, no caso específico da Bahia, supostamente não poderia ocorrer em outro lugar.

### 3.1 Da hibridação

Esse trabalho não partirá do conceito geral acerca do termo “hibridação”, pois não parece ser necessário tratar de um termo que é de uso comum e reconhecido e família à maior parte das pessoas<sup>63</sup>. Sendo assim, parte-se para seu conceito social e cultural, destacando que aqui foram utilizados os termos “hibridação” e “hibridismo”, por vezes, como o mesmo significado, noutras, com denotações com pequenas diferenças, mas sempre relacionado ao mesmo conceito. De acordo com Bruno Alcalde,

Hibridação refere-se ao processo ou resultado da combinação de duas ou mais identidades, objetos, raças, idiomas ou qualquer outro conceito claramente delimitado, seja ele físico, conceitual ou virtual. Às vezes, é um termo polêmico usado em vários contextos – da biologia à cultura – para apoiar projetos políticos e ideológicos, como os das teorias raciais no século XIX<sup>64</sup> (2022, p. 1).

Deve-se destacar que o hibridismo é um processo, não uma condição cristalizada e final, nesse caso, de uma obra de arte, como referiu Peter Burke, quando tratou da língua ítalo-portuguesa falada em São Paulo, que também serve de analogia no terreno da composição musical:

Neste caso está particularmente claro que o hibridismo é muitas vezes, senão **sempre**, um **processo** e não um **estado**, já que esta língua macarrônica marcou um estágio da assimilação dos imigrantes na cultura brasileira (2003, p. 50).

Como dito na seção memorial, a dissertação de mestrado *Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea* (2010) de Paulo Rios Filho, na qual foi utilizado pela primeira vez o termo “hibridação cultural” em composição musical, serviu como pedra angular do que aqui é exposto. A proposta nesse caso, influenciada por aquele trabalho do compositor baiano, é analisar como essa hibridação específica entre música de terreiros jeje nagô<sup>65</sup> música de concerto originalmente europeia (através de H. J. Koellreuter), serviram

<sup>63</sup> Em todo caso, não custa muito deixar sua definição aqui: “**hibridação**. [De *hibridar* + *-ção*] **S. f. 1. Biol.** Cruzamento fecundo entre indivíduos diferentes na variedade ou na espécie” (Ferreira, 2004, p. 1036).

<sup>64</sup> Hybridity refers to the process or result of combining two or more identities, objects, races, languages, or any other clearly bounded concept, be it physical, conceptual, or virtual. At times, it has been a contentious term used in a variety of contexts—from biology to culture—to support political and ideological projects such as those of racial theories in the nineteenth century. (Tradução própria)

<sup>65</sup> O motivo da escolha específica dos candomblés ligados a esses povos foi explicado no capítulo “Agô” desse trabalho.

também como “horizonte metodológico” na criação do hoje é também considerada e reconhecida música de concerto da Bahia. Portanto, nessa dissertação não será tratada de maneira geral e aprofundada do conceito de hibridação cultural em si, já que foi bem tratado, no que satisfaz esse trabalho, por Peter Burke (2003), por Nestor Canclini (2019) e principalmente pelo já citado Paulo Rios Filho (2010).

Apesar de, como termo específico, “hibridação”, em música, ter sido utilizado pela primeira vez por Paulo Rios Filho, os processos e mesmo o conceito já eram utilizados antes de 2010, ano da defesa da dissertação “Hibridação como Horizonte Metodológico...”. Já escrito por Paulo Lima, numa publicação de 2005, “Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências”, no qual, na página 24, o autor escrever acerca de um verso “visão de coito entre os impossíveis”, do Soneto XXVII de Jorge de Lima:

Com relação ao tema central dessa fala, trata-se do coito entre a bahia e a europa – entre esta periferia e os centros do mundo— uma transação secular[...]

Ou seja: a bahia como um espaço de tensão permanente entre tradição e inovação, metrópole e periferia, preconceito e iconoclastia, anarquia e apego às tradições, breguice e ufanismo onipotente... (Lima, 2005, p. 24).

Mas o que seria, nesse caso, esse “coito entre impossíveis” senão a própria fricção de culturas diversas entre si, ocorridas no espaço geográfico baiano, senão a própria atitude *hibridizante*? Não parece haver dúvida quanto a resposta, sob a ótica do trecho apresentado, nem mesmo dúvida sobre a resultante cultural desse ato fecundo, que, do ponto de vista musical que se trata aqui, é o conjunto de obras produzidas nessa terra.

Antes disso, Paulo Lima escreveu no encarte do CD “Outros Ritmos”, quando tratava de análise *motívica* e *Grundgestalt*, apontando para um procedimento de música europeia, no caso trato do motivo, que se pode aqui afirmar, fora levado ao extremo por L. von Beethoven, associado aos ritmos e células ligadas à música das religiões brasileiras de matriz africanas:

O universo rítmico do candomblé se associa muito bem a essa vertente, porque ele próprio pode ser concebido como um mosaico composto por unidades de duração elementar de 1 e de 2 tempos. Estudando padrões rítmicos aparentemente independentes, como o Opanijé, o Ijexá e o Daró, vemos como podem ser facilmente concebidos tal qual variantes de um modelo básico, e como esse modelo básico está implicado também no Alujá, no Giká e no Barravento. Contornando toda essa disposição combinatória, o que temos é um investimento potente numa concepção de tempo que se afasta da linearidade ocidental na direção do êxtase.

Por isso, o que será posto aqui está relacionado aos caminhos e processos utilizados pelos compositores/professores da EMUS-UFBA, quando da utilização daqueles elementos e influências citadas. Não é incomum a utilização de elementos dos estudos linguísticos serem aplicados analogamente à área musical, sendo aqui, utiliza-se aqui uma citação de Martinho Lutero, que serve para o esclarecimento do que se trata nesse presente trecho: “todas as línguas são mistas (*Omnis linguae inter se permix-tae sunt*)” (apud Burke, 2003, p. 49), não está longe da verdade aplicar o mesmo pensamento à música, ou boa parte delas. No campo popular, inúmeros são os exemplos dessa fusão de mundos, que criam por um processo de hibridação um terceiro<sup>66</sup>, como por exemplo o *jazz*, o *reggae*, a *salsa* etc. que, no âmbito de concerto, “[...] por exemplo, Claude Debussy se inspirou na música de gamelão de Java” (Burke, 2003, p. 30), ou mesmo anteriormente, com a *Sinfonia Militar* (nº 100) de Joseph Haydn com “a introdução de instrumentos ‘turcos’ (triângulo, pratos, bombo)” (Grout; Palisca, 1988, p. 520), só para citar dois exemplos notórios daquilo que foi afirmado pouco anteriormente.

Sobre essa hibridação no campo da música, volta-se ao artigo de Bruno Alcalde:

O hibridismo na música ocorre sempre que há combinações de marcadores de identidade díspares, que estão, na maioria das vezes, relacionados às capacidades de enquadramento de estilos e gêneros. Essas categorias organizam os compromissos com a música em todos os níveis – cognitivo, sociocultural, econômico, político, estrutural, técnico e estético – e definem os limites de identidade que são rompidos em casos híbridos. Os estilos e gêneros são os principais, embora não os únicos, agentes do hibridismo. As combinações resultantes surgem de várias maneiras e com diferentes graus de proeminência das identidades envolvidas, que, por serem idealizadas como um único ambiente híbrido, compartilham um rico espaço discursivo. Qualquer característica musical que desencadeie uma identidade para um ouvinte específico e situado pode articular o hibridismo quando contrasta com outra identidade no mesmo, ou em outro, domínio composicional<sup>67</sup> (2022, p. 2).

Nem sempre, o processo de hibridação dá-se por meios suaves e aquiescentes. A cultura forjada na Bahia é exemplo disso – aqui não se está tratando do processo utilizado pelos

<sup>66</sup> Segundo a definição de Nestor García Canclini, “Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação Processos socioculturais nos quais estruturas ou Práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (2019, p. XIX).

<sup>67</sup> Hybridity in music occurs whenever there are combinations of disparate identity markers, which are, most of the time, related to the framing capacities of styles and genres. These categories organize engagements with music at all levels – cognitive, sociocultural, economic, political, structural, technical, and aesthetic – and define the identity boundaries that are disrupted in hybrid cases. Styles and genres are the main, albeit not the only, agents of hybridity. The resulting combinations come about in a variety of ways and with varying degrees of prominence of the identities involved, which, for being idealized as a single hybrid environment, share a rich discursive space. Any musical characteristic that triggers an identity for a specific, situated listener can articulate hybridity when it contrasts with another identity in the same or different compositional realm. (Tradução própria)

compositores da EMUS-UFBA – na qual um dos elementos dessa fusão fora integrado através de escravidão e comércio. Apesar disso, aparentemente, observa-se, já há algum tempo um movimento de valorização daqueles outrora subjugados. Nesse sentido, é possível incluir as produções da referida escola de música, no que interessa aqui, no campo da composição, desde o começo da década de 1960. Mais uma vez, volta-se ao texto de Bruno Alcalde, no que se refere ao relação de hierarquia imposta por grupos dominantes:

Apesar de suas contradições, os hibridismos podem ser operacionalizados por meio da investigação e desconstrução de fronteiras geográficas, econômicas, culturais, físicas, sonoras ou imaginárias e do rastreamento dos preconceitos e valores associados de seus contextos. Os blocos de construção conceituais do hibridismo são os limites (segmentação e agrupamento), as identidades (rótulos e valores) e a diferença (consolidação da identidade e hierarquia de valores). Quando um objeto, lugar, pessoa ou processo combina duas ou mais identidades, ele rompe os limites contextualmente construídos e, ao torná-los permeáveis, questiona a hierarquia que lhes foi atribuída<sup>68</sup> (2022, p. 2).

Alcalde (2022) desenha sua classificação dos processos de hibridação em quatro “estratégias de combinação”, que são: “conflito, coexistência, distorção e trajetória” (p.2)<sup>69</sup>, apesar disso, não se faz necessário tomar aquilo como base, já que a dissertação de mestrado de Paulo Rios Filho (2010) serviu perfeitamente como base para as análises e classificação da hibridação musical, bem como o grau de fusão entre os elementos, chamado de “Vetor Fusão” (2010, p. 63). O autor purgou os trabalhos de três outros autores – Yayoi Uno Everett, Björn Heile e Paulo Costa Lima – apresentando finalmente um quadro uma tabela de hibridação musical, chamado “Quadro Tipológico”, com 4 estratégias e 14 procedimentos, dos quais, 8 são tratadas como sub-estratégias (figura 1a).

---

<sup>68</sup> Despite their contradictions, hybridities can be operationalized through investigating and deconstructing geographic, economic, cultural, physical, sonic, or imaginary boundaries, and tracking the associated biases and values of their contexts. The conceptual building blocks of hybridity are boundaries (segmentation and grouping), identities (labels and values), and difference (consolidation of identity and hierarchy of values). When an object, place, person, or process combines two or more identities, it disrupts the contextually constructed boundaries and – by making them permeable – questions their assigned hierarchy. (Tradução própria)

<sup>69</sup> *Choque* identifica a justaposição ou sobreposição brusca e severa de estilos e gêneros diferentes. *Coexistência* envolve tipos de combinações mais unificadoras. *Distorção* é a alteração de um estilo ou gênero reconhecível por algum agente musical incongruente. Por fim, a estratégia composta de *trajetória* descreve casos em que há uma transição gradual de um estilo ou gênero para outro. Do original: *Clash* identifies harsh and abrupt juxtaposition or superposition of disparate styles and genres. *Coexistence* involves more unifying types of combinations. *Distortion* is the alteration of a recognizable style or genre by some incongruous musical agent. Finally, the compound strategy of *trajectory* describes cases in which there is a gradual transition from one style or genre to another. [Tradução própria]

Figura 1 – Quadro tipológico purgado de *Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea* (2010)

Estratégia	Procedimento
Empréstimo	Camuflagem
	Citação
	Manipulação de superfície musical pré-existente
Plasmação de materiais, estruturas e princípios	Derivação de estruturas e materiais
	Utilização de estruturas/materiais característicos
	Utilização de princípios característicos
Tradução de concepção e atitude	[Sub-estratégia] Simbolismo abstrato
	[Sub-estratégia] Representação ilustrativa
	[Sub-estratégia] Representação fictícia
Sincretismo	[Sub-estratégia] Transplante de atributos de timbre, sistema de afinação e articulação
	[Sub-estratégia] Combinação de instrumentos e linguagens musicais de diversas culturas
	[Sub-estratégia] Câmbio/adaptação da ritualística da apresentação musical
	[Sub-estratégia] Reprodução/evocação de gênero/estilo
	[Sub-estratégia] Ambiguidade pop

Fonte: Paulo Rios Filho, 2010.

Deve-se aqui mostrar a ressalva feita pelo próprio Paulo Rios Filhos acerca desse quadro de hibridação:

A sua apresentação serve, fundamentalmente, como contribuição para outros esforços de abertura de ambos os olhos, técnica e contexto, e não como uma resposta definitiva e ideal para essa falta. E, sobretudo, um horizonte metodológico possível, envolvendo instâncias internas e externas do processo composicional, baseado nas teorias culturais da hibridação. (2010, p. 104)

Como já se sabia de antemão, os caminhos de hibridação da Escola de Música da UFBA começaram ou passaram por Ernst Widmer. Nesse sentido, o processo ocorrido naquela escola parece estar menos relacionado a um movimento “natural”, do que por uma ação deliberada daquele professor suíço. Essa atitude não é ímpar nessa seara e pode estar relacionada a uma questão que ocorre com mais frequência:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas freqüentemente a hibridação surge da

criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico. Busca-se reconverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado. (Canclini, 2019, p. XXII)

Não parece ser absurdo pensar que essa início da utilização de materiais “autóctones” da Bahia seja reflexo das últimas brisas daquilo que, na década de 1920, fora denominado de “Movimento Antropofágico”, fazendo referência ao ato de devorar dos indígenas: “com o nome Movimento Antropofágico, a proposta modernista adotou a fórmula ética da relação com o outro e sua cultura ritualizada através dessa prática dos povos originários, e a transferiu para a sociedade brasileira como um todo” (Rolnik, 2021, p. 18). Por conta dessa “fórmula ética da relação com o outro”, é possível associar o movimento paulista ao baiano.

Outro aspecto que pode reforçar a relação entre o Movimento Antropofágico e a atitude hibridizando a partir do Grupo de Compositores da Bahia é talvez o interesse em uma hibridação de dois elementos díspares, sem haja uma hierarquia de um deles no produto final, de fato, uma interpenetração daqueles, como sugere Suely Rolnick, sobre o movimento paulista:

[...] A regra consiste em afastar-se daqueles que a debilitem ou que, simplesmente, a mantenham no mesmo nível e aproximar-se daqueles que a fortaleçam. Quando a decisão é pela aproximação, há que se deixar afetar pelo outro o mais fisicamente possível. Trata-se de tragar o outro, para absorver no corpo suas potências singulares, de modo que partículas de sua admirada e desejada diferença sejam incorporadas à alquimia da alma, e assim se estimule seu refinamento e sua expansão, promovendo um devir outro de si mesmo (2021, p. 19)

A hibridação baiana, por passar ou iniciar-se por Widmer, é mister pesquisar e citar os trabalhos de Paulo Costa Lima, que há muito trata da relação daquele compositor com o referido tema, além o trato do tema “composicionalidade”. Acerca das questões étnicas envolvidas na hibridação, serão utilizados os trabalhos de Pierre Verger (2019a; 2019b e 2021) Edilson Carneiro (2008), e Luis Nicolau Perés (2018 e 2024).

### **3.2 Dos Elementos da Hibridação Baiana**

Não é necessário fazer uma pesquisa profunda sobre as obras dos compositores professores da EMUS-UFBA, para perceber que não é incomum hibridismos nessa escola. De todo tipo! Há aquele ligado à cultura do sertão baiano; outro à cultura popular litorânea midiática; ainda há aquele, sobre qual esse trabalho se debruça, ligado aos candomblés jeje e nagô.

Destacam-se três elementos dessa hibridação baiana: a própria escola de música; Ernst Widmer; e os candomblés jeje e nagô do estado.

### **3.2.1 Da Escola de Música da UFBA**

A escola de música foi fundada pelo reitor Edgard Santos como Seminários Internacionais de Música, na década de 1950, tendo como primeiro diretor o compositor alemão Hans-Joachim Koellreutter. Esses três elementos – época, reitor e o diretor – foram fundamentais para o perfil da EMUS: o cenário após a Segunda Guerra Mundial não era dos melhores na Europa, “as perdas de recursos produtivos foram pesadas, sem contar a queda no contingente da população ativa” (Hobsbawm, 1995, p. 55) tornaram as Américas um local atraente. Isso possibilitou que alguns artistas e cientistas resolvessem viver no Novo Mundo, no caso de Koellreutter, ele emigrou da Alemanha antes do início da Segunda Grande Guerra, mas é bem provável que aquela situação tenha sido determinante para Widmer aceitar o convite para ensinar na Bahia. Ele chegou pouco antes da implantação da ditadura militar que tolheu a liberdade de expressão das décadas seguintes no Brasil, depois do golpe de 1964. É de se deduzir que ditaduras não sejam terrenos férteis para arte de vanguarda. Apesar disso, Edgard Santos teve papel fundamental na área das artes da UFBA, contribuindo não só para a criação do curso superior de música, como também os cursos de teatro e de dança. É possível que um reitor com outro perfil não empenhasse seus esforços na criação de escolas de arte. Por fim, Koellreutter, compositor de vanguarda, que continuou trabalhando com música experimental até o fim de seus dias. Mas a escola de Koellreutter era de um modelo e ideal estético germânicos, características que só foi modificada a partir do momento em que Ernst Widmer assumiu a liderança dos Seminários, como afirma Paulo Costa Lima:

A transformação do ideal germânico dos Seminários de Música, característico da década de 50, em enraizamento baiano, única solução para a crise que surgiria com o fim da era Edgard Santos, coube justamente à liderança de Widmer a partir de 1963. Como já dissemos anteriormente, a percepção da importância da diversidade cultural era fator de sobrevivência para Widmer, e vem funcionar como elemento de diferenciação com relação à plataforma do Música Viva, *background* sobre o qual precisou enunciar sua proposta. Surge daí uma verdadeira revisão de vários princípios: a questão da beleza, por exemplo, a questão do prazer da música, da comunhão com o público, dimensões sobre as quais o relativismo cultural vai exigir da vanguarda (na linhagem de Schönberg) um olhar não eurocêntrico, e menos ingênuo (Lima, 1999, p. 17).

Não é de se estranhar que nesse local de “entrelugares” (Lima, 2014, p. 200), a hibridação fosse, por tudo que a Bahia historicamente representa, o processo inexorável desse encontro de culturas (mesmo que por vias espúrias), como sustenta Luiz Vianna Filho: “Nesse choque de

culturas diversas, por um longo processo de influências reciprocas entre brancos e negros, estes se iam aperfeiçoando, adaptando-se à nova ordem de coisas que os dominava. A sua ambição maior era a liberdade” (1946, p. 109).

Certamente, não é coincidência que esse movimento composicional floresceu num contexto tão rico quanto a cidade de Salvador, Bahia. É impossível ignorar o impacto das ricas tradições musicais herdadas da cidade, e o tipo de pensamento que elas favorecem, algo que torna a cidade de Salvador famosa por suas expressões culturais, especialmente aquelas relacionadas à diáspora africana – candomblé, samba, carnaval (afoxés) e capoeira – mas também transformações e hibridizações que ocorreram através da interação com as tradições indígenas, resultando expressões como candomblé de caboclo<sup>70</sup>. (Lima, 2020, p. 7-8)

Além das questões geográficas, além da dinâmica comercial e do desenvolvimento social europeu, desde o final do século XV, por outras vias, a EMUS-UFBA, na metade dos 1900 passou a ser outra encruzilhada, misturando velho e novo continente, não por acaso:

A hibridação é o tema em jogo no *Projeto Global de Pesquisa da EMAC-UFBA* (1976) que, a despeito de estar assinado por Widmer, então diretor da Escola de Música – que na época era Escola de Música e Artes Cênicas –, foi certamente resultado de reuniões envolvendo um corpo considerável de artistas-docentes dentre os quais já se encontravam, por exemplo, Lindembergue Cardoso e Jamary Oliveira. Mesmo que o termo ‘hibridação’ não apareça no documento, o seu conteúdo salienta principalmente a proposta de prática artística baseada na retomada criativa de material autóctone. A proposta vem detalhada como esforços pela não exotização desse material, uma vez que, segundo o documento, a sua “retirada” do contexto de origem, não poderia vir acompanhada da ilusão de que suas funções estéticas e práticas permaneceriam as mesmas.

Ou seja, o documento – que, não a toa, reflete de maneira notória algumas direções criativas do próprio Widmer – sugere que materiais, emprestados de outras culturas para a criação artística (não só musical), não conservam suas propriedades mais íntimas ao se inserir no contexto de uma obra. Esse entendimento, por consequência é um avanço no sentido oposto da exotização e do nacionalismo e aponta para a existência da necessidade de um novo paradigma para lidar com processos e diálogos interculturais na composição musical. (Rios Filho, 2010, p. 35-36)

O trecho acima mostra que, desta feita, a hibridação não era algo casual, mas sim desejada e mesmo planejada, sob os auspícios do mentor do Grupo de Compositores da Bahia. Nesse ponto, os processos de hibridação, a saber, aquele que aconteceu forçosamente desde o

---

<sup>70</sup> Tradução própria do original em inglês: It is certainly no coincidence that this composition movement flourished in such a rich context as the city of Salvador, Bahia. It is impossible to ignore the impact of the city's rich, inherited musical traditions, and the kind of thinking they favor, something that makes the city of Salvador famous for its cultural expressions, especially those related to the African Diaspora - candomblé, samba, carnival (afoxés) and capoeira – but also, transformations and hybridizations that occurred through interaction with indigenous traditions, resulting in expressions such as candomblé de caboclo.

começo da produção de açúcar de cana no nordeste brasileiro e esse citado por Rios Filho, divergem entre si. Esse ponto parece ser fundamental para os caminhos da música de concerto da Bahia.

De certa forma, o impulso por hibridação na música de concerto fora dado desde a “*Declaração de Princípios ou Manifesto 1946*” do grupo Música Viva, endossada, dentre outras pessoas, por H. J. Koellreuter<sup>71</sup>, fundador dos seminários internacionais de música na Bahia. Segundo aquele documento:

“MÚSICA VIVA”, admitindo, por um lado, o nacionalismo substancial como estágio na evolução artística de um povo, combate, por outro lado, o falso nacionalismo em música, isto é: aquele que exalta sentimentos de superioridade nacionalista na sua essência e estimula as tendências egocêntricas e individualistas que separam os homens, originando forças disruptivas.[...]

[...] “MÚSICA VIVA”, compreendendo a importância social e artística da música popular, apoiará qualquer iniciativa no sentido de desenvolver e estimular a criação e divulgação da bôa música popular, combatendo a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo (Kater, 2001, p. 65).

Obviamente a expressão “bôa música popular” soaria estranha hoje em dia, não só por conta da alteração promovida pela lei N° 5.765 de 18 de dezembro de 1971<sup>72</sup>, como também do pretenso poder em julgar, sob seus parâmetros, a música produzida pelo povo de um país. Em todo caso, deixando as questões anacrônicas de lado, reafirma-se que havia uma tendência à observação da produção cultural brasileira, com o cuidado de separar a ideia de “nacionalismo estético” de “nacionalismo político” (Kater, 2001, p. 114-115). Ainda assim, uma procura superficial sobre as composições de Koellreuter – volta-se aqui a si por conta da importância que ele teve frente a EMUS-UFBA – pode-se pensar que aquele compositor alemão/brasileiro particularmente não promoveu hibridação entre a música que aprendeu na Europa com a música de lugares distantes de lá, entretanto, há peças de sua autoria que contradizem isso. Duas delas estão incluídas em Três Peças para Piano<sup>73</sup> mais precisamente as segunda e terceira:

A Peça 2, composta em 1965 durante a estadia do músico na Índia, não mais utiliza barra de compasso e deixar transparecer influências da música e cultura indianas” (Brito, 2015, p. 81).

<sup>71</sup> A *Declaração de Princípios ou Manifesto 1946* possui o endosso de Claudio Santoro, Egydio de Castro e Silva, Eunice Katunda, Gení Marcondes, Guerra Peixe, Heitor Alimonda, Koellreuter e Santino Parpinelli (Kater, 2001, p. 66).

<sup>72</sup> O texto dessa lei pode ser conferido em [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/Leis/L5765.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/Leis/L5765.htm)

<sup>73</sup> Cuja Peça 1 é de 1945 (Brito, Teca Alencar de, 2015, p. 81).

A terceira peça, intitulada Tanka V, foi composta em 1977, após a estadia do compositor no Japão, denotando influência da estética da poesia japonesa (Brito, 2015, p. 82).

Apesar dessa incursão de Koellreuter no terreno da hibridação cultural, não se pode dizer que essa é a característica principal do conjunto de sua obra. Esse caráter de fusão pode ser mais fortemente percebido nas obras “brasileiras” de Ernst Widmer que, a convite daquele compositor alemão, primeiro diretor da EMUS-UFBA (lembrando que ainda não tinha essa denominação, mas foi aquilo que a gerou), aportou na Bahia, para ser professor e segundo diretor daquela instituição.

### **3.2.2 Ernst Widmer**

Talvez seja tenha sido exagerado afirmar no parágrafo anterior que a hibridação (ali o termo usado foi fusão) tenha sido o caráter mais marcante do trabalho de Ernst Widmer, mas é inegável que o compositor suíço é possivelmente aquele que mais influenciou a formação de novas classes de compositores na EMUS, juntamente com o fomento pela mistura de elementos europeus com aqueles que ele encontrou, quando chegou à Bahia, principalmente como fundador e mentor do Grupo de Compositores da Bahia (GCB).

Quanto ao ensino de composição em Salvador, BA, dentro da EMUS, pode-se afirmar que antes do GCB este era ainda incipiente, apesar da presença do ilustre compositor Koellreutter nos antigos Seminários Livres de Música e dos artistas contemporâneos de vanguarda musical que visitavam a Bahia a convite da administração para sustentação da produção cultural na vida artística incrementada pela UFBA. Foi com Widmer e seus estudantes de composição que houve um enorme desenvolvimento obtido pela atividade de ensino e pela organização do GCB, fazendo emergir, portanto, outras categorias e funções de intelectuais, aprofundar e ampliar a intelectualidade de cada indivíduo e aperfeiçoá-las com o passar do tempo. Por exemplo, quase todos os remanescentes do Grupo, e também aqueles que com eles estudaram, fizeram estudos de pós-graduação e em geral, ocuparam posições de liderança em suas áreas de especialização (Oliveira, 2010. p. 13-14).

Não é exagero afirmar que Widmer não só modificou o pensamento composicional em terras brasileiras como também estava aberto a ser modificado pela Bahia. Por aqui, ao que parece, adotou uma atitude de reciprocidade com relação às trocas, mais próximo do pensamento de Rodney William, quando este trata de Exu Olojá: “Exu Olojá é o dono do mercado. É quem preside todas as trocas, intercâmbios, escambos, transações, negociações, interações e a circulação de bens e produtos” (2020, p. 20). Não é incomum postura de superioridade das culturas europeias, ante culturas de outras partes do mundo, sobretudo aquelas de países menos industrializados, como afirma Sally Price “a ‘igualdade’ concedida a

não-ocidentais (e à sua arte), prossegue a lógica, não é um reflexo natural da equivalência humana, e sim o resultado da benevolência Ocidental” (2000, p. 48), mas essa claramente não foi a postura de Widmer, ao chegar ao Brasil. O compositor suíço modificou e estava aberta a ser modificado na Bahia. Isso torna a fomentação de composição híbrida um feito ainda mais notável. O próprio compositor começou produzir obras fundindo elementos da cultura local com aqueles de sua origem, destacando-se a hibridação da música de concerto com os elementos do terreiro de candomblé, como na peça Divertimento III: “Côco” 1961 op. 22, para flauta, clarinete, trompa, percussão e piano (Nogueira, 2009a, p. 43), obra na qual, pela primeira vez foram utilizados instrumentos reconhecidamente fundamentais dos cultos de candomblé<sup>74</sup>:

Citando Ernst Widmer, o professor de composição motivador e mentor do GCB, uma premissa fundamental para a preservação de um bem cultural é a identificação. Para este autor, “Só quem se identifica com um Bem Cultural tem o necessário cuidado com ele, preservando-o e tornando-se digno dele.” (1979, p. 23) Iniciando com esta premissa, Widmer continua dizendo que lamenta quando uma realidade necessita de política especial para defender o seu patrimônio histórico e artístico, pois a repressão e a autoridade não proporcionam identificação, identidade de pessoas e instituições para cuidar desses bens. Em geral, as campanhas tendem a priorar a falta de cuidado com esse patrimônio. Para Widmer a preservação e o fortalecimento dos valores culturais deveriam se concentrar no

- reconhecimento;
- prestígio e fomento de forças atuantes;
- movimentos e manifestações autóctones (1979, p. 23).

Assim, com a exposição gradual e regular de alunos da rede escolar e da sociedade em geral aos bens culturais, a longo prazo, haveria a atenção a esse processo de identificação dos mais jovens com esses bens culturais e uma maior identificação com essa produção. Mais tarde, Widmer apresenta o conceito definidor daquilo que ele mesmo realizou como professor de composição e que serviu de pano de fundo para o surgimento do GCB - o princípio da reciprocidade ou uma aproximação mútua. Esta seria uma abordagem de articulação para a difusão cultural, tema do seu livro publicado pela UFBA em 1979. Considerando o processo de aculturação um processo difícil e que até pode ser doloroso (haja vista o processo de colonialismo cultural), e considerando também, que o mundo contemporâneo enfrenta uma grande

<sup>74</sup> **Divertimento III: “Côco” 1961 op. 22**

**Fl., cl., tpa., perc. (5), pf. [9]**

Ms. hológrafo [36 p.; papel vegetal; 25,5 cm. x 33,5 cm.]

**Data: 1961**

Duração: 16'

Obs.: **Dedicatória** – a Rolf Gelewsky. **Estreia** – 9.11.1962, Salvador, membros da OSUFBA, E. Widmer, reg. **Percussão – agogô** (2 pares), **atb.** (2), bongo, bumbo com ped., cuíca, ex. cl., metalofone, 2 pt., pt. susp. (2), reco-reco, tamt., tímp. (2), tom. pequeno e maior, trgl., xil. O ponto de partida da obra é o 1.o verso (após o refrão inicial) da canção tradicional *Coco penerué*. Existe uma redução para piano, em ms. hológrafo. V. Nota de rodapé em Op. 32 – III/3, CIN 068. **Estudo analítico** – v. “Bibliografia sobre E.W.”, LIMA 1999, p. 226-231. **Reutilização** – a obra foi parcialmente utilizada na trilha sonora de *Boi Aruá* (v. CIN 303).

mistura de culturas e de tecnologias, Widmer reconhece que “Só a reciprocidade pode diminuir essa violentarão. Precisamos conseguir uma aproximação mútua” (1979, p. 26) (Oliveira, 2010, p. 13-14).

É possível imaginar que a atitude no sentido de deseruditizar (Lima, 2009, p. 82) o compor, que supostamente levou ao caminho da hibridação musical, tenha sido o grande legado deixado por Ernst Widmer na música da Bahia. Isso é perceptível nos trabalhos dos alunos que saíram diretamente de suas classes, bem como daqueles que seguiram sua geração. Por isso, esse trabalho investigou quantitativamente qual o percentual de obras desses compositores, que também se tornaram professores da EMUS-UFBA, que promoveram esse tipo de hibridação que aqui está sendo tratada. Especificamente, por conta do escopo desse trabalho de mestrado, apenas a fusão entre elementos de música de concerto e de música dos candomblés jeje e nagô.

### **3.2.3 Do Povo de Santo**

Mesmo não sendo esse um trabalho de etnografia, antropologia, nem mesmo de etnomusicologia, entretanto na área da composição, como já fora dito, deve-se tratar do outro elemento partícipe da hibridação baiana, que chegara de forma cativa às terras soteropolitanas, muito antes da implantação dos Seminários Internacionais de Música. A Salvador, foram trazidas pessoas escravizadas da África ocidental, numa faixa geográfica que se estendia das então denominadas Guiné até Angola, em levas que,

Podemos mesmo adiantar, para a melhor sistematização do assunto, que o tráfico baiano se processou em quatro ciclos distintos, assim resumidos:  
 Importação de Escravos para a Bahia  
 I Ciclo da Guiné. Século XVI  
 II Ciclo de Angola. Século XVII  
 III Ciclo da Costa da Mina. Século XVIII  
 IV Última fase, a ilegalidade. Século XIX (Vianna Filho, 1946, p.28).

Pierre Verger esmiúça essas fases e renomeia a última delas, com relação a essa classificação apresentada acima:

- 1º: O ciclo da Guiné durante a segunda metade do século XVI;
- 2º: O ciclo de Angola e do Congo no século XVII;
- 3º: O ciclo da Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII;
- 4º: O ciclo do golfo do Benim entre 1770 e 1850, incluído aí o período do tráfico clandestino (2021, p. 22).

Esses dois últimos ciclos têm fundamental importância para a criação e entendimento da *baianidade*. “Os povos da África Negra são classificados, *grosso modo*, em dois grandes grupos lingüísticos: sudaneses e bantos” (Prandi, 2000, p. 53). Dentre os primeiros estão os grupos

originários sobretudo da região do Golfo de Benim que, no Brasil são também denominados iorubás (também daomeanos), separados por aqui em jejes e nagôs. Os bantos aportados em território brasileiro são oriundos da região que hoje são os países Congo e Angola. O tráfico de escravizados, particularmente entre Bahia e África, trouxe primordialmente a Salvador pessoas oriundas daquele golfo, atitude diversa ao do restante do país. Por dedução, aqueles povos superequatoriais africanos trouxeram consigo toda carga cultural de suas origens:

A chegada dos daomeanos, chamada jeje no Brasil, fez-se durante os dois últimos períodos. A dos nagô-iorubás corresponde sobretudo ao último.[...] [...]A questão, entretanto, não é tão simples, pois tal fenômeno não se produziu nem no Rio de Janeiro, tampouco no resto do Brasil. Com efeito, enquanto na Bahia alguns fatores dos quais trataremos intervieram para dirigir o tráfico rumo a outras regiões, o segundo ciclo, aquele de Angola e Congo, prolongou-se até o final do tráfico no restante do país (Verger, 2021, p. 22).

Por conta disso, os jejes e principalmente os nagôs imprimiram sua marca especificamente na Bahia. Além desses dois povos, vieram também os haussás, informação que é confirmada pelo próprio Verger (2021), além de Rodrigues (2010), Reis (1993) e Vianna Filho (1946). Entretanto, como o objetivo desse trabalho é analisar a hibridação baiana entre a música de concerto e os terreiros específico jeje e nagô, o grupo Haussá é excluído por se tratar de indivíduos que seguem a fé muçulmana, então, não praticavam o candomblé.

A Bahia entre 1750 e 1850 importou mais escravos da região do Golfo de Benim e do antigo Daomé, principalmente os povos Aja-Fon-Ewe (aqui chamados de *jejes*), iorubas, (aqui chamados de *nagôs*) e haussás (também tidos por auças ou *ussás*). Durante o século XIX, os de nação nagô vieram a constituir formidável maioria [...] O registro contou com 925 escravos, dos quais 551 (60%) de origem africana. Muitos destes últimos não tiveram suas origens especificadas, listados apenas como “africanos”, mas dos 475 que a tiveram, 78% eram nagôs (Reis, 1993, p. 9).

É salutar esclarecer as nomenclaturas comumente utilizadas, mesmo que isso não seja uma tarefa tão fácil, pois os registros aduaneiros davam mais conta de tratar da origem das embarcações negreira, bem como dos portos de onde partiram, do que especificamente da etnia dos povos trazidos (Rodrigues, 2010, p. 29-30). Ainda assim, há uma denominação comumente aceita:

Cada uma das três principais nações é dividida em subcategorias relacionadas a “terras” ou “províncias” africanas específicas. A Nagô compreende a Nagô-Ketu, a Nagô-Ijexá e a Efon. Os Jeje, etônimo pelo qual os povos escravizados da área de língua gbe foram conhecidos na Bahia a partir do século XVIII, diferenciam-se entre Jeje-Mahi, Jeje-Savalu e Jeje-Mudubi. A nação Angola também inclui o Congo. Conforme discutido adiante, muitas

casas de culto se identificam como pertencentes a uma combinação de nações (ou seja, Ketu-Angola, Jeje-Angola-Caboclo etc.) (Parés, 2024, p. 280).

Não se quer sugerir aqui que os compositores estudados e analisados nesse trabalho tiveram essa noção sobre a diferença entre povos, portanto de nações nos candomblés, nem que nortearam seus trabalhos híbridos por isso. Mas é possível imaginar que, fosse aquela escola fundada em outro estado, obviamente, os elementos da hibridação não seriam os mesmos que estiveram presentes na Bahia. Mesmo de forma mais “intuitiva”, os candomblés jeje e nagô estariam presentes em qualquer mistura que se proponha na região do Recôncavo Baiano, como é com relação a toda cultura desse local.

Essas diferenças de origem geográfica têm relevância musical na maneira de tocar os instrumentos – nas culturas nagôs e jejes, executam-se os tambores com *aguidavis* (baquetas), enquanto na nação Angola, executam-se sem tais baquetas, bem como no idioma dos cânticos entoados nos rituais, Angola em português, nagô e jeje em iorubá. Sobre o culto na Bahia, nota-se o seguinte:

A orquestra de tambores, *agogô*, *adjá* e *xerê* tem especial destaque e função na festa do candomblé. Os tambores (atabaques) são de três formas e tamanhos: rum, rumpi e lé. O agogô é um instrumento de metal, formado de duas campânulas de sons diferentes. O adjá, uma sineta. O xerê é um chocalho formado por dois cones de folha-de-flandres soldados pelas bases e dotados de um cabo cilíndrico estreito. (definição de Luis da Câmara Cascudo no *Dicionário do folclore brasileiro*). É usado nas festas de Xangô (Dias Tavares, 2008, p. 61).

“Candomblé é o nome dado ao desenvolvimento local da religião afro-brasileira no estado da Bahia” (Parés, 2024, p. 279) e, “apesar de aspectos litúrgicos compartilhados, os grupos de devotos frequentemente recorrem ao discurso sobre as ‘nações’ para negociar, construir e legitimar suas diferenças rituais e identidades coletivas” (*ibidem*) . Sendo assim, consideram-se que há três grandes nações principais ligado a essa religião, a saber, a Nagô, cujas divindades são denominadas orixás; a Jeje, com os voduns; e a Angola com seus inquices<sup>75</sup>. Essas diferenças demarcam também a maneira com que as festas são promovidas pelos terreiros, bem como na música, e consequentemente em seus toques e cânticos. Segue então a lista de algumas divindades ligadas à nação Nagô:

Os principais orixás do candomblé da Bahia são:

- Exu, mensageiro entre os orixás e os seres morais, deve ser agradado com presentes e comidas para que garanta a harmonia e o bem.

---

<sup>75</sup> Os yoruba, que vivem nas regiões do Sudoeste da Nigéria e do Sudeste do Daomé, cultuam os Orisa, e os descendentes dos adjá, estabelecidos no médio e baixo Daomé, prestam culto aos Vodun (Verger, 2019, p. 35).

- Ogum, irmão de Exu e Oxóssi, orixá do ferro e protetor dos que lidam com metal, dos agricultores e dos que exercem trabalhos manuais. É guerreiro e dança com uma espada.
- Omulu, orixá da bexiga e das doenças, manifesta-se como um velho cheiro de dores.
- Oxumarê, o arco-íris, traço de união entre o céu e a terra. É simbolizado na serpente.
- Oxóssi, orixá dos caçadores, daí manifestar-se com arco-e-flecha, às vezes com uma espingarda.
- Oxalá, orixá da criação, é um dos mais cultuados na Bahia. Manifesta-se vestido de branco.
- Xangô, orixá dos raios e do trovão.
- Iansã, orixá dos ventos e das tempestades, é o único capaz de enfrentar os espíritos dos mortos (os oguns), Dança com um alforje ou um espanador feito com rabo de boi.
- Iemanjá, mãe das águas e de todos os orixás. dança com enfeites de conchas, espada e leque de metal com a figura de uma sereia no centro. Possui outros nomes: Janaína, Inaê, Dandalunda, e precede de Aioká.
- Oxum, orixá das fontes de água e da beleza, dança enfeitado de pulseiras e com movimentos de quem penteia os cabelos.
- Nanãburucuru ou Nanã, a mais velha dos orixás de águas, mãe de Omolu.
- Iroco ou Ioco, orixá das matas, guerreiro e protetor dos fracos. A árvore do terreiro é seu próprio santuário, motivo pelo qual ali se colocam suas comidas preferidas.
- Ibeji, orixás gêmeos, sincretizados na Bahia com São Cosme e São Damião, amparam as crianças e dão lenitivo às mulheres na hora do paro.
- Ifá, orixá da adivinhação, é quem sabe o passado e o futuro. Manifesta-se vestido de branco e usa um rosário chamado opelê.
- Obá, a mulher repudiada de Xangô (Dias Tavares, 2008, p. 62-63).

Cada orixá tem sua simbologia, seja ela com relação aos adereços, às vestes e também com relação aos toques. Nesse último aspecto especificamente, não se trata de uma correspondência biunívoca, ou seja, um toque pode ser associado a vários orixás como esses também são anunciados, homenageados, ou invocados por alguns toques – por exemplo, “o vivaz aguerê, associado a Oxóssi, Oiá ou Ogum” (Parés, 2018, p. 324). Junto a isso, os toques utilizados nas festas de terreiro estão também associados às nações de candomblé jeje, nagô ou angola:

O etnomusicólogo Xavier Vatin identifica no Candomblé contemporâneo “fórmulas rítmicas”; 8 seriam originárias da nação nagô-ketu (*agabi*, aguerê, alujá, batá, *daró*, *igbi*, opanijé, tonibobe), 7 da nação jeje (adarrum, *avaninha*, *ramunha*, *bravum*, *sató*, jicá, *vassa*), 4 da nação angola (*arrebate*, barravento, cabula, congo) e 1 da nação nagô-ijexá (ijexá). Cabe notar que, como em outros aspectos litúrgicos, há nesse âmbito uma forte interpenetração entre as diversas nações, assim como variações terminológicas e controvérsia em relação à possível origem de algum desses ritmos. (Parés, 2018, p. 321-322)

Angela Lühning explica brevemente como os esses toques são utilizados, especificamente, “os toques de fundamento”:

*Toques de fundamento*

Estes variam, no entanto, de casa para casa, de acordo com o orixá que é o dono do terreiro. Num terreiro consagrado a Xangô, o toque de fundamento mais importante é o alujá, o ritmo especial de Xangô; em um terreiro consagrado a Oxóssi, é o aguerê, e assim por diante. Antigamente, era tocado, além disso, o adarrum, que hoje em dia parece ser bem pouco usual. Eu mesma o ouvi apenas pouquíssimas vezes.

Ao lado das cantigas que obrigam, que geralmente têm uma influência sobre quase todas as filhas, há também aquelas com efeitos mais individuais, que, em razão do fundamento que carregam, evocam ou "chamam" o orixá de uma filha (conforme já foi dito no caso das cantigas de rum). Com frequência, o efeito dessas cantigas mostra-se já durante o período de feitura e conserva o seu poder sobre a filha para sempre (2022, p. 119).

De um modo geral, esses toques são “controlados por um ritmo frequentemente associado ao papel do padrão do sino” (que no candomblé jeje e nagô é executado pelo gã), como explica Willie Anku (2000, p.1). Esse conceito permanece mesmo que fisicamente não haja um instrumento de fato executando aquilo que ele chama de *Time Line*, que, comparado à música feita na Europa, funcionaria como um metrônomo, de medidas desiguais e reorganizadas, presente na mente daqueles que executam uma obra, como se observa nas aulas da disciplina “Ritmos Afrobaianos”, ministrada pelo professor Iuri Passos na EMUS-UFBA<sup>76</sup>. Outra característica destacada pelo etnomusicólogo ganês, é o fato de a música africana ser entendida como ciclo de tempo, “porque a música africana é percebida essencialmente como um conceito circular em vez de linear” (Anku, 2000, p.1).

A professora Angela Lühnig associa essa prática ao candomblé praticado na Bahia, dos povos oriundos do África da Costa da Mina e Golfo de Benim:

#### PRINCÍPIOS BÁSICOS DA ESTRUTURA RÍTMICA

A apresentação dos padrões rítmicos básicos e da disposição rítmica-métrica deve, antes de mais nada, ser precedida de algumas observações consideradas fundamentais. Deve-se principalmente a Kubik [...] a análise do aspecto musical da ligação cultural entre a África e o Brasil, com realce para as características específicas de cada cultura e para seus pontos em comum. A influência musical da região Angola-Congo revela-se sobretudo no samba do Rio de Janeiro. No Rio, a influência da cultura bantu é, até hoje, bem mais forte do que, por exemplo, em Salvador, o que se deve ao fato de que no Rio predominaram os escravos trazidos dessa região.

Já a influência da África Ocidental evidencia-se principalmente na música do candomblé de Salvador ou, para ser mais exato, do candomblé nagô-ketu e do candomblé jeje-nagô. Uma tal distinção tornou-se possível mediante a

---

<sup>76</sup> Pude participar de algumas dessas aulas.

utilização do critério da diversidade de formas como se apresenta a estrutura métrico-rítmica, ainda que, em ambos os casos, o princípio estrutural em si seja o mesmo. Trata-se da assim chamada timeline (2022, p. 137).

Isso reforça ainda o interesse desse presente trabalho em pesquisar a hibridação que incluiria esses povos, pois é um elemento que dificilmente encontrar-se-ia em outro lugar do Brasil. Não é difícil imaginar que Widmer tenha ficado impressionado com essa atmosfera afro diaspórica encontrou em sua chegada, não só no terreno da música, mas essa inserida na cultura geral desse lugar, perceptível através de toques e timbres dos instrumentos do candomblé. É de se supor também que o possível impacto criado com o contato dessa referida música, não por apenas uma questão de ritmos exóticos aos ouvidos treinados por modelos da Europa, mas pela riqueza que possui, sobre a qual que poderiam ser adicionados camadas musicais também europeias, criando algo realmente novo na área da música de concerto.

É comum tratar a cidade de Salvador como a “capital da música”. Esse título não é sem sentido, muito menos é fruto de um movimento “midiático” para promover a capital da Bahia. Esse “talento musical”, como não poderia deixar de ser, passa por aqueles grupos que fazem parte da maioria de sua população. Essa relação íntima com essa arte certamente tem origem africana. A música não exercia só função litúrgica na vida daqueles escravizados, estava presente no seu dia a dia, ajudando até mesmo para aliviar as dores decorrentes de trabalhos pesados, “os ganhadores de pau e corda, por exemplo, quando no transporte de volumes pesado, em grupos de quatro, seis e oito, trabalhavam movidos por canções cantadas em língua d’África” (Reis, 1993, p. 12). O autor dessa afirmação vai além e afirma que a música exercia não só uma função de alívio físico, mas também um alicerce sobre a qual era fundada sua própria natureza humana: “a música que animava aqueles corpos negros podia ajudar aliviar o peso sobre os ombros, mas sobretudo aliviava o espírito, permitindo aos africanos persistir, afirmar sua humanidade, não desesperar” (*ibidem*).

Voltando ao elemento de matriz africana tratado nesse trabalho, é bem verdade que os símbolos musicais do candomblé já eram utilizados largamente na música popular feita no Brasil. Os temas ligados à Bahia, ou mesmo compositores baianos e intérpretes baianos, apareceram desde o início da gravação de música no Rio de Janeiro, desde o início do século XX:

Entre os artistas que formavam o primeiro time a gravar no Brasil um merece destaque. Seu nome era Manoel Pedro dos Santos, nascido na cidade de Santo Amaro da Purificação, em 05 de dezembro de 1870, sendo popularmente conhecido pela alcunha de “Baiano”. Este cidadão foi o artista mais popular de seu tempo, sendo responsável pela gravação do primeiro disco brasileiro; o Zonophone nº 10.001 com gravação em uma só face. Ele consta com o número de ordem 01, no catálogo da Casa Edson de 1902. A música gravada

é um lundu de Xisto Bahia, tendo como título “Isto é bom” sendo muito famosa, tanto que mereceu ser gravada por outro intérpretes (Lisboa Júnior, 1990, p. 19).

Desde então, a Bahia jamais saíra das gravações das músicas produzidas no Brasil, mesmo por parte daqueles compositores e intérpretes de outros estados, dentre eles Ary Barroso, Francisco Alves, Herivelto Martins, Carmem Miranda. Essa gravou em 1939, juntamente com Dorival Caymmi, uma canção desse compositor baiano, intitulada “A Preta do Acarajé”:

Baseado num pregão de negras vendedoras de acarajé, Dorival Caymmi compôs um samba, muito bonito e que foi gravado por ele acompanhado ainda de Carmem, sendo o outro lado do disco em que foi registrado “O Que é Que a Baiana Tem?” (Lisboa Júnior, 1990, p. 87).

Apesar de Luiz Americo Lisboa Junior tratar tal gravação como um samba, quem a escuta percebe que se trata de uma “chula” da região do Recôncavo baiano, portanto, mesmo que se considere apenas como um samba, há o elemento candomblé nessa mistura. Isso mostra como era prolífica a música híbrida na Bahia já, de certa forma. É de se imaginar que Widmer envolveu-se nessa atmosfera que pairava em seu novo endereço e transportou aquela prática da música popular para sua música de concerto. Ilza Nogueira considera que, apesar de a carreira de composicional de Widmer compreende os anos de 1947 a 1989, sua maturidade artística fora alcançada no seu tempo de Brasil, quando incorporou os elementos brasileiros à sua base europeia:

Referências às tradições musicais da etnia brasileira são tão constantes em toda a fase de desenvolvimento e maturidade estilística, que não se pode deixar de admitir uma forte tendência regionalista como uma das características essenciais de sua música. Se, em 1967, Widmer adquiriu oficialmente a cidadania Brasileira, a aquisição de uma brasilidade espontânea já teve início desde 1958 (dois anos após sua chegada ao Brasil), quando escreveu *Bahia-Concerto*, op. 17. Daí em diante, aspectos das tradições musicais brasileiras estiveram sempre presentes em sua produção, associadas a referências de distintas procedências: obras de outros compositores (Dufay, Pierre de la Rue, Palestrina, J. S. Bach, Bartók, W. Burkhard, etc.), folclore de distintos países (Bolívia, Colômbia, Chile, Albânia, Bulgária, Iugoslávia, Rússia, China, ...), modelos estruturais tradicionais, novas concepções filosófico-estéticas das vanguardas européia e americana. Essa miscigenação estética concede à obra de Widmer um caráter cosmopolita, universal, um estilo eclético, cuja origem pode ser encontrada na divisão emocional entre as duas realidades de sua existência: o berço suíço e a pátria adotada, a Bahia, com sua cultura eclética, negra, branca e de influência indígena.  
(2009a)<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Disponível em: [http://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc\\_miolo.php?idioma=pt&secao=3&extra=4 - CONSIDERAÇÕES](http://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_miolo.php?idioma=pt&secao=3&extra=4 - CONSIDERAÇÕES)

Voltando ao povo de santo, como foi dito, e por dedução, fica claro que a origem dos povos que vieram cativos para as terras baianas influencia diretamente na produção da música feita nesse estado. O que deve ser explicado, mas sem necessidade de muito aprofundamento então, é o motivo pelo qual a Bahia teve uma história particular com relação ao tráfico dos escravizados, no chamado “ciclo da Costa da Mina durante os três primeiros quartos do século XVIII” e no “ciclo do golfo de Benim entre 1770 e 1850, incluído aí o período do tráfico clandestino” (Verger, 2021, p.22). “A maior parte do povo africano que chegou à Bahia nos séculos XVIII e XIX embarcou no local onde hoje se situa a cidade de Ajudá (figura 2.1), no litoral da atual República do Benin” (Granato,2021, p. 57). Essa singularidade tem relações com o comércio do tabaco, produto desejado pelos negociantes de humanos, fez de Salvador – que no início desse comércio específico ainda era capital do Brasil – a região da colônia que exercia quase que exclusivamente o trato direto com aquela região africana, de onde eram exportados os jejes e os nagôs.

Em 1797, por uma petição, os negociantes da Bahia protestavam as adjudicações do tabaco, e o negociante Bento José Pacheco, que tinha contra 2 mil e 3 mil rolos de refugo, para os enviar a Lisboa, observava que:

Destes 5 mil grandes rolos, fariam 25 mil do tamanho e do peso dos que habitualmente para a Costa da Mina, donde resultariam 2500 escravos, cujos braços vão ser perdidos para a agricultura e a capitania [Bahia]. A navegação deste lugar sofre muitas perdas, porque seis das embarcações que vão fazer o tráfico não vão poder navegar por falta de tabaco, único elemento de seu carregamento. O comércio perde o frete de 25 mil pequenos rolos à razão de 1200 réis cada um, e os fretes de 2500 cativos à razão de 10 mil-réis por cabeça. As rendas reais de Vossa Majestade perdem:

1º: os direitos de oitenta réis por cada rolo transportado para a Costa da Mina;  
2º: os direitos de 2500 escravos que pagam alfândega a 7500 réis cada um;  
3º: os direitos de 9 mil-réis por cabeça de escravos que devam ir para Minas Gerais

4º: se eles fossem empregados todos na agricultura, o trabalho de cada escravo, de acordo com cálculos políticos e económicos, trariam anualmente 16 mil-réis às finanças reais.

Em 16 de abril de 1807, o conde da Ponte, governador da Bahia, escrevia ao visconde de Anadia:

Esta colônia, pela produção de tabaco que lhe é própria, tem o privilégio exclusivo do comércio com a Costa da Mina, resultando na importação, no ano anterior, de 8037 escravos jejes, haussás, nagôs etc., nações das mais guerreiras da costa d'África, e a inquietante consequência dos riscos de sublevação.

(Verger, 2021, p. 44)

Figura 2.1 – localização da cidade de Ajudá (Aoudah, em francês)



Fonte: Apple Maps

Reafirmando que, contrário do restante do Brasil, e por conta desse comércio bilateral entre Bahia e Costa da Mina, mesmo que ainda houvesse, como no restante da colônia, negócios entre Rio de Janeiro e Angola, a grande maioria dos escravos vindo para a Bahia era jeje, no terceiro ciclo, e principalmente nagôs, no último ciclo, quando o restante do Brasil continuava importando cativos de Angola, portanto povos bantos, e mesmo para Salvador apesar de menos de 5% dos navios negreiros vieram dessa região para aportar em Salvador, entre o final do século XVII e começo do século XVIII.

Os navios carregados de tabaco, agrupados em cinco anos, eram, respectivamente, para a Costa da Mina e Angola, os seguintes:

PERÍODO	COSTA DA MINA	ANGOLA
1681 - 1685	11	5
1686 - 1690	32	3
1691 - 1695	49	6
1696 - 1700	60	2
1701 - 1705	102	1
1706 - 1710	114	0
TOTAL	368	17

(Verger, 2021, p. 26)

Essa particularidade no comércio escravagista, por dedução, promoveu forte influência na formação da cultura baiana, é de se supor que, se ouros povos, que não jeje ou nagô, fossem trazidos para essa terra, provavelmente, a cultura local teria sido formada de outras matizes, e obviamente, a música está inserida nesse contexto. Ainda que o segundo ciclo de escravizados fossem de origem congolesa e angolana, os traços sudaneses (jejes e nagôs) predominam:

A forte predominância dos iorubás, de seus usos e costumes na Bahia, seria explicável pela vinda recente e maciça desse povo, e a resistência às influências culturais de seus donos viria da presença, entre os iorubás, de numerosos prisioneiros de guerra advindos de classe social elevada, além de sacerdotes conscientes do valor de suas instituições e firmemente ligados aos preceitos de sua religião (Verger, 2021, p. 22).

Aqui, o primeiro período não é tratado porque o denominado Ciclo de Guiné fora inexpressivo, tanto em número de pessoas quanto no impacto cultural perceptivelmente causado na sociedade brasileira:

#### Ciclo de Guiné

Dos ciclos em que dividimos o tráfico negreiro da Bahia é este, seguramente, o de menor importância, sobretudo numérica. Não só por isso senão também pela superposição de novas camadas de negros de outras raças sobre as que até então se haviam importado, é em número bem menos considerável. A atuação que tiveram os negros trazidos, por este ciclo é, atualmente, quase imperceptível. Contudo, ao lado do elemento indígena, como notou Capistrano, “exerceram uma influência difícil de perceber hoje, que quase três séculos a attenuaram e disfarçaram, porém muito sensível no século XVI”. (Vinna Filho, 1946, p. 41)

Apesar de os indivíduos escravizados pertencentes a nações africanas diversas, mantidos cativos sob o mesmo jugo em terras brasileiras, suas culturas africanas, de certa maneira, permaneceram inalteradas, fies às suas respectivas origens. Uma parte disso deve-se ao fato de os poderosos da época manterem receio de que o mal da escravidão pudesse unir os escravizados já que, no Brasil, partilhavam o mesmo sofrimento, independentemente da origem – em alguns casos eram inimigos entre si em terras africanas.

Já falamos em outra parte dos encorajamentos dados pelo governo para que os escravos africanos se encontrassem aos domingos nos batuques organizados por nação de origem. Essas nações, inimigas na África, haviam se enfrentado em combates, e seus respectivos prisioneiros, vendidos aos portugueses da costa, acabaram se encontrando na Bahia, reduzidos à mesma servidão. Para evitar que um mal comum os aproximasse, o governo achou prudente autorizar suas distrações dominicais, que semanalmente lhes lembravam sua identidade africana, e também os preconceitos e ódios que haviam colocado uns contra os outros. No entanto, o resultado daquelas reuniões acabou sendo o de manter o culto aos orixás e aos voduns, divindades dos nagôs e dos fons do Daomé, pois os cantos e as danças que podiam assim praticar em público

não eram outros senão aqueles trazidos de seu país natal e que se endereçavam a seus deuses, ritualmente em sua língua, sem que seus senhores o soubessem, pois viam naquilo apenas negros dançando alegremente ao som de tambores e de sinetas (Verger, 2021, p. 621).

Por outra parte por conta da atitude dos escravizados em manter suas manifestações distantes de uma imagem religiosa, adotando até mesmo a simbologia católica, para não serem importunados pela Santa Sé

Outros escravos e alforriados ainda procuravam um compromisso e se resignavam com sua sorte. Adotavam uma vida de tipo brasileiro na aparência. Reuniam-se em pequenos círculos e nas juntas, das quais já tratamos. Ali eles podiam cultivar, longe dos curiosos, suas religiões e seus costumes particulares[...]

[...]Não é fácil assegurar se as religiões de matriz africana que se mantêm até hoje no Brasil, e sob certa forma em estado muito puro na Bahia, são do tipo sincrético, fruto da aproximação, da fusão, da identificação do conjunto ou de uma parte dos dogmas, mitos, rituais de duas ou mais religiões postas lado a lado, ou se, na origem, fossem somente uma simples máscara da religião oficial, recobrindo as práticas daquelas que haviam sido trazidas do país natal. (Verger, 2021, p. 621)

Essa manutenção quase que inalterada dessas manifestações africanas em terras brasileiras é perceptível quando se compara os toques de candomblé dos terreiros baianos com aqueles toques das religiões do que hoje são a Nigéria e a República do Benim.

Deve-se salientar ainda que o termo nação, para designar os povos vindos da costa ocidental africana, é de atribuição dos traficantes de escravizados, mas que ainda é adotado por pelos seguidores do candomblé, quando tratam da classificação de sua religião, diferenciando as nações Queto, Jeje e Angola.

Ao lado de outros nomes como país ou reino, o termo “nação” era utilizado, naquele período, pelos traficantes de escravos, missionários e oficiais administrativos das feitorias europeias da Costa da Mina, para designar os diversos grupos populacionais autóctones. O uso inicial do termo "nação" pelos ingleses, franceses, holandeses e portugueses, no contexto da África ocidental, estava determinado pelo senso de identidade coletiva que prevalecia nos estados monárquicos europeus dessa época, e que se projetava em suas empresas comerciais e administrativas na Costa da Mina.

Esses estados soberanos europeus encontraram um forte e paralelo sentido de identidade coletiva nas sociedades da África ocidental. Essa identidade baseava-se, sobretudo, na afiliação por parentesco a certas chefias normalmente organizadas em volta de instituições monárquicas. Por outra parte, a identidade coletiva das sociedades da África ocidental era multidimensional e estava articulada em diversos níveis (étnico, religioso, territorial, linguístico, político). Em primeiro lugar, a identidade de grupo decorria dos vínculos de parentesco das corporações familiares que reconheciam uma ancestralidade comum. Nesse nível, a atividade religiosa relacionada com o culto de determinados ancestrais ou de outras entidades

espirituais era o veículo por excelência da identidade étnica ou comunitária (Peréz, 2018, p. 23).

### **3.2.3.1 A Nação Nagô**

Por nagô, reconhecem-se os povos falantes da língua ioruba, oriundos da região do golfo de Guiné (figura 2.1.2.1a), no que hoje tem como países que compartilham de sua costa Gana, Togo, República do Benim, Nigéria, Camarões, Guiné Equatorial e a parte norte do Gabão.

Os sudaneses constituem os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda mais o norte da Tanzânia. Ao norte representam a subdivisão do grupo sudanês oriental (que compreende os núbios, nilóticos e báris) e abaixo o grupo sudanês central, formado por inúmeros grupos linguísticos e culturais que compuseram diversas etnias que abasteceram de escravos o Brasil, sobretudo os localizados na região do Golfo da Guiné e que, no Brasil, conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários povos de língua e cultura iorubá, entre os quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.), os fon-jejes (que agregam os fon-jejes-daomeanos e os mahi, entre outros), os haussás, famosos, mesmo na Bahia, por sua civilização islamizada, mais outros grupos que tiveram importância menor na formação de nossa cultura, como os grúncis, tapas, mandingos, fântis, achântis e outros não significativos para nossa história. Frequentemente tais grupos foram chamados simplesmente de minas (Prandi, 2000, pp. 53-54).

Para Edison Carneiro, os nagôs representavam um grupo especial dentre todos os escravizados, uma espécie de elite:

Como reflexo do estado social que haviam atingido na África e do conceito que deles se fazia no Brasil, os nagôs da Bahia logo se constituíram numa espécie de elite e não tiveram dificuldade em impor à massa escrava, já preparada para recebê-la, a sua religião, com que esta podia manter fidelidade à terra de origem, reinterpretando à sua maneira a religião católica oficial (Carneiro, 2019, p. 9).

Além da grande quantidade de escravizados trazidos do Golfo de Benim, como já foi citado aqui, entre 1770 e 1850, por essa condição afirmada por Carneiro, os nagôs imprimiram forte influência na formação da identidade cultural da Bahia.

Segundo Parés (2024), a Bahia passou por um processo de “nagoização”, que não pode ser explicada “como resultado de uma única causa” (p. 291). Dentre os fatores que o autor apresenta, “a agência dos grupos de culto nagô e o carisma de seus líderes devem ser observados como o primeiro vetor possível” (p. 291). Aquele processo também foi observado por Nina Rodrigues, “o que sofre dúvida é que hoje a mitologia ewe é dominada pela iorubana” (2010, p. 256). Outra etapa desse processo que levou ao destaque os cultos nagôs passar por um

movimento que pretendia “‘a pureza’ nagô contra a ‘mistura’ cabocla” (Parés, 2024, p. 297), induzido pelos intelectuais, estudosos do assunto, até década de 1970:

Certamente, os estudosos têm usado o conceito de pureza na análise do Candomblé, em especial em associação com os terreiros nagô. A partir da década de 1930, e sobretudo a partir dos anos 1970, suas publicações tiveram ampla circulação entre os grupos de culto, contribuindo para reforçar a visibilidade e o prestígio nagôs. Rodrigues, Ramos, Carneiro, Pierson, Bastide, Verger e Elbein dos Santos, para citar somente os autores mais conhecidos, conduziram suas principais pesquisas nos três principais terreiros nagô-ketu (Engenho Velho, Gantois e Opô Afonjá) e projetaram a imagem dessas casas como as sobrevivências mais fiéis da tradição africana no Brasil, em detrimento dos cultos de outras nações que eram vistos como sincréticos. Essa pureza nagô-ketu imaginada foi identificada com ideias positivas de resistência e permanência cultural, enquanto o sincretismo de outros cultos passou por associação implícita a ideias negativas de assimilação e mudança cultural. A questão principal é entender como os pesquisadores interpretaram e absorveram essa dinâmica contínua dentro do Candomblé girando em torno da pureza; como tomaram essa noção de pureza em seu valor êmico – interno àquela cultura – e o transformaram em categoria analítica de seus estudos; e como essa nova categoria, externalizada como um conceito objetificador, foi reinternalizada dentro do Candomblé (Parés, 2024, p. 301-302).

Outra parte desse processo passa por uma “cruzada contra o sincretismo” (Parés, 2024, p. 304), que com “o prestígio alcançado pelos terreiros nagô-ketu, como o Engenho Velho, o Gantois e o Opô Afonjá, contribuiu para a formação de um ideal de pureza ritual e para a criação de um modelo de comportamento religioso (Lima, 1977, p. 23, 26; apud Parés, p. 304), fazendo com que casas de nações diversas passassem a “se identificar como pertencentes à nação Nagô ou Ketu, independentemente de qualquer afiliação espiritual com aqueles três terreiros” (Parés, 2024, p. 304).

Esse fluxo em direção aos emblemas nagôs transpassa o presente trabalho no que se refere à composição das obras (Exu Jazz e Power Trio). Elas foram baseadas nos toques de terreiro nagô, em particular o terreiro *Iyá Omin Axé Iyá Massê* (terreiro do Gantois), extraídos do primeiro álbum do Grupo Ofá, além da ajuda do alabê daquela casa e professor da EMUS-UFBA, Iuri Passo, quem sempre esteve pronto a responder os questionamentos, esclarecendo as entrelinhas desse mundo de axé.

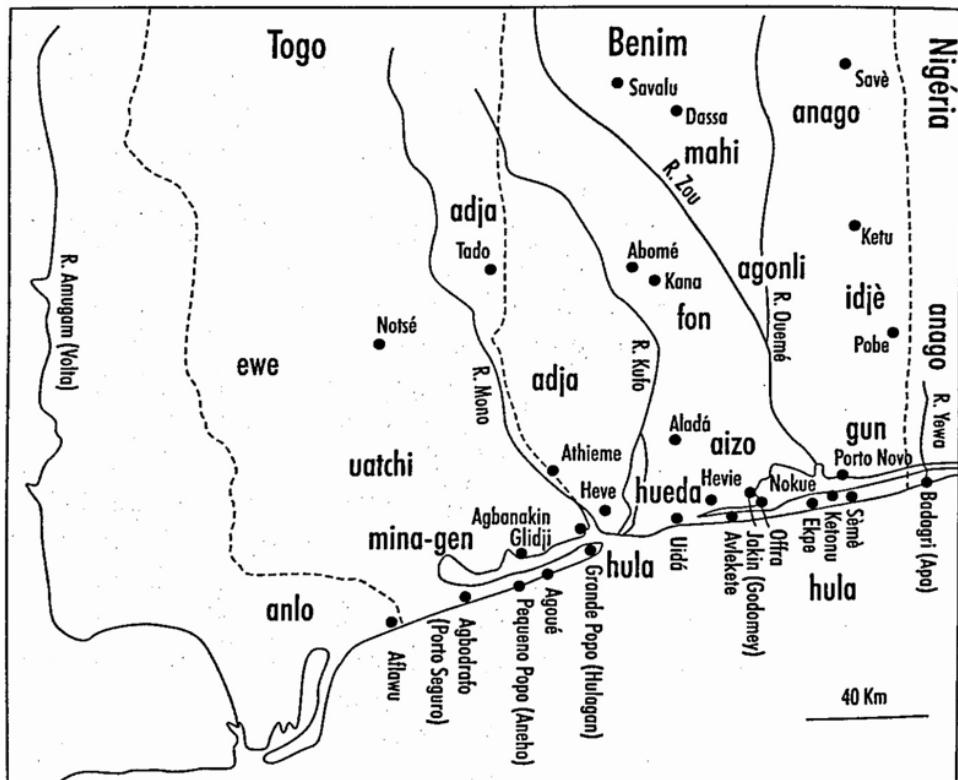
### **3.2.3.2 A Nação Jeje**

O que é considerado como povo jeje por Luis Nicolau Perés, e que nesse trabalho assim também será considerado, é o grupo étnico, falante da língua *gbe*, oriundos do antigo reino de Daomé, como mostra a figura 2.1.2

Para demarcar a área geográfica africana da qual provinham os grupos étnicos que no Brasil foram conhecidos como jejes (tema do capítulo 1), também utilizei critérios essencialmente linguísticos. Nesse sentido, segui a sugestão de H. B. Capo e adotei a expressão “área dos gbe falantes” (Gbe-speaking area), ou simplesmente “área gbe”, para designar a região setentrional do atual Togo, República do Benim e o sudoeste da Nigéria, onde habitam os povos tradicionalmente designados na literatura como adjá, ewé, fon ou combinações desses termos como adjá-ewe. Gbê é o vocábulo compartilhado por todos esses grupos para designar “língua”, “palavra” ou “voz” e, embora não seja um termo de autoidentificação autóctone, tem a vantagem de não ser um termo “etnocêntrico” que privilegia o nome de um subgrupo para designar o conjunto. É precisamente entre esses povos com parentesco linguístico que desde tempos antigos o termo "vodum" é usado para designar as divindades ou forças invisíveis do mundo espiritual (Peréz, 2018, p. 14).

O termo “jeje” aparece pela primeira vez na Bahia no começo do século XVII (Parés, 2018, p. 30), trata-se desse termo como sinônimo de ewe (Rodrigues, 2010, p. 256). Já há muito se dizia que “está hoje em extremo reduzido neste Estado o número dos negros Geges<sup>78</sup>, Ewes ou Evés (Rodrigues, 2010, p. 114).

Figura 2.1.1 – área do gbe-falantes e principais grupos



Fonte: Parés, 2018, p. 30

Já foi tratado no subcapítulo anterior os supostos motivos dessa diminuição. Áí trata-se de uma diminuição do candomblé jeje, não da população descendente do povo falante do gbe, já

<sup>78</sup> Essa é a grafia utilizada tanto por Nina Rodrigues (2010), quanto por Luiz Vianna Filho (1946).

que em grande quantidade foi a chegada daquele povo às terras baianas. Segundo Luis Nicolau Parés, a “composição étnico-racial da população escrava em Cachoeira (área fumageira) entre 1698 e 1820 seguia a tabela 4:

Tabela 4 – Composição étnico-racial da população escrava em Cachoeira, Bahia

	1698-1729		1730-1749		1750-1779		1780-1800		1801-1820	
	Nº	%								
Gentio de Guiné	37	9,3	–	–	–	–	–	–	–	–
Angola	59	17,1	51	16,6	85	21,9	87	29,98	155	19,3
Banguela	36	36	10	3,2	10	2,6	9	3,1	14	1,7
Outros África	46	13,3	13	4,2	23	5,9	6	2,1	10	1,2
Mina	122	35,4	128	41,6	105	27,0	72	24,7	102	12,7
Jeje	39	11,3	106	27,1	115	29,6	60	20,5	237	29,5
Nagô	–	–	5	1,6	35	9,0	51	17,5	159	19,8
Hauçá	–	–	–	–	–	–	2	0,7	81	10,1
Outros África	11	3,2	20	6,5	15	4,2	5	1,7	46	5,7
<b>Total</b>	<b>345</b>	<b>100,0</b>	<b>308</b>	<b>100,0</b>	<b>388</b>	<b>100,0</b>	<b>292</b>	<b>100,0</b>	<b>804</b>	<b>100,0</b>

Fonte: Parés 2018, p. 65

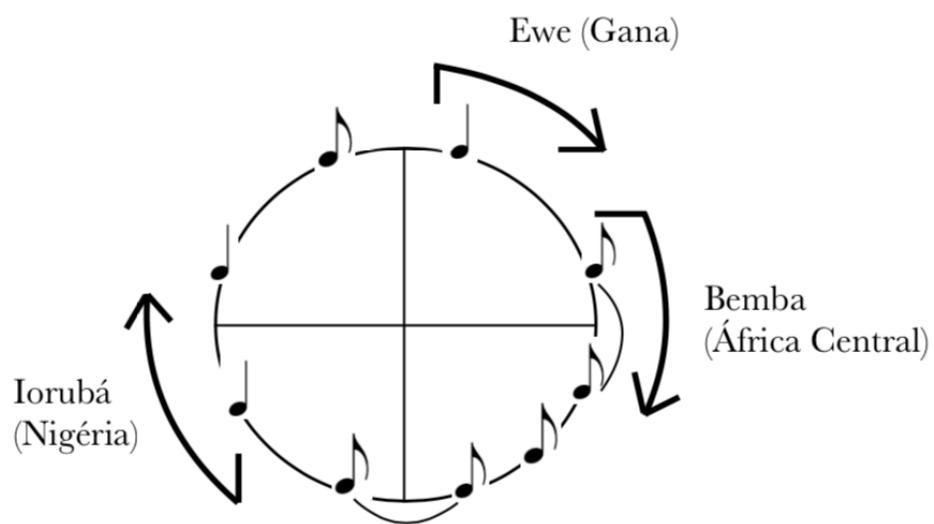
Em Salvador, ainda segundo Parés (2018, p. 72), apesar de manter o mesmo crescente com relação aos nagôs, a proporção era um pouco diferente daquela mostrada sobre o Recôncavo, no ano de 1850, tendo a capital baiana na proporção de 0% de gentio da Guiné; 10,5% de Angola; 1,6% de Banguela; 10% de outros lugares da África Central; 2,95 de gentio da Costa; 4,9% de Mina; 11,8% de Jeje; 43,2% de Nagô, 6,0% de Hauçá; e 8,7% de outros lugares da África Ocidental. Essa diferença nos números das duas cidades não era casual,

A vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, nas margens do rio Paraguaçu, além de ser o maior centro da indústria do tabaco, constituía o polo econômico mais importante do Recôncavo, sendo o seu porto fluvial e mercado o ponto de intercâmbio entre Salvador e o interior do país” (Parés, 2018, p. 179).

Aquele transporte de escravizados jeje para essa então vila deixou marcas expostas em todos da região: em 1765 foi constituída a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios dos Homens Pretos da Nação Gege (sic) (Parés, 2018, p. 180), além da fundação da “Roça de Cima” (uma das duas casas originais do jeje na Bahia, juntamente com o Bogum, em Salvador), candomblé jeje, do qual saiu a casa Seja Hundé, reconhecida como “Roça do Ventura” (Parés, 2018), p. 182).

Alguns desse povos aqui tratados – particularmente os iorubás e os jejes (ewe) – foram objeto de pesquisa do musicólogo Willie Anku (2000). Ele faz distinção entre os povos e seus toques circulares, que têm proporção 1 para 2, que é ele considera como forma prima, utilizando o termo extraído da teoria dos conjuntos, e são organizados em grupos de 5 e 7 colcheias (figura 2.1.3), cada um sendo rotação do outro. Essa organização já foi citada algumas vezes nesse trabalho, quando se tratava de alguns toques específicos do candomblé:

Figura 2.1.3



Fonte: Anku 2000, p. 3

O exemplo mostra que o grupo Iorubá, portanto nagô, tem a configuração rítmica  $\downarrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow$  enquanto o Ewe (jeje) segue o toque  $\downarrow \downarrow \uparrow \uparrow \uparrow \uparrow$  e que, considerando-se o time point, chega-se a forma prima (2 2 1 2 2 1 2) e (2 2 1 2 2 2 1), respectivamente, do que se diz Cuthbert acerca da teoria de Anku “a mais importante e famosa delas é a forma prima [1 2 2 1 2 2 2], que ele afirma ser percebida nas áreas Ewe com a rotação (2 2 1 2 2 2 1), e Iorubá como (2 2 1 2 2 1 2), e assim por diante”<sup>79</sup> (2006, p. 217).

Por fim, voltando aos questionamentos propostos no início do trabalho, a saber:

1. Como ocorreu essa hibridação de música de matriz africana com a música de matriz europeia, por parte dos compositores/professores da EMUS-UFBA, e como isso foi

<sup>79</sup> The most important and famous of these is prime form [1221222], which he asserts is perceived in Ewe areas as rotation [2212221], and by Yoruba as [2212212], and so on. [Tradução própria]

desenvolvido desde o princípio até o ano de 2020?

2. Sobre essa hibridação, há um caráter de sucessão discipular, iniciado por Ernst Widmer, como elemento fomentador dessa prática na EMUS-UFBA, ou a questão foi fruto casual do *Zeitgeist* da época em que o ensino de composição na Bahia foi iniciado?
3. Com que frequência e em que proporção os compositores utilizam os elementos da música de terreiro jeje/nagô para promover hibridização de suas obras?
4. Houve alguma mudança de estratégia e procedimento no uso dos elementos de terreiro por partes dos compositores com o passar das décadas, até o ano de 2020?

Respondendo conjuntamente as perguntas 1 e 4, a pesquisa mostrou que a hibridação ocorreu não necessariamente utilizando apenas uma estratégia, ou um procedimento, em cada peça. Observou-se também que, com o tempo, em se tratando do “vetor fusão” (Rios Filho, 2010, p. 62-63), os compositores passaram de uma camada de menor “grau de mistura”, a “justaposição”, para um grau mais profundo, tratado como “síntese” (Rios Filho, 2010, p. 63). De acordo com o ponto de vista desse trabalho, há uma divisão em três fases de estratégias e processos utilizados pelos professores de composição da EMUS-UFBA, como já fora explicado.

A pergunta 2 talvez não possa ser respondida diretamente. A pesquisa mostra, além do que se fala sobre a Escola de Música da Bahia, é que há uma abertura ímpar à hibridação. É certo que Ernst Widmer foi o promotor desse caráter, que continua até os dias de hoje. Quase todos os professores trabalharam com esse tipo de fusão investigada nesse trabalho, assim, pode-se deduzir que, mesmo de maneira indireta, os professores passaram aos seus alunos esse ímpeto *hibridizante*.

Sobre o ponto levantado na pergunta 3, a tabela 2 mostrou para nenhum professor a hibridação entre música de concerto e música de terreiro jeje ou nagô esteve presente na maioria de suas obras. Mas isso não é motivo para considerar esse ponto irrelevante. É possível que, dentre todas as estratégias, procedimentos, influência, escolha e tudo que envolve o compor, nenhum outro tipo de mistura tenha superado, em número, a hibridação tratada aqui, destacando os trabalhos dos compositores como Paulo Lima e Alexandre Espinheira. A questão principal é que, provavelmente, em num outro lugar do mundo, poder-se-ia promover tal hibridação, como se deu na Roma Negra.

## 4 EU SOU NEGUINHA?

[...] Eu tava com graça  
 Tava por acaso ali, não era nada  
 Bunda de mulata, muque de peão  
 Tava em Madureira, tava na Bahia  
 No Beaubourg, no Bronx, no Brás  
 E eu e eu e eu e eu  
 A me perguntar: Eu sou neguinha?  
 Era uma mensagem, lia uma mensagem  
 Parece bobagem, mas não era não  
 Eu não decifrava, eu não conseguia  
 Mas aquilo ia e eu ia, e eu ia, e eu ia, e eu ia  
 Eu me perguntava: Era um gesto hippie, um desenho  
 estranho?  
 Homens trabalhando, pare, contramão  
 E era uma alegria, era uma esperança  
 Era dança e dança  
 Ou não, ou não, ou não, ou não, ou não tava  
 perguntado  
 Eu sou neguinha?  
 Eu sou neguinha?  
 Eu sou neguinha? [...]

Caetano Veloso — Eu sou neguinha?<sup>80</sup>

Chegando ao último capítulo dessa dissertação, é possível deduzir, pelo que foi mostrado no restante do trabalho, o quanto a música de candomblé corrobora com o que foi proposto por Rios Filho em sua também dissertação (2010): a hibridação cultural como horizonte metodológico para criação de música contemporânea, que aqui aparece em letras minúsculas para demarcar uma ideia e não um título. No caso específico da música produzida ao longo desse mestrado, juntamente com as peças que a influenciaram, observou-se uma pequena amostra de como o universo música de matriz africana pode ser fundida com aquele outro universo de matriz europeia.

O que se tentou ao longo desse mestrado a produção de uma obra artística que pudesse pertencer ao universo daquilo que nele foi pesquisado, e com isso, criar um discurso musical que parecesse sintaticamente lógico dentro da já citada criação de mundos Lima, 2012, p. 15, que é parte integrante do exercício do compor, que, inevitavelmente, gera sistemas, códigos e regras próprias, para cumprir seu objetivo:

Mas, no instante que uma obra é criada, um novo sistema de certo modo nasce - o sistema obra -, incorporando e re-funcionalizando em seu eixo outros macro e micro-sistemas. Assim, todo material e suas leis (“naturais” ou não) se

---

<sup>80</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SUxwCQmxoS8>

relativizam e subordinam à autoridade da obra. Esta, tomando o lugar do autor, termina por criar o seu próprio mundo, um mundo fechado e exclusivista, por mais “aberta” ou desagregadora que seja a sua forma, e que compete ao “leitor” recriar ou fazer girar (Cerqueira, 1992, p. 23).

Essa fusão específica estudada demonstrou, mesmo que em pequenas amostras, o quanto grandes são as possibilidades do encontro daqueles dois universos. As derivações promovidas a partir do *Time Point Reverso*, de Alexandre Espinheira, dão prova do que aqui é afirmado. Talvez essa tenha sido a grande contribuição desse trabalho ao conhecimento, juntamente com as análises de como a hibridação daqueles elementos modificou-se através do tempo, hibridação essa que, como já citado, é marcante no histórico da EMUS-UFBA e fundamental no hasteamento das bandeiras defendidas pela instituição.

Sendo assim, objetivando responder a pergunta exposta na seção Agô (com que frequência e em que proporção os compositores utilizam os elementos da música de terreiro jeje/nagô para promover hibridização de suas obras?), movida mais por curiosidade do que por uma crença de que aquilo poderia ser parte da questão central dessa dissertação, pois, desde o princípio, parecia-me claro que as questões qualitativas das peças analisadas seriam o suporte para composição do *Power Trio*, foi feita uma pesquisa quantitativa acerca das obras dos compositores, que se tornaram professores de composição da EMUS-UFBA. O fato de escolher só aqueles que trabalharam como professores daquela disciplina está ligado à outra pergunta também anunciada na seção Agô (Sobre essa hibridação, há um caráter de sucessão discipular, iniciado por Ernst Widmer, como elemento fomentador dessa prática na EMUS-UFBA, ou a questão foi fruto casual do *Zeitgeist* da época em que o ensino de composição na Bahia foi iniciado?). Essa pesquisa considerou a produção daqueles entre o ano de 1963 (início de Widmer como diretor da escola) até o ano de 2020, e foi produzida baseada nos escritos encontrados na internet, bem como em conversas privadas via *Whatsapp* com alguns dos compositores, com relação os seguintes professores e fontes:

Tabela 2 – Lista de compositores/professores pesquisados, com as respectivas fontes

Professores	Fonte
Ernst Widmer	Nogueira, 2009a
Lindembergue Cardoso	Nogueira, 2009b
Fernando Cerqueira	Nogueira, 2011
Agnaldo Ribeiro	Nogueira, 2013
Jamary Oliveira	Nogueira, 2014
Paulo Costa Lima	Lima, 2016, p. 190-241
Wellington Gomes	pesquisa diretamente consigo, via WhatsApp
Ricardo Bordini	Curriculum Lattes
Pedro Kröger	<a href="https://pedrokroger.net/compositions.html">https://pedrokroger.net/compositions.html</a>
Marcos Sampaio	Sampaio, 2005
Guilherme Bertissolo	pesquisa diretamente consigo, via WhatsApp
Alexandre Espinheira	Espinheira, 2015

Fonte: elaborada pelo autor.

Por infelicidade, não foi possível coletar os dados do professor Fernando Burgos, pois este é falecido, e não se conseguiu contato com seus familiares, ou registro de seus trabalhos na internet.

Assim, chegou-se aos seguintes números de obras com influência da música de candomblé das nações jeje e nagô: **Ernst Widmer**, 16 peças de um total de 319 obras; **Jamary Oliveira**, com 5 peças de 43; **Fernando Cerqueira**, com 11 peças de 87; **Lindembergue Cardoso**, com 30 peças; **Agnaldo Ribeiro**, com 10 peças de 69; **Paulo Costa Lima**, 26 peças de 114; **Wellington Gomes**, 6 peça de 106; **Ricardo Bordini**, 0 peça de aproximadamente 23 ; **Fernando Burgos**, sem contagem; **Pedro Kröger**, 0 peça de aproximadamente 50<sup>81</sup>; **Marcos Sampaio**, 1 peça de 25; **Guilherme Bertissolo**, sem obras ligadas ao tema, dentre suas 48 compostas até 2020; e Alexandre Espinheira, com 12 peças de 74. A compositora Alda Oliveira, não está incluída na pesquisa, pois ela não fora professora da disciplina Composição

<sup>81</sup> A informação foi dada dessa forma pelo próprio Pedro Kröger, via WhatsApp.

na UFBA.

Tabela 2 – Quadro quantitativo de obras com hibridação de candomblé jeje ou nagô

<b>Composer</b>	<b>Total de Obras</b>	<b>Obras Híbridas (jeje/nagô)</b>	<b>Uso de Instrumento</b>	<b>Título</b>
Ernst Widmer	319	16	16	1
Jamary Oliveira	43	5	5	1
Fernando Cerqueira	87	11	11	0
Lindembergue Cardoso	232	30	29	8
Agnaldo Ribeiro	69	10	10	0
Paulo Costa Lima	114	26	0	23
Wellington Gomes	106	6	4	3
Ricardo Bordini	~23	0	0	0
Pedro Kröger	~50	0	0	0
Marcos Sampaio	25	1	1	0
Guilherme Bertissolo	48	0	0	0
Alexandre Espinheira	74	12	0	5

Fonte: elaborada pelo autor.

Observa-se na tabela 2 que, do ponto de vista quantitativo, o percentual de obras de música de matriz europeia hibridizada com música de terreiro jeje e nagô não representam grande monta, apesar disso, exerce grande importância qualitativa no conjunto daqueles compositores citados, que adentraram na produção dessa fusão. Isso porque, como fora dito, esse tipo de hibridação faz parte da formação da imagem que se tem da EMUS-UFBA, bem como, mais uma vez, é fundamental elemento nas bandeiras de diversidade e inclusão, que aquela instituição defende, junto a isso, do ponto de vista musical, essa mistura abarca peças de grande relevância para a cena musical baiana, e mesmo brasileira, como “De canto em canto II – Possível resposta op. 169”, de Ernst Widmer, estreada em 1988, na qual o compositor colocou no mesmo palco orquestra sinfônica e o afoxé Filhos de Gandhi, que, segundo Ilza Nogueira (2009 p. 69), “ao final do 2.º mov. o Afoxé (na partitura ‘Fanfarra’) entra tocando pelo corredor central da plateia, subindo até o palco e se colocando em torno das cordas (‘em forma de ferradura’); de Lindembergue Cardoso, “Procissão das Carpideiras” (1969) e “Espectros” (1970) ambas premiadas com o terceiro lugar, respectivamente nos I e II Festival de Música da Guanabara, sobre a participação do Grupo de Compositores da Bahia, Samitha Cevallos afirma “Os compositores não conheciam fronteiras, misturavam todos os estilos, folclore e música brasileira com dodecafônico, serialismo e eletroacústica” (2021, p. 15), que segue demonstrando o impacto e a surpresa que os baianos causaram naquela evento:

Quando, por exemplo, a turma da Bahia surgiu no Festival da Guanabara, foi para mim uma revelação extraordinária da mistura, que eu não sabia que poderia ser feita, das novas técnicas seriais com o folclore. Foram vocês, da Bahia, os primeiros a colocarem isto na música. A Escola da Bahia... Jamary, com Lindembergue, Fernando Cerqueira, eram todos jovens, misturavam pontos de candomblé com eletroacústica, com música serial, quer dizer, era um Pós-Moderno de folclore da Bahia com a música dodecafônica... A Escola da Bahia liderada por Widmer influenciou a música brasileira, os jovens que emergiram naquela época, e as bienais que começaram a surgir em 1975, logo depois (Prado; Resende, 1996, p. 60, apud Cevallos, 2021, p. 15).

Ainda sobre Lindembergue Cardoso, não se pode deixar de falar da “Missa João Paulo II na Bahia op. 65” (1980), justamente pela importância a quem era dedicada, quando de sua vinda ao Brasil; de Fernando Cerqueira inclui-se nessa lista a “Sinfonia Rey Brasil, op. 37”, cujo subtítulo é “Rei Brasil, 500 anos”<sup>82</sup>; de Paulo Lima, “Atotô do L’Homme Armé, op. 39” (1993), obra, a partir da qual, ao que parece, representou o grande marco nos caminhos composicionais que ele iria percorrer.

Deve-se destacar, como mostra a tabela, que foram consideradas, pelo menos, duas estratégias de crivar a referência africana naquela música produzida desse lado do atlântico. A atitude dos primeiros compositores era, na maioria das vezes, a utilização de instrumentos de uso no candomblé, procedimento que foi apresentado em maior número; ou a citação, no título das peças, de vocábulos ligados à cultura de terreiro. A partir de Paulo Costa Lima – notadamente com *Atotô do L’Homme Armé* – o uso de células rítmicas, organização formal, enfim, de elementos mais ligados ao discurso musical, ainda mantendo no título referências do Ioruba, foi preferido em detrimento do uso de instrumentação associada ao candomblé. Isso é seguido por Wellington Gomes e Alexandre Espinheira, aqui não se quer insinuar que estes seguiram influencia direta de Paulo Costa Lima, mas também não se pode negar esse ponto de virada no trato dos materiais jeje e nagô. A tabela seguinte mostra, *grosso modo*, a escolha do uso do material por parte dos compositores.

---

<sup>82</sup> A ópera “Rei Brasil, 500 anos - Uma Odisséia Tropical”, celebração multimídia da descoberta de Pindorama, preparada pelo poeta Capinan, pelo compositor Fernando Cerqueira e pelo professor Paulo Dourado, da Universidade Federal da Bahia, estréia sexta-feira, na Concha Acústica do Teatro Castro Alves, em Salvador. O espetáculo, patrocinado pela Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia, fica em cartaz somente até terça-feira.

A princípio, “Rei Brasil” seria uma missa. A idéia de desenvolver um espetáculo, tendo como argumento o Descobrimento, surgiu a partir do questionamento sobre a participação da Escola de Música, e por extensão, da área de artes da Universidade Federal da Bahia, na programação oficial dos 500 anos. Para isso, a Universidade Federal de Música da Bahia convidou Capinan e Cerqueira. A idéia evoluiu e tornou-se um espetáculo popular multimídia, com base em um libreto, feito por Capinan, composições de Cerqueira e encenação de Dourado, que estão envolvidos há mais de um ano no trabalho. (ÓPERA MULTIMÍDIA..., 2000)

Vê-se na lista que o somatório das colunas “Uso de Instrumento” e “Título” pode resultar num número maior do que a quantidade de obras híbridas, isso se deve ao fato de os compositores terem utilizado instrumentos de candomblé na mesma obra cujo título refere-se às culturas jeje e nagô. O instrumento mais utilizado pelos compositores foi o agogô, com o uso do atabaque sempre em conjunto com aquele. Destaca-se também o fato de os autores usarem, por vezes o agogô e outras o *cowbell*, esse não foi considerado instrumento de terreiro. Tomou-se essa decisão porque supõe-se que o uso específico de agogô reforça a intenção dos compositores em incluir um instrumento símbolo do candomblé em suas obras, não era apenas um desejo da utilização de um idiófone metálico, o mesmo acontece com o atabaque com relação à conga e aos bongô.

Essa pesquisa quantitativa também permitiu agrupar o processo da hibridação baiana em três grupos, ou fases cronológicas, que não tem a pretensão de ser uma classificação definitiva, mas não se pode deixar de observar características comuns e outras distintas entre o conjunto das obras. Isso não quer dizer que os procedimentos de uma fase anterior tenham deixado de ser utilizados em épocas seguintes, mas trata-se aqui do início da prática que caracteriza cada uma dessas fases, então, a primeira delas está relacionada ao uso de instrumentos (agogô e atabaque). Apesar de a demarcação da hibridação no título ser encontrado em algumas obras desse período, como pode ser visto em “Onicá Orê”, op. 75 (1981) e “Oxaguian”, op. 77 (1981), de Lindembergue Cardoso; “Iemanjá” (1965) e “Axis – Oxalá”, op. 150 (1985), de Ernst Widmer etc. não era fato corriqueiro. A maioria dessas peças não utilizava o título referenciando o candomblé, mesmo com o uso de instrumentos e ritmos ligados àquela religião. Isso pode ser observado, como exemplo, em 17 daquelas obras Widmer, dentre as quais “*Divertimento III: Côco*”, op. 22 (1961); juntamente com as 5 obras de Jamary Oliveira, nas quais foram utilizados agogô e/ou atabaque, incluindo aí “*Ritual e Transe*” (1964). Sobre essa peça, deve-se dizer que o título ligado a matriz africana é percebido após a análise ou mesmo de sua audição, ou seja, aquele não denuncia diretamente o conteúdo, já que o compositor poderia ter tratado de qualquer ritual, bem como de qualquer transe; fato semelhante acontece com o trabalho de Fernando Cerqueira (a não declaração do conteúdo jeje ou nagô). Todas suas 11 obras promoveram hibridação através do uso daqueles mesmos instrumentos presentes nas obras de Jamary Oliveira. Em uma delas, “*Tres Ambiências para a Bandaxé*” (2004), o título poderia denunciar uma hibridação entre música de concerto e música de terreiro jeje ou nagô, entretanto, esse “axé” não está diretamente ligado a terreiro, como mostra Ilza Nogueira, na observação sobre essa peça:

Intermezzi compostos para alternar com os blocos de repertório de música popular do show musical-coreográfico da Bandaxé (grupo do Projeto Axé, Ong de Salvador). Prevê a participação de dançarinos, performance cênica dos músicos, cenografia e sistema de amplificação. Estreia nacional – Junho de 2004, Salvador, Teatro Jorge Amado, Bandaxé e Cia. Gica de Dança do Proj. Axé, dir. Musical de F. Cerqueira e dir. coreográfica de Rita La Grota e Ivete Ramos. Estreia internacional – turnê na Itália (cidades da Toscana), julho de 2004. Duração total do show: ca. 1 hora e 30 minutos. Bandaxé – Vozes: 3 femininas e 3 masculinas; Percussão: agogô, atabaques, bateria, cowbells, ganzá, pandeiro, reco-reco, tambores, timbs., wbl., xekerê; Instrumentos elétricos: vlão., guit., bx., tecl. berimbau; Acessórios sonoros (do espetáculo): bigorna, correntes, garrafas, pedras, trompas feitas com mangueiras plásticas e búzios (as trompas foram confeccionadas por F. Cerqueira para a peça). Grupo vocal – intervêm cenicamente em diversos momentos e atuam como solistas e coro; os solistas (todos) representam deuses do candomblé: 1.º movimento: Iemanjá, Oxum e Oxumaré; 2.º movimento: Xangô, Ogum, Iansã, Oxum; 3.º movimento – Oxóssi, Oxalá, Iemanjá. Autor / data da catalogação: Ilza Nogueira, 2010 (2011, [http://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc\\_index.php?secao=9&id\\_cat=F\\_C&idioma=pt](http://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?secao=9&id_cat=F_C&idioma=pt))

Apesar de a descrição da obra mostrar que sua composição fora baseada nos orixás, ainda assim, não se pode considerar que era algo óbvio a partir de seu título; Lindembergue Cardoso também demostrava relativamente pouco suas intenções com relação ao tema “candomblé”, como se viu na tabela. A primeira citação àquela religião aconteceu com a já citada “Oniçá Orê”, quando o compositor já havia produzido anteriormente 16 peças com agogô e/ou atabaque em suas instrumentações. É interessante destacar também suas obras “Dança de Salomé ‘7 Véus”, op. 67 (1980) e “Missa João Paulo II na Bahia”, op. 65 (1980), ambas ligadas ao catolicismo – deve-se lembrar que Salomé é uma figura bíblica – para as quais o compositor escreveu partes de agogô e atabaque (ambos os instrumentos para primeira e apenas atabaque para a segunda). A tabela 1 mostra ainda que Agnaldo Ribeiro também não declarava a referência à matriz africana em suas obras. Não se pretende aqui fazer juízo de valor dos motivos que esses compositores na “primeira fase” ocultavam, por assim dizer, a referência em seus títulos. Talvez fosse fruto do *Zeitgeist*, como já foi dito, já que as religiões de matriz africana deixaram de ser perseguidas pelo poder instituído a relativamente pouco tempo. Em todo caso, parece ter sido sensato ocultar aquela hibridação na missa a João Paulo II...

Passando para a “segunda fase”, pode-se dizer que, nesse grupo, há uma atitude distinta da anterior: a referência ao candomblé já está assentada desde o título. Aqui foi escolhido destacar o termo “título” por uma questão didática. O fato de ter referência aos idiomas iorubá (nagô) e gbê (jeje) no título carrega uma atitude simbólica importante para os tempos de abertura política do Brasil pós ditadura militar. Não se pode afirmar categoricamente, que os compositores, que promoveram isso, utilizaram o mesmo tipo de reflexão política, aqui

observada, em todo caso, simbolicamente, parece ter grande valor afirmativo. As obras em que esse fato foi destacado aqui, foram produzidas com elementos de matriz africana, e o título demarca isso, mas tão importante tratar do que continha nesse grupo de peças, é tratar do que neles não havia, a saber, o uso dos instrumentos ligados aos cultos de candomblé. Então, volta-se a repetir que a classificação tem objetivos didáticos e não se está pretendendo restringir o âmbito da hibridação apenas a uma escolha de nomenclatura de uma peça, mas a uma prática diversa, exposta com a questão do não uso de agogô nem de atabaque, da aqui considerada “primeira fase”.

Observando na tabela 2, as obras de Paulo Costa Lima: nessa pesquisa, notou-se que o compositor não se utilizou de atabaque nem de agogô em suas peças. Entretanto a nomenclatura era clara sobre a hibridação, desde *Atotô balzare, si, si, como no!* para 5 percussionistas e piano, op. 20 (1985), passando pela icônica *Atotô do L'Homme Armé* para Orquestra de Câmara, op. 39 (1993). É possível que essa atitude fale mais do compositor e de seu tempo do que ele mesmo e seus contemporâneos pudessem racionalizar, no período da produção daquela música, que, de fato, intensificou-se nesse sentido a partir do “L'Homme Armé” do baiano. Talvez os ventos da redemocratização tenham influenciado essa nova fase da música de concerto na UFBA. Como foi dito há pouco, os procedimentos não aconteceram de forma delimitada, nem deixaram de ser utilizados, mesmo com o advento de outros procedimentos, ou seja, um procedimento não cancelou o outro. Para depor em favor disso, toma-se como exemplo as peças “Ímpeto” (2012), do professor Marcos Sampaio, na qual atabaques (ou congas) são partes de sua instrumentação, e “Soteropolitana II” (2014), de Alexandre Espinheira, com o uso de agogôs e atabaques.

Nessas duas fases até aqui apresentadas, com o uso de instrumentos associados aos terreiros de candomblé, ou mesmo com o uso de termos associados àquela religião, “paixão/ideal sonoro” (Lima, 2016) é identificado por quem escuta as obras. Obviamente, o atabaque (como também o agogô) traz consigo aquilo que já foi tratado no memorial dessa dissertação, mas vale a pena ser relembrado: “um instrumento étnica e geograficamente identificado que, como argumentamos, carrega consigo uma grande bagagem cultural” (Espinheira, 2022, p. 17). Depois de tratar das diferenças desses dois períodos, deve-se mostrar o que os uniu: em ambos os processos de hibridação, tanto os instrumentos, quanto a nomenclatura traziam consigo o uso de materiais musicais oriundos do candomblé, em sua maioria, ligados ao ritmo, o que pode ser confirmado com aquelas análises de *Ritual e Transe*, de Jamary Oliveira e *Atotô do L'Homme Armé* de Paulo Costa Lima, ambas apresentadas no memorial desse presente trabalho.

Sob esses aspectos apresentados, na “primeira fase”, reconhece-se, não exclusivamente, “a última categoria de estratégias do quadro, sincretismo, diz respeito à adoção de parâmetros sonoros e/ou estilísticos de uma prática musicultural, através dos meios (mídias) de outra” (Rios Filho, 2010, p. 92), mais especificamente:

**[Sub-estratégia] Combinação de instrumentos e linguagens musicais de diversas culturas**

Diz respeito tanto à presença, num grupo instrumental, de instrumentos musicais típicos, ligados a duas ou mais práticas culturais, quanto à execução, por meio de instrumentos de uma cultura, de situações musicais (ex.: uma obra, no sentido estrito; uma sessão de improvisação; uma “tocada;” etc.), cuja linguagem esteja ligada a outra (Rios Filho, 2010, p. 94-95).

Acerca da “segunda fase”, apenas sobre o que foi tratado aqui como característica, o fato de ter o título ligado ao candomblé pode receber contestações compreensíveis sobre ser ou não prova de hibridação, já que o criador tem liberdade de nomear sua criação como bem entender. Entretanto, o título costumeiramente denuncia o teor de seu conteúdo, denuncia sua “atitude fundamental”:

A atitude fundamental de uma composição é uma formulação sintética que representa a ideia (Laske 1991) ou ímpeto (Reynolds 2002) para o todo da obra e/ou de seu processo de criação. Diz respeito a uma coleção de decisões de longa proporção (processos/designs formativos e estratégias) que representam a postura criativa do compositor durante esse processo. Apesar de ser a representação sintética central da ideia, não está sozinha e aparece, geralmente, acompanhada de uma série de outras atitudes que interagem entre si, na medida em que a instância do ímpeto/ideia é mais fluida do que sólida e tende a reagir dialogicamente com todo o resto do processo criativo. Ou seja, a visão do todo do processo de composição de uma obra musical, com relação ao seu ímpeto ou ideia, é orientada por meio de uma rede de atitudes criativas, de onde uma atitude fundamental pode ser destacada (Rios Filho, 2010, p. 56-57).

Nesse caso, as obras de Paulo Costa Lima (que foram contadas e incluídas na tabela 2) são indubitavelmente imbuídas em candomblé e é bom que se trate isso não apenas como uma atitude meramente no campo musical, mas possivelmente uma atitude também política. Aí não se está tratando de política partidária, obviamente, mas sim como área da filosofia. Como foi visto na análise feita nesse trabalho sobre “Atotô do L’Homme Armé”, a questão rítmica era ponto fulcral da peça, mas não só nessa, como exemplo de peça do mesmo compositor na década de 1990, há “Ibeji” para flauta e clarinete, “composta em 1995 e dedicada aos irmãos Lucas e Pedro Robatto (Duo Robatto)” (Robatto, 1999, p. 6). Em ambas as peças, sobretudo nessa segunda, não seria absolutamente necessária sua denominação, para que o ouvinte percebesse as fundações sobre quais elas foram assentadas. Sobre a peça de 1995, disse Pedro

Robatto: “Segundo Paulo Lima, esta seqüência (chamada de Vassi pelos músicos do Candomblé), é encontrada na maioria das batidas rítmicas do candomblé”. A referida sequência é a já citada, em notação proporcional, 2-2-1-2-2-2-1, na qual “1” representa uma semicolcheia e “2” uma semínima. Isso pode testemunhar em favor do que foi dito sobre a necessidade da nomenclatura ligada ao candomblé, como atitude política.

Passando para a “terceira fase”, há a derivações dos ritmos, para criar paixão/ideal sonoro, que, de certa forma, pode ser considerada como uma influência difusa do candomblé, ou mesmo uma influência mística. Difusa porque o material oriundo daquela religião não é, à primeira vista, reconhecível, talvez nem mesmo com a repetição da audição. Esse foi o caso da peça analisada na seção do memorial, *Oxogbô*, do compositor Alexandre Espinheira.

Esse procedimento adotado por Espinheira em *Oxogbô* faz com que sua peça possa ser encaixada na estratégia “Plasmação” do já apresentado “Quadro Tipológico” produzido por Paulo Rios Filho, mais especificamente no procedimento “derivação de estruturas e materiais”:

#### **[Procedimento] Derivação de estruturas e materiais**

Esse procedimento diz respeito à construção de novas estruturas musicais e à obtenção de novos materiais através da derivação de outras estruturas e/ou materiais característicos, encontrados em práticas culturais específicas. A derivação de estruturas/materiais pode ser de três tipos: alteração, indução e síntese (Rios Filho, 2010, p. 78).

Como foi mostrado também na sessão memorial, esse procedimento foi basilar para a produção de toda a o concerto *Power Trio*, naquele caso, o projeto inicial era partir para uma obra que não se denunciasse à primeira vista, ou seja, a composição não teria instrumentos ligados ao candomblé, muito menos nomenclatura que o associasse àquela religião, entretanto o curso de sua produção mostrou que era necessária a afirmação simbólica da matriz africana.

Alexandre Espinheira, após essa observação das três fases da hibridação por parte dos compositores/professores da EMUS-UFBA, sugeriu que haveria uma quarta, que estaria ligada aos “processos referentes ao candomblé”. No caso, citou como exemplo os trabalhos do compositor egresso daquela instituição Vinícius Amaro, que produz obras baseadas na circularidade ritualística do candomblé (não se está falando aqui do ritmo circular dos toques). Essa perspectiva não foi contemplada por esse trabalho, por conta das delimitações de sua proposta inicial de ater-se aos compositores/professores da disciplina de Composição. Essa repetição circular pode ser observada na peça *Ritual* (1987), de Lindembergue Cardoso. Nesse caso, o compositor também utiliza o atabaque em sua orquestração, que inclui a obra também naquela primeira fase. Sobre a referida obra, Rios Filho escreveu:

No entanto, em *Ritual*, um outro diálogo com a prática musical do candomblé acontece num nível mais profundo, quase filosófico: um princípio fundamental da música de candomblé é transportado, de maneira peculiar, para a orquestra sinfônica e, mais do que isso, para todo o pensamento criativo que arrodeia o processo composicional da peça. A ‘repetição’ está em todos os níveis da obra, desde a repetição literal até a levemente variada: repete-se um padrão rítmico na percussão durante quase toda a obra – e mesmo quando o ritmo parece mudar, há a repetição de seus elementos e fragmentos internos; espelha-se fragmentos melódicos serial-pontilhistas; repete-se, algumas vezes, cada seção da obra (com o uso de ritornelos); ao final da última seção, repete-se toda a música, de trás pra frente (no que diz respeito à ordem das secções) e tudo acaba no ataque em *tutti* do primeiro compasso, novamente (2010, p. 82).

Como já foi dito, as obras não absolutamente estão incluídas em apenas um procedimento, sub-estratégia, ou mesmo estratégia de hibridação. O que se fez aqui foi mostrar o que parecia mais marcante e mais comum em cada período, destacando que essa pesquisa serviu como uma bússola para a produção do concerto para *power trio*, de onde cada análise de obra contribuiu de maneira específica para a construção daquela obra. Essa classificação em três partes, sem contar aquela quarta apontada por Espinheira, parece estar em correspondência biunívoca com “três níveis interrelacionados de hibridismo cultural”:

Em seu artigo *Hybridity and Ambivalence*, identifica três níveis interrelacionados de hibridismo cultural: o primeiro, aquele da manifestação visível da diferença, através da incorporação de elementos alienígenas, dentro do âmbito da identidade; o segundo, a intensificação desse processo de mistura, a partir da naturalização ou neutralização dos elementos estranhos; e, finalmente, o terceiro nível, onde o termo hibridismo tem sido usado em referência a “uma perspectiva para a representação das novas práticas críticas e culturais que surgiram na vida da diáspora (Papastergiadis, 2005 apud Rios Filho, 2010, p. 11-12).

Isso parece mostrar que as práticas abarcadas na EMUS-UFBA caminharam “naturalmente” para mais próximo à “síntese” no “vetor fusão”, saindo da “simples disposição de materiais culturais em blocos horizontais justapostos”, chegando a gerar “um material novo que não guarda características anteriores de nenhum dos originais”. (Rios Filho, 2010, p. 63).

Ao curso desse mestrado, provoquei alguns professores com uma questão relacionada a uma possível “maneira baiana de compor”. Um traço que unificasse, marcassem, ou denunciassem uma composição oriunda da escola de música da Universidade Federal da Bahia, ou influenciada por ela, produzida por egressos, ou alunos desses, em outras instituições. Talvez ninguém queira confirmar isso por escrito, mas, de um modo geral, a resposta era positiva para essa *baianidade* no compor. As respostas, *grosso modo*, apontavam para aquilo que era “não europeu” na referida escola. Isso parece óbvio, mas não é tanto assim, quando se retorna à fundação dos Seminários Internacionais de Música, por Koellreuter que, pelo que se sabe e foi

falado nesse presente trabalho, não apontou para uma “nagoização” da composição – o termo nagoização só está aí para trazer “à baila” o quer fora tratado por Luis Nicolau Prandi, em o já citado livro “A Diáspora Iorubá no Mundo Atlântico” – e foi aquele compositor alemão, aqui é opinião pessoal, um bastião da música do miolo da Europa. Junto a isso, observei que os discursos dos compositores e professores brasileiros, convidados da disciplina MUSE26/20172 “Tópicos em Composição Musical I”, tinham caráter mais europeu e menos aberto à hibridação com seus elementos locais, quaisquer que fossem aqueles elementos e locais. Como esclarecimento, a referida disciplina fora oferecida no primeiro semestre desse mestrado, na qual, por ser on-line, teve a possibilidade da “presença” de compositores e professores das diversas escolas de música de concerto do Brasil.

Posto isso, quero tratar de meu ingresso no curso de composição na EMUS-UFBA, no ano de 1993: vim do *rock and roll*, bem antes e, àquela época, já estava empolgado com o *reggae*. Em ambos os casos, no pensamento de então, aquelas eram músicas não brasileiras (vejo agora que não é bem assim), então busquei o ingresso na faculdade de música para aprender aquilo não ensinado nas ruas de Salvador, que, naquele tempo, parecia ser só *axé music*. Deparei-me com Paulo Costa Lima, como professor da disciplina Composição III<sup>83</sup>, que apresentou três importantes coisas, já nos primeiros dias do curso, a saber, o programa de edição de música Finale; a teoria pós-tonal (através de uma cópia quase ilegível e em inglês do livro de Joseph Nathan Straus); e *Atotô do L'Homme Armé*. Paulo Lima estava empolgadíssimo com sua composição mais recente, empolgação essa que não conseguia “fazer a cabeça” daqueles seis alunos neófitos, pois, àquele tempo, não se ingressava em faculdade de música para estudar axé. Mas a empolgação do professor não era leviana, era coisa de quem não tinha “síndrome de vira-latas”. Ele sabia, ou supunha, que a música de terreiro representava riqueza incomensurável, um novo “sopro” de vanguarda, na área da composição musical.

Widmer chega num gesto, que ele chama de bifonia, que é uma coisa muito interessante, que soa como o nordeste, soa como o romantismo tardio, e isto está lá presente na possível resposta, é o elo. Agora, se a gente muda de Widmer pra mim, por exemplo, e pro meu percurso, o meu interesse, nos últimos anos tem sido muito em cima do universo rítmico do Candomblé, do Candomblé afro-baiano. Então, fiquei convencido que o universo rítmico do Candomblé era muito mais contemporâneo do que certas formulações européias e americanas de tratamento do ritmo, e que se vestiam com a capa da vanguarda e diziam: “Nós somos vanguarda”, e eu dizia: “Não! A África é muito mais vanguarda do que isso”, porque construiu uma sofisticação rítmica ancestral... um pensamento serial rítmico. (Lima, 2013)

---

<sup>83</sup> No ano de 1993, a primeira disciplina de composição chamava-se “Composição III”, que era anual.

Quando Paulo Lima afirma que a África é muito mais vanguarda que América e Europa, pode-se interpretar que a Bahia também recebeu essa herança vanguardista que, como ele mesmo costuma falar em seus vídeos sobre aquele continente preto, “a África civilizou o Brasil pela estética e pela ética”. Olhando o conjunto das obras daquele compositor baiano a partir do *Atotô do L'Homme Armé*, é fácil notar que a hibridação norteou seu caminho, em especial aquele tipo de fusão na qual o candomblé é parte incontestável. Devo confessar que, depois dessa pesquisa, também passei a incorporar os elementos ligados à música de terreiro às obras que produzi, incluindo aí não só as peças autorais, mas também arranjos encomendados, mesmo naqueles em que os temas não tinham relação direta com aquela religião de matriz africana: introduzi disfarçadamente Exu e Ogum respectivamente em dois arranjos solicitados pelo maestro Ângelo Rafael Fonseca, para sua Orquestra de Câmara de Salvador, num evento em homenagem a Irmã Dulce. Não nego que houve uma certa influência da Missa João Paulo II na Bahia op. 65, de Lindembergue Cardoso, mas, talvez, sem a irreverência do compositor de Livramento. A escolha por colocar aqueles orixás numa homenagem à “Santa Brasileira” deveu-se a uma estratégia quase que puramente musical, para a solução de um problema compositivo. Aliás, a música de terreiro – toques, claves, caráter circular etc. – ainda é de pouco conhecimento e uso, de um modo geral, excetuando aquilo que é e foi feito por esses compositores oriundos da EMUS-UFBA, ou seja, é uma seara de onde ainda se pode colher bons frutos frescos.

O que quero ressaltar com toda essa conversa é que estou convencido de que a “Hibridação Cultural”, especificamente relacionada elementos de candomblé, é o horizonte mais próximo, mais acessível e mais pertencente à Bahia, servindo como “horizonte metodológico para a criação de música contemporânea”, como dizem as palavras de Rios Filho (2010). Talvez, como já dito, labutar com isso tenha sido senão o maior legado de Ernst Widmer, mas aquele forjou o caráter ímpar da EMUS-UFBA. Posto isso, ainda há uma pergunta a ser respondida, dentre aquelas anunciadas a seção Agô: Com relação ao programa do curso de composição seguido hoje em dia, há alguma abordagem sobre a música *afro-baiana*?

Nos ementa e conteúdo programático do curso de composição da UFBA, produzidos em 2011, não há nenhuma menção aos elementos reconhecidamente ligados ao candomblé, como mostra a tabela 6.1:

Tabela 6.1 – Programa da Disciplina Composição – 2011

<b>Composição I e II</b>	<p><b>Ementa:</b> Estudo e prática de Técnicas Composicionais – estratégias ortodoxas e não ortodoxas, estudo dos diversos tipos de Notação Musical, estudo dos elementos formadores do som e a sua exploração, com audição comentada de obras representativas desde o Barroco até o presente.</p> <p><b>Conteúdo Programático:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Noção básica histórico-técnica: Modalismo, Tonalismo, Politonalismo, Pantonalismo e Atonalismo;</li> <li>- Técnicas de Transposição, Inversão, Retrogrado, Aumentação, Diminuição e Inclusão (<i>ab ovo</i>);</li> <li>- Procedimentos e processos básicos envolvendo Imitação, Variação e Transformação;</li> <li>- A Dinâmica no discurso compositivo;</li> <li>- A Articulação no discurso compositivo;</li> <li>- O Contraste como articulador de texturas e estruturas compostionais;</li> <li>- O Timbre e seus diversos aspectos na idéia composicional;</li> <li>- Dimensão vertical no séc. XX;</li> <li>- Dimensão horizontal no séc. XX;</li> <li>- Estrutura das durações no séc. XX;</li> <li>- Problemas de escrita convencional e notação contemporânea.</li> </ul> <p><b>Bibliografia Básica:</b></p> <p>Brindle, Reginald Smith. <i>Musical Composition</i>. New York: Oxford University Press, 1986.</p> <p>Cope, David. <i>Techniques of the Contemporary Composer</i>. New York: Schirmer Books, 1997.</p> <p>Persichetti, Vincent. <i>Twentieth Century Harmony</i>. New York: Norton, 1961.</p> <p>Stone, Kurt. <i>Music Notation in the Twentieth Century</i>. New York: Norton, 1980.</p> <p><b>Bibliografia Complementar:</b></p> <p>Abraham, Gerald. "The Reaction Against Romanticism." In <i>New Oxford History of Music: The Modern Age</i>, 1890-1960. Ed. Martim Cooper, 10 vols. London: Oxford University Press, 1974. Vol. 10, pp. 80-140.</p> <p>Griffiths, Paul. <i>A Música Moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez</i>. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987.</p> <p>Grout, Donald Jay. <i>A History of Western Music</i>. Shorter Edition, Rev. New York: Norton, 1973.</p> <p>Krammer, Jonathan D. <i>The Time of Music</i>. New York: Schirmer Books, 1988.</p> <p><i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980.</p>
<b>Composição III e IV</b>	<p><b>Ementa:</b> Estudo e prática de Técnicas Composicionais – manipulação e exploração de elementos musicais do século XX, politonalismo, pós-tonalismo, atonalismo, serialismo, aleatorismo e audição comentada de obras representativas do século XX, com ênfase em obras de pequenas dimensões. <b>Conteúdo Programático:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Problemas de escrita convencional e notação contemporânea;</li> <li>- Escalas e modos na música contemporânea;</li> <li>- Textura e timbre na música contemporânea;</li> <li>- Dimensão vertical na música contemporânea;</li> </ul>

	<p>-Dimensão horizontal na música contemporânea;      -Ritmo na música contemporânea</p> <p><b>Bibliografia Básica:</b></p> <p>Brindle, Reginald Smith. <i>Musical Composition</i>. New York: Oxford University Press, 1986.</p> <p>Cope, David. <i>Techniques of the Contemporary Composer</i>. New York: Schirmer Books, 1997.</p> <p>Lester, Joel. <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i>. New York: Norton, 1989.</p> <p>Perle, George. <i>Serial Composition and Atonality</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.</p> <p>Persichetti, Vincent. <i>Twentieth Century Harmony</i>. New York: Norton, 1961.</p> <p>Straus, Joseph. <i>Introduction to Post-Tonal Theory</i>. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.</p> <p><b>Bibliografia Complementar:</b></p> <p>Grout, Donald Jay. <i>A History of Western Music</i>. Shorter Edition, Rev. New York: Norton, 1973.</p> <p>Krammer, Jonathan D. <i>The Time of Music</i>. New York: Schirmer Books, 1988.</p> <p><i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980.</p> <p>Simms, Bryan R. <i>Music of Twentieth Century: An Anthology</i>. New York: Schirmer Books, 1986.</p> <p>Webern, Anton. <i>O caminho para a música nova</i>. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.</p>
<b>Composição V e VI</b>	<p><b>Ementa:</b> Estudo e prática de Técnicas Composicionais – manipulação e exploração de elementos musicais do século XX, politonalismo, pós-tonalismo, atonalismo, serialismo, aleatorismo e audição comentada de obras representativas do século XX, com ênfase em obras de pequenas dimensões. <b>Conteúdo Programático:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Politonalidade;</li> </ul> <p>Serialismo;</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Conjunto de classes de notas;</li> <li>- Indeterminância: improvisação, aleatoriedade, indeterminância, música formalizada;</li> <li>- Música experimental;</li> <li>- Procedimentos imitativos;</li> <li>- Organização total;</li> <li>- Efeitos especiais</li> </ul> <p><b>Bibliografia Básica:</b></p> <p>Brindle, Reginald Smith. <i>Musical Composition</i>. New York: Oxford University Press, 1986.</p> <p>Cope, David. <i>Techniques of the Contemporary Composer</i>. New York: Schirmer Books, 1997.</p> <p>Lester, Joel. <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i>. New York: Norton, 1989.</p> <p>Perle, George. <i>Serial Composition and Atonality</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.</p> <p>Persichetti, Vincent. <i>Twentieth Century Harmony</i>. New York: Norton, 1961.</p>

	<p><b>Bibliografia Complementar:</b></p> <p>Grout, Donald Jay. <i>A History of Western Music</i>. Shorter Edition, Rev. New York: -Norton, 1973.</p> <p>Krammer, Jonathan D. <i>The Time of Music</i>. New York: Schirmer Books, 1988.</p> <p><i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980.</p> <p>Simms, Bryan R. <i>Music of Twentieth Century: An Anthology</i>. New York: Schirmer Books, 1986.</p> <p>Straus, Joseph. <i>Introduction to Post-Tonal Theory</i>. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.</p> <p>Webern, Anton. <i>O caminho para a música nova</i>. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.</p>
<b>Composição VII e VIII</b>	<p><b>Ementa:</b> Estudo e prática de Técnicas Compositivas Avançadas – desenvolvimento de habilidades na manipulação e exploração de fenômenos musicais relacionados ao gestual, metas e climaxes na idéia musical, com audição comentada de obras representativas dos repertórios Tonal, Pós-tonal e Atonal.</p> <p><b>Conteúdo Programático:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Introdução à música concreta;</li> <li>- Introdução à música eletracústica;</li> <li>- Composição algorítmica;</li> <li>- Formas de mídia (multimídia, mídia mixa, intermídia, realidade virtual);</li> <li>- Música microtonal;</li> <li>- Sistemas de temperamento;</li> <li>- Minimalismo</li> </ul> <p><b>Bibliografia Básica:</b></p> <p>Cope, David. <i>Techniques of the Contemporary Composer</i>. New York: Schirmer Books, 1997.</p> <p>Perle, George. <i>Serial Composition and Atonality</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.</p> <p>Persichetti, Vincent. <i>Twentieth Century Harmony</i>. New York: Norton, 1961.</p> <p>Straus, Joseph. <i>Introduction to Post-Tonal Theory</i>. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.</p> <p><b>Bibliografia Complementar:</b></p> <p>Brindle, Reginald Smith. <i>Musical Composition</i>. New York: Oxford University Press, 1986.</p> <p>Grout, Donald Jay. <i>A History of Western Music</i>. Shorter Edition, Rev. New York: Norton, 1973.</p> <p>Krammer, Jonathan D. <i>The Time of Music</i>. New York: Schirmer Books, 1988.</p> <p>Lester, Joel. <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i>. New York: Norton, 1989.</p> <p><i>The New Grove Dictionary of Music and Musicians</i>. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980.</p> <p>Simms, Bryan R. <i>Music of Twentieth Century: An Anthology</i>. New York: Schirmer Books, 1986.</p>

	Webern, Anton. <i>O caminho para a música nova</i> . Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.
<b>Composição IX e X</b>	<p><b>Ementa:</b> Estudo e prática de Técnicas Compositivas Avançadas – desenvolvimento de habilidades na manipulação e exploração de fenômenos musicais e textuais relacionados às estruturas de grandes dimensões, bem como fenômenos extra-musicais ligados a estas, com audição comentada de obras representativas do século XX, de grandes dimensões.</p> <p><b>Conteúdo Programático:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Elementos de prosódia;</li> <li>- Problemas na composição vocal;</li> <li>- Orquestração de obras para grande orquestra;</li> <li>- Composição em larga escala;</li> </ul> <p><b>Bibliografia Básica:</b></p> <p>Brindle, Reginald Smith. <i>Musical Composition</i>. New York: Oxford University Press, 1986.</p> <p>Cope, David. <i>Techniques of the Contemporary Composer</i>. New York: Schirmer Books, 1997.</p> <p>Lester, Joel. <i>Analytic Approaches to Twentieth-Century Music</i>. New York: Norton, 1989.</p> <p>Perle, George. <i>Serial Composition and Atonality</i>. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.</p> <p>Persichetti, Vincent. <i>Twentieth Century Harmony</i>. New York: Norton, 1961.</p> <p><b>Bibliografia Complementar:</b></p> <p>Grout, Donald Jay. <i>A History of Western Music</i>. Shorter Edition, Rev. New York: Norton, 1973</p> <p>Krammer, Jonathan D. <i>The Time of Music</i>. New York: Schirmer Books, 1988.</p> <p>Persichetti, Vincent. <i>Twentieth Century Harmony</i>. New York: Norton, 1961.</p> <p>a. Ed. Stanley Sadie. 20 vols. London: Macmillan Publishers, 1980.</p> <p>Simms, Bryan R. <i>Music of Twentieth Century: An Anthology</i>. New York: Schirmer Books, 1986.</p> <p>Straus, Joseph. <i>Introduction to Post-Tonal Theory</i>. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.</p> <p>Webern, Anton. <i>O caminho para a música nova</i>. Trad. Carlos Kater. São Paulo: Novas Metas, 1984.</p>

Fonte: Barreto, 2012, p. 104-107

O programa acima passou por uma leve atualização em 12 de agosto de 2016. A partir de então, a disciplina Composição VII sofreu uma pequena modificação no que se refere ao olhar sobre “A experiência do movimento de Composição na Bahia: composição e hibridação”. O programa atual dessa disciplina está da seguinte forma:

### **Ementa**

Estudo e prática de Técnicas Compositivas avançadas – desenvolvimento de habilidades na manipulação e exploração de recursos compostivos a partir das noções de gesto, meta, intensificação e clímax, com audição comentada de obras representativas de movimentos de criação musical do Século XX e da atualidade - tomando como laboratório o gênero concerto para solista e grupo orquestral.

### **Objetivos**

Aprofundar o conhecimento sobre formas de controle de processos compostivos de média e larga escala, garantindo o entrelaçamento de materiais, métodos e forma. Composição de obras que deem seguimento ao percurso criativo do estudante-compositor e que respondam às demandas da disciplina, dentre elas um Concerto para instrumento solista e grupo orquestral.

### **Conteúdos**

- A textura como elemento compostivo
- A noção de gesto musical
- Forma e design em composição
- Composição algorítmica
- Processos compostivos utilizados no Serialismo, Minimalismo e Microtonalismo
- **A experiência do movimento de Composição na Bahia: composição e hibridação**
- Composição para concerto envolvendo instrumento solista e grupo orquestral
- Apresentação e discussão do trabalho criativo

### **Metodologia**

Aulas teórico-práticas, trabalhos de composição e análise musical

### **Avaliação**

Provas e/ou trabalhos práticos de composição musical

### **Bibliografia**

- Gomes, Wellington. Grupo de Compositores da Bahia: estratégias orquestrais. Salvador, UFBA, 2002.
- Guige, Didier. Estética da sonoridade. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Kostka, Stefan M. Materials and Techniques of Twentieth-Century Music. 3a. ed. Prentice Hall, 2006.
- Lester, Joel. Analytic Approaches to Twentieth-Century Music. New York: Norton, 1989.
- Lima, Paulo Costa. Ernst Widmer e o ensino de composição musical na Bahia. Salvador, Fazcultura-Copene, 1999.
- Lima, Paulo Costa. Teoria e prática do compor I. Salvador, EDUFBA, 2012.
- Perle, George. Serial Composition and Atonality. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1962.
- Straus, Joseph. Introduction to Post-Tonal Theory. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1990.
- Tragtenberg, Livio (Org.). O ofício do compositor hoje. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- Widmer, Ernst. A formação dos compositores contemporâneos. Salvador, 1988. Disponível em <<http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/arquivos/publicacoes/pages-2-04.pdf>>. Acesso em 23 jul. 2016.
- Wittlich, Gary. Aspects of 20th Century Music. New Jersey: prentice-Hall,

1975.

Wuorinen, Charles. Simple Composition. New York: Peteres, 1979.

Partituras disponíveis no IMSLP. Disponível em <<http://imslp.org>>. Acesso em 01 jan. 2016. (Fonte: <https://dmusufba.com/wp-content/uploads/MUSB16-Composicao-VII.pdf>)

Apesar da mudança destacada no texto, ainda parece vaga e pouco assertiva. Como é notado acima, há boa parte, senão todos, os elementos e assuntos próprios das escolas europeias de composição, e mesmo das estadunidenses. Nem mesmo há recomendação dos trabalhos produzidos pelos musicólogos ganenses Willie Anku e Kofi Agawu, que estudaram, dentre outras coisas, da música da África ocidental, que servem de base para análise da música de matriz africana, produzida na Bahia. Não se quer aqui fazer um levante contra a arte do velho mundo, muito menos fazer produzir uma pesquisa sobre os conteúdos programáticos das escolas de composição no Brasil, pois, para essa questão específica, pouco importa o que se prega em outras instituições do mesmo tipo, mas não parece sensato uma faculdade baiana de ensino superior de arte a reprodução daquilo há muito era praticado na sociedade escravagista brasileira de um modo geral: o uso e incorporação dos elementos de matriz africana, de forma velada, sem atribuí-los dignidade merecida. A Bahia é o que é *per fas et per nefas* porque é preta, assim como preta é a EMUS-UFBA, e o estado reconhecidamente valioso, dos pontos de vista social e cultural, pelos elementos oriundos da cultura africana, que nessa terra se ressignificou, então, é tempo de assumir essa postura oficialmente, através da inclusão de literatura descolonizadora, bem como o estudo da cultura de terreiro no programa de composição dessa escola.

A defesa desse ponto não deve ser encarada como uma atitude meramente panfletária, muito mesmo como um proselitismo rasteiro do candomblé, mas a música ligada a essa religião deveria estar ligada objetivamente ao programa de composição da escola baiana de música. Essa bandeira levantada agora nesse trabalho está ligada ao que o próprio percurso do mestrado me mostrou. Comecei achando que “deveríamos tomar conta do que é nosso”, mas, ao final dessa dissertação, acho que “devemos tomar conta daquilo a que pertencemos” e, com a devida vênia, reafirmo que todos aqueles naturais de Salvador e do Recôncavo baiano foram, de certa forma, forjados pelo candomblé, portanto, não se deve colocar em segundo plano seus símbolos, músicas, alimentos e oferendas. A cultura de matriz africana não deve ser enrusteda nos programa de composição da UFBA. Essa atitude não é incomum em outras áreas do conhecimento. Deve-se lembrar dos versos do cantor e compositor Arthur Cardoso, em sua canção “Adão Negro”, gravada pela banda de mesmo nome:

Apartheid disfarçado todo dia  
Quando me olho, não me vejo na tv  
Quando me vejo, estou sempre na cozinha  
Ou na favela, submisso ao poder  
Já fui mucama, mas agora sou neguinha  
Minha pretinha nós gostamos de você  
Levante a saia, saia correndo pro quarto  
Na madrugada, patrãozinho quer te ver.<sup>84</sup> (1999)

Espero que música de candomblé esteja claramente incluída na próxima reforma curricular do curso de composição da EMUS-UFBA. Depois de toda a força e caminhos de vanguarda que aquela música deu aos compositores baianos, e mesmo assim estando fora do programa oficial daquele curso, ela, a música, se gente fosse, estaria perguntando: “eu sou neguinha?”

---

<sup>84</sup> Cantada pelo próprio Arthur Cardoso.

Disponível em: [https://www.youtube.com/results?search\\_query=Adão+negro+primeiro+cd](https://www.youtube.com/results?search_query=Adão+negro+primeiro+cd)

## REFERÊNCIAS

- ADLER, Samuel. **The Study of Orchestration**, 2<sup>nd</sup> ed. New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1989.
- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund-. **Filosofia da Nova Música**. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- AGAWU, Kofi. **Structural Analysis or Cultural Analysis?** Competing Perspectives on the “Standard Pattern” of West African Rhythm. *Journal of the American Musicological Society*, v. 28, n. 1, p. 1-46, 2006.
- ALCALDE, Bruno. **Mixture Strategies:** An Analytical Framework for Musical Hybridity. *Journal of the American Musicological Society*, v. 59, n. 1, 2022. DOI: 10.30535/mto.28.1.1. Disponível em:  
<https://mtosmt.org/issues/mto.22.28.1/mto.22.28.1.alcalde.html>
- AMARO, Vinícius. **Candomblé, Ritmo e Criação:** um olhar para o compor pautado em um estudo cultural. *Repositório UFBA*, 21 de julho de 2020. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/32051>)
- ANKU, Willie. **Circles and Time:** A Theory of Structural Organization of Rhythm. *MTO – a Journal of the Society for Music Theory*, volume 6, number 1, January 2000 Bloomington-IN, USA: 2000. Disponível em:  
[<https://mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku.php>](https://mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku.php). Acesso em: 16 maio. 2021.
- AUEBACH, Brent. **Musical Motives:** A Theory and Method for Analyzing Shape in Music. Ed. Oxford University Press: New York, 2021.
- BARRETO, E. **O Ensino De Composição do Curso de Graduação da Universidade Federal da Bahia:** uma Visão Panorâmica de Práticas e Processos. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Música. Área de concentração: Educação Musical. Salvador: 2012. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/12482>
- BASTIDE, Roger. **Candomblé da Bahia (Rito Nagô)**. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. Ed. Companhia Editora Nacional: São Paulo (1961).
- BELKIN, Alan. **Musical Composition** – Craft and Art. 1. ed. NEW HAVEN & LONDON: Yale University Press, 2018.
- BRITO, Teca Alencar de. **Hans-Joachim Koellreuter:** ideias de mundo, de música, de educação. São Paulo: Peirópolis; Edusp, 2015.
- BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. Tradução: Leila Souza Mendes. São Paulo: UNISINOS, 2003.

CANCLINI, Nestor García. **Culturas Híbridas:** Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução Gênesse Andrade. 4. ed. 8. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.

CARDOSO, Arthur. **Adão Negro.** 1999. Sem gravadora. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/results?search\\_query=Adão+negro+primeiro+cd](https://www.youtube.com/results?search_query=Adão+negro+primeiro+cd)

CARNEIRO, Edison. **Candomblé da Bahia.** 9<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2008.

CASTILLO, L. E. **O terreiro do Gantois:** redes sociais e etnografia histórica no século XIX. Revista de História, [S. l.], n. 176, p. 01-57, 2017.  
 DOI: 10.11606/issn.2316-9141.rh.2017.118842. Disponível em:  
<https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/118842>. Acesso em: 19 abr. 2022.

CERQUEIRA, Fernando. TÉCNICAS COMPOSIÇÃO E ATUALIZAÇÃO. In **ART:** Revista da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. N° 20, Salvador-BA. Dezembro, 1992

CEVALLOS, Semitha Heloisa Matos. Os festivais da Guanabara. **Orfeu**, Florianópolis, v. 6, n. 1, 2021. DOI: 10.5965/2525530406012021e0008. Disponível em:  
<https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/19335>. Acesso em: 17 abr. 2025.

CUTHBEERT. M. S. **Generalized Set Analysis of Sub-Saharan African Rhythm?** Evaluating and Expanding the Theories of Willie Anku. Journal of the American Musicological Society, v. 35, n. 3, pp. 211 – 219, Massachusetts Institute of Technology, USA 2006.

DA SILVA, Edna Lúcia; MENEZES, Estera Muszkat. **Metodologia da Pesquisa e Elaboração de Dissertação.** 4<sup>a</sup> ed. rev. e atualizada. Florianópolis: UFSC, 2005.

DE SOUZA JÚNIOR, V. C. (org.) **Corujebó:** Candomblé e Policia de Costumes (1938 – 1976). Salvador: EDUFBA, 2018, 1<sup>a</sup> Edição.

DE VASCONCELOS, Jorge Luiz Ribeiro de. **Axé, Orixá e Música:** Estudo de música e performance no candomblé queto na Baixada Santista. Tese (doutorado em música) – Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DIAS TAVARES, Luís Henrique. **História da Bahia.** 11. ed. rev. e ampliada. Salvador: EDUFBA e UNESP, 2008

ESPINHEIRA, Alexandre. **T1patacuntum** – Suíte Sinfônica de Gêneros Baianos com a Utilização da Teoria Pós-tonal na Geração de Material Compositivo; Repositório UFBA; 2008. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9062>

\_\_\_\_\_. **Oxogbô:** para Flauta, Clarinete, Trompete, Violino e Cello. 2009. Disponível em:  
[https://www.dropbox.com/scl/fi/dgkk9lu9t13ef0teuifl1/oxogbo\\_final.pdf?rlkey=9flssjjo7q8rfht4aqvc3e057&e=5&dl=0](https://www.dropbox.com/scl/fi/dgkk9lu9t13ef0teuifl1/oxogbo_final.pdf?rlkey=9flssjjo7q8rfht4aqvc3e057&e=5&dl=0)

\_\_\_\_\_. **Geração de material pré-compositivo a partir de ritmos tradicionais:** o time-point reverso e a série Orixás. Anais do XXIX Congresso da ANPPOM, p. 8, 2019.

\_\_\_\_\_. **Hibridação cultural e uma possível poética baseada no contexto cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados.** Opus, v. 28, p. 1-18, 2022. <http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.04>

\_\_\_\_\_. **Lista de Obras de Alexandre Espinheira.** 2015. **Alexandre Espinheira.** Disponível em: <https://alexandre-espinheira.com/lista-de-obras/>. Acesso em: 22 abr. 2022.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 3<sup>a</sup> ed. Curitiba: Positivo, 2004.

FERREIRA, Saulo. **Scat Singing para Guitarristas e Violonistas.** Aracaju SE: Infographics, 2022.

GIL, Antônio Carlos. **Como Elaborar Projetos de Pesquisa.** 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Atlas, 2002.

GOMES, Wellington. **Grupo de Compositores da Bahia:** Estratégias Orquestrais. Salvador, Bahia: [s.n.], 2002. 148p.

GRANATO, Fernando. **Bahia de Todos os Negros:** as rebeliões escravas do século XIX. 1<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: História Real, 2021.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. **História da Música Ocidental.** Lisboa: Gradiva, 2014.

GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFBA. **Ritual e Transe.** YouTube, 1 de julho de 2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=V4ptWm3JTfk>

GRUPO DE PERCUSSÃO DA UFRJ. **Jamary Oliveira (1964):** Ritual e Transe para Percussão (1964). YouTube, 28 de novembro de 2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=r27judNQOq0>

GRUPO OFÁ. **Odum Orim:** Festa da Música do Candomblé. YouTube, 31 de março de 2025a. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=OS9O8kIu6os&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=OS9O8kIu6os&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=3)

\_\_\_\_\_. **Odum Orim:** Festa da Música do Candomblé. YouTube, 31 de março de 2025b. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=CO35w4zJBPA&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=CO35w4zJBPA&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=2)

\_\_\_\_\_. **Odum Orim:** Festa da Música do Candomblé. YouTube, 31 de março de 2025c. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=tm9qxwIeTqE&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=11](https://www.youtube.com/watch?v=tm9qxwIeTqE&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=11)

\_\_\_\_\_. **Odum Orim:** Festa da Música do Candomblé. YouTube, 31 de março de 2025d. Disponível em:  
[https://www.youtube.com/watch?v=WaCRgEXjMKc&list=OLAK5uy\\_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=WaCRgEXjMKc&list=OLAK5uy_m3hnB-1ad3rdzgBdmKBa9vnV2J-gHmzB4&index=13)

\_\_\_\_\_. **Odum Orim:** Festa da Música do Candomblé. YouTube, 31 de março de 2025e. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/@GrupoOfa>

GUEDES, Gabi. **Minuto Percussivo.** YouTube, 21 de fevereiro de 2021a. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KaSfebve8ww&t=21s>

\_\_\_\_\_. **Minuto Percussivo.** YouTube, 8 de março de 2021b. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=mnVjyOgHvZw&t=21s>

\_\_\_\_\_. **Minuto Percussivo.** YouTube, 12 de abril de 2021c. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KQ7mHU8XEgs&t=24s>

HASTY, C. F. **Meter as Rhythm.** New York: Oxford University Press, 1997.

HEIDEGGER, Martin. **Origem da Obra de Arte.** Trad. Idalina Azevedo e Manuel Antônio de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

HOBSBAW, Eric John Ernest. A Era dos Extremos: o breve século XX (1914-1991). Tradução Marcos Santarrita : revisão técnica Maria Célia Paoli. – São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

JEPPESEN, K. **Counterpoint:** The Polyphonic Vocal Style of the Sixteenth Century. 1. ed. New York: Dover Publications, 1992.

KATER, Carlos Elias. **Música Viva e H. J. Koellreutter:** movimentos em direção à modernidade. São Paulo: Musa Editora : Atravez, 2001.

LAKE, Tim. **On Jazz Drumming** – Ideas, Exercises and Inspiration. How to Play the Jazz Shuffle (2020). <http://www.onjazzdrumming.com/jazz-drumming/how-to-play-jazz-shuffle.html>. Último acesso em 18 de março de 2024

LASKE, Otto E. **Toward an epistemology of composition**, Interface, 20:3-4, 235-269, (1991) DOI: 10.1080/09298219108570593. Disponível em:  
<https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/09298219108570593>. Acesso: 20 de maio de 2024.

LIMA, Paulo Costa. CD “**Outros Ritmos**” (Prêmio Copene de Cultura e Arte-96), abr. 1997

\_\_\_\_\_. **Invenção & memória:** navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências. Salvador: EDUFBA, 2005. 312 p. Disponível em:  
<https://repositorio.ufba.br/handle/ri/20667>

\_\_\_\_\_. **Ernst Widmer e o Ensino de Composição Musical na Bahia.** Salvador: FAZ CULTURA/COPENE, 2009.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Prática do Compor I** – Diálogos de invenção e ensino. Salvador: EDUFBA, 2012.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Prática do Compor II** – Diálogos de invenção e ensino. Salvador: EDUFBA, 2014.

\_\_\_\_\_. **Teoria e Prática do Compor III** – Lugar de fala e memória. Salvador: EDUFBA, 2016.

\_\_\_\_\_. ‘*Composicionalidade*’ e *trabalho cultural* no movimento de composição da Bahia. In: NOGUEIRA, Ilza; FIEL DA COSTA, Valério (Editores). **A Experiência Musical: Perspectivas Teóricas**. Salvador: UFBA, 2019  
174 p.: il. (Congressos da TeMA ; III)

\_\_\_\_\_. **PERSPECTIVAS CULTURAIS EM MÚSICA CONTEMPORÂNEA: O CASO DO MOVIMENTO DE COMPOSIÇÃO NA BAHIA. Orfeu**, Florianópolis, v. 5, n. 1, 2020. DOI: 10.5965/2525530405012020366. Disponível em:  
<https://revistas.udesc.br/index.php/orfeu/article/view/17626>. Acesso em: 7 nov. 2024.

\_\_\_\_\_. Jamary Oliveira: memórias, reflexões e saudade. In: NOGUEIRA, I. (Org.) **Jamary Oliveira: o Homem e a Música**, Salvador: EDUFBA, p. 67-75, 2021, 1ª Edição.

\_\_\_\_\_. Arnold Schoenberg and the Composition Movement in Bahia: The Interplay of Organicity and Inclusivity. In: ALMADA, Carlos Almada; MATHIAS, Carlos; SARAIVA, Cecília; MOREIRA, Daniel; CARVALHO, Hugo; PITOMBEIRA, Liduino (editores). **Schoenberg: Music and Theory**. Rio de Janeiro: Ed. dos Autores, 2024. (Séries Musmat, vol. 1).

\_\_\_\_\_. **Uma conversa com PAULO COSTA LIMA**. Caderno de Cinema, 25 de fevereiro de 2013. (Gravado em vídeo digital em 2001).

LIMA, Paulo Costa; BERTISSOLO, Guilherme. **Compondo mundos sonoros**: uma entrevista/ensaio com Paulo Costa Lima, celebrando seus 60 anos. 2014. Disponível em <https://www.amplificar.mus.br/data/referencias/ver/Compondo-mundos-sonoros--uma-entrevista-ensaio-com-Paulo-Costa-Lima--celebrando-seus-60-anos/>. Acesso: 13 de maio de 2024.

LIMA IRMÃO, José Bezerra. **Lampião a Raposa da Caatinga**. 5ª ed. Salvador: JM Gráfica & Editora Ltda., 2020.

LISBOA JÚNIOR, Luiz Americo, A Presença da Bahia na Música Popular Brasileira. Brasília: Musimed, 1990.

LÜHNING, Angela. **A Música no Candomblé**. Etnomusicologia no Ilê Axé Opô Aganjú, Bahia. Tradução: Raul Oliveira. 1ª edição. Salvador-BA: EDUFBA, 2022.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Pesquisa contrastiva e estudos multicasos**: da crítica à razão comparativa ao método contrastivo em ciências sociais e educação. Salvador: EDUFBA,

2018.

MACIEL. Frederico Bezerra. **Lampião, Seu Tempo e Seu Reinado – II. A guerra de guerrilhas (fase de vinditas)**. Petrópolis-RJ: Vozes, 1985.

NATTIEZ, J.-J. **Music and Discourse**: Toward a Semiology of Music. trans. Carolyn Abbate. Princeton: Princeton University Press, 1990a.

\_\_\_\_\_. **Semiologia musical e pedagogia da análise**. Trad. Regis Duprat. *Opus 2*, Revista da ANPPON, ano 2, n. 2, p.50-8, jun. 1990b

\_\_\_\_\_. **O modelo tripartite de semiologia musical**: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. In: Debates no 6, Cadernos do Colóquio, PPGM/CLA/ Uni-Rio. Tradução de Luiz Paulo Sampaio, 2002, pag. 7-39.

NOGUEIRA, Ilza. **Ernst Widmer**: catálogo de obras / catalogação e elaboração dos anexos Ilza Nogueira. 2<sup>a</sup> versão rev ed. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2009a. v. 1

\_\_\_\_\_. **Lindembergue Cardoso**: catálogo de obras / catalogação e elaboração dos anexos Ilza Nogueira., Lucy Cardoso. 1<sup>a</sup> ed. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2009b. v. 2

\_\_\_\_\_. **Marco Histórico da Composição Contemporânea na UFBA**, 2000. Compositores da Bahia de Música de Concerto. Disponível em:  
[http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc\\_index.php?secao=9&id\\_cat=JO&idioma=pt](http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?secao=9&id_cat=JO&idioma=pt). Acesso em 30 de maio de 2021.

\_\_\_\_\_. Jamary Oliveira: compositor, educador e pesquisador In: (Org.) **Jamary Oliveira**: o Homem e a Música. Salvador: EDUFBA, p. 17-25, 2021, 1<sup>a</sup> Edição

\_\_\_\_\_. **Agnaldo Ribeiro**: catálogo de obras / catalogação e elaboração dos anexos Ilza Nogueira. 1<sup>a</sup>. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2013 (Catálogos WEB de Compositores Contemporâneos da UFBA). Disponível em: <http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/arquivos/catalogos/catalogo.pdf>.

\_\_\_\_\_. **Marcos Históricos da Composição Contemporânea na UFBA**. Catálogo Web de Jamary Oliveira. 2014. Disponível em:  
[http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc\\_index.php?secao=9&id\\_cat=JO&idioma=pt](http://www.mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?secao=9&id_cat=JO&idioma=pt). Acesso em: 22 abr. 2022.

\_\_\_\_\_. **Fernando Cerqueira**: catálogo de obras / catalogação Ilza Nogueira / elaboração dos anexos Ângelo Castro, Paulo Conceição Rocha. 1<sup>a</sup>. Salvador: UFBA/PPGMUS, 2011. v. 3, (Catálogos WEB de Compositores Contemporâneos da UFBA). Disponível em:  
[http://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc\\_index.php?secao=9&id\\_cat=FC&idioma=pt](http://mhccufba.ufba.br/SISMHCC/mhcc_index.php?secao=9&id_cat=FC&idioma=pt)

OLIVEIRA, Jamary. **Sobre o compor**: questões e desafios. Revista da Escola de Música UFBA, p. 59–63, 1992.

OLIVEIRA, Maria Inês Côrtes de. **Viver e morrer no meio dos seus** – Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. Revista USP, [S. l.], n. 28, p. 174-193, 1996. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i28p174-193. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28376>. Acesso em: 29 maio. 2022.

OLIVEIRA, Paula. **Grupo de Compositores da Bahia (1966-1974)**: Desenvolvimento e Identidade. 2010. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós Graduação em Cultura e Sociedade, Faculdade de Comunicação – Universidade Federal da Bahia, Bahia, 2005.

OPÉRA MULTIMÍDIA ‘REI BRASIL’ ESTRÉIA EM SALVADOR. **Diário do Grande ABC**, Santo André-SP. 10 de maio de 2000. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/278681/opera-multimidia-rei-brasil-estreia-em-salvador>

PALMEIRA, Rafael Souza. **Ritmos do candomblé Ketu na bateria**: adaptações dos toques agueré, vassi, daró e jinká, a partir das práticas de Iuri Passos. Mestrado. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/26155> Salvador, 2017.

PARÉS, Luis Nicolau. **A Formação do Candomblé** – História e ritual da nação jeje na Bahia. 3<sup>a</sup> ed. rev. e ampliada. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2018.

\_\_\_\_\_. O Processo de “Nagoização”, do Candomblé da Bahia. In: **A Diáspora Iorubá no mundo atlântico**. Organizadores: TOYIN Falola; CHILDS, Matt D. Tradução: Fábio Roberto Lucas. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2024. p. 279-313

PASSOS, Iuri. **O Alagbe: entre o Terreiro e o Mundo**. Dissertação de Mestrado. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/31383>. Salvador: UFBA, 2017.

PEAO2007 **Vola Seca – Mulher Rendeira**. YouTube, 19 de maio de 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yxjWPUJmVvA>

PRANDI, Reginaldo. **DE AFRICANO A AFRO-BRASILEIRO: ETNIA, IDENTIDADE, RELIGIÃO**. Revista USP, São Paulo, Brasil, n. 46, p. 52–65, 2000. DOI: 10.11606/issn.2316-9036.v0i46p52-65. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879..> Acesso em: 3 dez. 2024.

\_\_\_\_\_. **Mitologia dos Orixás**. Ilustração de Pedro Rafael, 1<sup>a</sup> edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRICE, Sally. **A Arte Primitiva em Centros Urbanos**. Trad. Inês Alfano; revisão técnica, José Reginaldo Santos Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 2000.

REIS, João José. **A Greve Negra de 1857 na Bahia**, Revista USP, n. 18, p. 6 - 29. São Paulo: USP, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25988>

REIS, João José; MAMIGONIAN, Beatriz Galloti. Nagô e Mina: a diáspora iorubá no Brasil. In: **A Diáspora Iorubá no mundo atlântico**. Organizadores: TOYIN Falola; CHILDS, Matt D. Tradução: Fábio Roberto Lucas. – Petrópolis, RJ : Vozes, 2024. p. 125-175

REYNOLDS, Roger. **Form and method: composing music** — the Rothschild essays. Volume 22 of Contemporary Music Studies. Editado por Stephen McAdams. Oxford: Routledge. 2002

RIOS FILHO, Paulo. **Hibridação Cultural como Horizonte Metodológico para a Criação de Música Contemporânea.** Mestrado. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/9150>. Salvador: UFBA, 2010.

ROBATTO, Pedro. **DUOS PARA FLAUTA E CLARINETA:** “DUALISMO II” DE FERNANDO CERQUEIRA E “IBEJI” DE PAULO COSTA LIMA. Anais do XII Congresso da ANPPOM, 1999. Disponível em: [https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso\\_anppom\\_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/ROBATTO.PDF](https://www.anppom.org.br/anais/anaiscongresso_anppom_1999/ANPPOM%2099/PAINEIS/ROBATTO.PDF)

RODRIGUES, Raymundo Nina **Os Africanos no Brasil.** Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ROLNICK, Suely. **Antropofagia Zumbi.** São Paulo: n-1 edições / Hedra. 2021

RUMBOL, Paul. **Hélio Delmiro** – Mulher Rendeira. YouTube, 29 de outubro de 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WbfT0n-ffIA>

SAMPAIO, Marcos. **Marcos Sampaio.** 2005. Página de referência profissional do professor Marcos Sampaio. Disponível em: <https://marcos.sampaio.me/>. Último acesso: 15 de dezembro de 2024.

SANTOS, Deoscóredes Maximiliano dos; SANTOS, Juana Elbein dos. **A cultura nagô no Brasil** – Memória e continuidade. Revista USP, (18), 40-51. São Paulo: USP, 1993 <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i18p40-51>

STOCKHAUSEN, K. **Stockhausen:** Sobre a música. Tradução: Saulo Alencastre. São Paulo: Madras, 2009.

STÖRIG, Hans Joachim. **A Aventura das Línguas** – Uma viagem através da História dos idiomas do mundo. Trad. Glória Paschoal de Camargo. 3<sup>a</sup> ed. São Paulo: Melhoramentos

STRAVINSKI, Igor; CRAFT, Robert. **Conversas com Igor Stravinsky.** Trad. Stella Rodrigo Octavio Moutinho. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VAGGIONE, Horacio. **Some Ontological Remarks about Music Composition Processes** Computer Music Journal, Volume 25, Number 1, Spring 2001, pp. 54-61 (Article) Published by The MIT Press

VEIGA, Manuel. O meu outro: Jamary. In: Nogueira, Ilza. (Org.) **Jamary Oliveira:** o Homem e a Música. Salvador: EDUFBA, p. 61-65, 2021, 1<sup>a</sup> Edição.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Lendas africanas dos Orixás**; [ilustrações] Carybé; tradução: Maria Aparecida da Nóbrega – 1<sup>a</sup> reimpressão. Salvador-BA: Fundação Pierre Verger, 2019a.

\_\_\_\_\_. **Notas Sobre o Culto aso Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, e na Antiga Costa dos Escravos na África**. Tradução: Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2<sup>a</sup> edição, 2<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: EDUSP, 2019b.

\_\_\_\_\_. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benim e a Bahia de Todos os Santos do século XVII ao XIX**; tradução: Tasso Gadzanis – 1<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021

VIANNA FILHO, Luiz. **O Negro na Bahia**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1946. Disponível em: <https://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/92306>

WALKER, Micheline. **Micheline's Blog**: Guillaume Du Fay's L'Homme Armé. Disponível em: <https://michelinelwalker.com/2021/04/02/guillaume-du-fays-lhomme-arme/>. 2 de abril de 2021.

WILLIAM, Rodney. **Apropriação Cultural**. 3<sup>a</sup> reimpressão. São Paulo: Jandaíra, 2020.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A — 1. Estudo da bateria e do contrabaixo solo

Um dos problemas apresentado pela composição do *Concerto para Power Trio e Orquestra* foi escrita da bateria e do contrabaixo solo, de forma que a hibridação dos dois mundos soasse idiomática, além de que as vozes pudessem manter características dos universos envolvidos, no caso específico desses dois solistas. O desafio, no caso da bateria, era transcrever o papel de cada instrumento utilizado no candomblé, sem perder a identidade do toque, que pudesse ser executado sem grandes malabarismos, mas que também soasse como um acompanhamento *jazzístico*. Mesmo que a peça tenha sido ampliada para qualquer *power trio*, procurou-se manter, nos dois solistas, características específicas daquela citada música dos Estados Unidos das Américas. Além disso, deve-se lembrar a ordem da escrita das vozes de ambos os instrumentos, que seguiram a ordem em que os movimentos foram compostos, *Segundo*, *Giro* e, por último, *Agô* (orquestração). Por conta disso, essa também será a ordem de apresentação desse estudo.

#### 1.1 Da Bateria

Não se pode tratar de tema que relate bateria e candomblé sem olhar o trabalho de Rafael Palmeira (2017), que norteou a transcrição dos toques de candomblé para a bateria, mesmo quando houve discordância entre o pensamento de Palmeira e a escrita do *Power Trio*, ainda assim, considerou-se o pensamento daquele.

Muito já se escreveu sobre a organização da percussão de 12 (possíveis) batidas, organizadas em dois grupos de 5+7, na África subsaariana ocidental (Agawu, 2006, p. 1) (Anku, 2000, p. 2) e, consequentemente, pelo candomblé (Lühning, 2022). Tomando por exemplo o toque *para orixá Ogum cortando*, quando representado em notação proporcional, pode ser escrita 2212221. Esse toque foi um dos utilizados no terceiro movimento dessa peça. A tabela A1 mostra a escrita proporcional e sua correspondente simbólica. Nela, destaca-se o *número 1*, que representa uma colcheia. Essa figura rítmica é fundamental na construção do toque, não fosse ela, as batidas seriam organizadas como um metrônomo, com todos os tempos iguais.

Tabela A1 – Notação proporcional e notação simbólica

Notação Proporcional	2	2	1	2	2	2	1
Notação Simbólica	♩	♩	♪	♩	♩	♩	♪

Fonte: elaborada pelo autor.

Posto isso, para o *Power Trio*, optou-se por destacar a referida figura, portanto, destacando a relação 5+7 de cada toque. Isso foi feito na relação entre bombo e caixa, exceção feita no segundo movimento da obra, pois o toque lá utilizado (batá) não comporta aquela configuração.

Antes de adentrar propriamente no terreno específico dos instrumentos, deve-se apresentar a configuração básica das partes da bateria no pentagrama, como mostra a figura A1. Também é de destaque a escrita para o contrabaixo solista, nesse caso, para instrumento de quatro cordas, com afinação de orquestra (em dó).

Figura A1 – Escrita da bateria

<b>Bombo</b>	<b>Caixa</b>	<b>Aro da Caixa</b>	<b>Tom 1</b>	<b>Tom 2</b>	<b>Hi-hat fechado percutido com baqueta</b>
: .	: .	: .	: .	: .	: X

Fonte: elaborada pelo autor.

### 1.1.1 Segundo

Nesse movimento, o “batá” foi o toque utilizado como base para sua composição. As figuras A2a e A2b mostram respectivamente as vozes do gã e a do lé (que é dobrada com a voz do rumpi)<sup>85</sup>:

Figura A2a – a voz do gã no toque batá, como transcrito em *Segundo*



Figura A2b – a voz do lé no toque batá, como transcrito em *Segundo*

102 Lé (ou conga aguda com aguidav)

**p**

Fonte: elaboradas pelo autor.

A partir daquele toque, foram utilizadas, como em todo o trabalho, a voz da bateria foi escrita sob a junção dos daqueles dois instrumentos do candomblé e, a partir daí, executa três rotações aquele toque (Figura A3):

<sup>85</sup> Extraído de:

<https://www.youtube.com/watch?v=KO7mHU8XEgs&list=PLIw-r6v9cMevlRw7GAkAoki764SRMYj1W&index=1>

Figura A3 – as três rotações utilizadas pela bateria em *Segundo*.

Musical score for R1, R2, and R3. The score consists of three staves. R1 starts at measure 58 with a grace note followed by a sixteenth-note pattern. R2 starts at measure 65 with a grace note followed by a sixteenth-note pattern. R3 starts at measure 72 with a grace note followed by a sixteenth-note pattern.

Fonte: elaborada pelo autor.

Note-se que a rotação é proporcionada pelo bombo e pela caixa, deixando o *hi-hat*, sem modificação nos três exemplos. A ideia de promover a rotação ocorreu numa tentativa de promover uma “ressignificação rítmica” (Amaro, 2019, p. 123) que, supostamente, resolveria um problema de falta de movimento na peça. *Segundo* foi produzido, de certa maneira, como uma fuga que aumentaria em textura e dinâmica até o trecho final de mudança abrupta. Sendo assim, as rotações poderiam proporcionar uma sensação mudança aos ouvintes, ao longo da primeira parte.

### **1.1.2 Giro**

Esse movimento foi o que mais precisou de adaptação para a bateria, isto porque foram utilizados três toques referentes a três orixás: Ogum, Iansã e Xangô. Os procedimentos da transmutação dos atabaques em bateria foram os mesmos em Ogum e Xangô, já que o toque de um é rotação do outro, como pode ser visto na figura A4.

Figura A4 – Toques dos orixás usados no terceiro movimento do *Power Trio*

Fonte: elaborada pelo autor, a partir de Grupo Ofá 2025a, 2025c e 2025d.

Junto ao fato de esse movimento ter três toques que serviram de base para sua composição, por ser um movimento semelhante a um rondó, as partes relativas a cada orixá foram repetidas e, para que a bateria não repetisse exatamente o mesmo padrão a cada trecho de mesmo orixá, fez-se pequenos ajustes na transcrição para esse instrumento.

Nesse movimento, cada orixá aparece três vezes, então aqui, objetivando uma organização e uma facilitação de entendimento, serão denominados Ogum 1, Ogum 2 e Ogum 3, e assim sucessivamente com Iansã e Xangô.

No primeiro toque de Ogum (figura A5), buscou-se reproduzir o toque do referido orixá com linha do *hi-hat* reproduzindo o ritmo *jazzístico* conhecido como *shuffle*<sup>86</sup> (figura A5b e A5c), que pode ser ouvido em <https://www.youtube.com/watch?v=v-XcautazXU>.

Figura A5 – Primeira aparição de Ogum



Figura A5b – Ritmo *Shuffle* 1

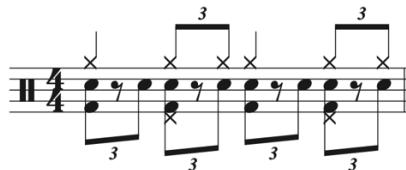
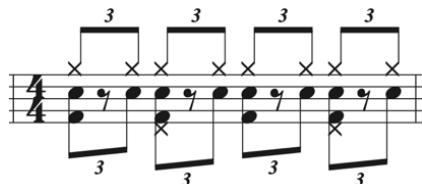


Figura A5C – Ritmo *Shuffle* 2



Fonte: elaboradas pelo autor.

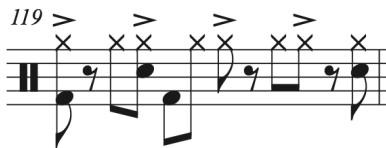
O primeiro objetivo dessa primeira linha de bateria era promover a hibridação do toque do orixá com o ritmo do jazz. Então, optou-se por uma escrita mais limpa, para que as características de ambos os mundo pudessem ficar claras. Junto a isso, como já fora dito antes, devia-se destacar a relação 5+7, comum aos toques de terreiro, destacado a já citada colcheia. Nota-se esse destaque na relação bombo e caixa, essa ataca onde seria a colcheia do toque de Ogum, com o aquele executado o ataque seguinte.

O mesmo pensamento aplicado na transcrição do toque de Ogum foi aplicado em Xangô, com os mesmos destaques e com a mesma limpeza, como pode ser visto na figura A6.

---

<sup>86</sup> Fronte: Tim Lake (2020), disponível em <http://www.onjazzdrumming.com/jazz-drumming/how-to-play-jazz-shuffle.html>

Figura A6 – Primeira aparição de Xangô



Fonte: elaborada pelo autor.

Note-se que, em ambos os casos, o sinal de acentuação no *hi-hat* está aí para destacar o ritmo do *shuffle*. No caso de Ogum, o ritmo do jazz tomado como base foi o aqui chamado *shuffle 1*, para Xangô, *shuffle 2*.

Entre os dois orixás masculinos, ocorre o aparecimento de Iansã. Com o toque dela também se usou a lógica de destacar a colcheia (figura A7), mesmo que, nesse caso, não ocorra a relação 5+7.

Figura A7 – Primeira aparição de Iansã

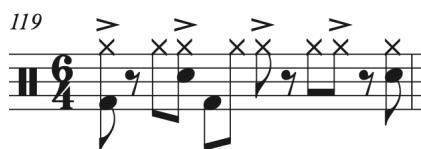


Fonte: elaborada pelo autor.

Nesse caso, apesar de a métrica ser a mesma do *shuffle*, copiou-se a lógica dos dois outros orixás, que teve que ser adaptada a aquela fórmula de compasso.

Nas segunda aparição de Ogum, utilizou-se a mesma lógica daquela para Xangô (figura A8), na qual o *hi-hat* baseia-se no *shuffle 2*:

Figura A8 – Segunda aparição de Ogum



Fonte: elaborada pelo autor.

Passando para Xangô, observa-se que ele (segundo com Iansã) é o grande transformador desse movimento. Como mostra a figura A9, com a subdivisão, em semicolcheias, da colcheia imediatamente anterior ao ataque da caixa.

Figura A9 – Segunda aparição de Xangô



Fonte: elaborada pelo autor.

Essa modificação já fora impressa na segunda aparição de Iansã, mas não através da bateria, já que, esse trecho foi destinado à improvisação daquele instrumento, e sim na voz da guitarra (juntamente com as madeiras) como mostra a figura A10:

Figura A10 – Segunda aparição de Iansã na guitarra



Fonte: elaborada pelo autor.

Segue-se essa lógica na terceira aparição de Ogum, com a subdivisão em semicolcheias os dois ataques imediatamente anteriores àquela colcheia destacada, como mostra a figura A11:

Figura A11 – Terceira aparição de Ogum



Fonte: elaborada pelo autor.

O impulso inicial foi o de subdividir a própria colcheia que marca a relação 5+7, com faz os atabaques rumpi e lé, mas, por conta de uma possível dificuldade de sua execução, optou-se por aquele caminho apresentado. Junto a isso, os atabaques citados também estão presentes no movimento, sendo assim, caso a bateria executasse o mesmo ritmo deles no *hi-hat*, implicaria apenas num dobramento de vozes.

A mesma orientação foi utilizada no toque de Iemanjá, em sua terceira parte, com mostra a figura A12:

Figura A12 – Terceira aparição de Iansã na guitarra



Fonte: elaborada pelo autor.

Aí nota-se o destaque para a colcheia, mesmo que, ao contrário dos toques dos orixás masculinos, não saliente relação proporcional, ainda assim recebeu atenção especial.

Não se pode falar tanto sobre o terceiro trecho com o toque de Xangô, pois, por conta da sequência *Fibonacci*, coube a aquele apenas um compasso, como mostra a figura A12:

Figura A13 – Terceira aparição de Xangô



Fonte: elaborada pelo autor.

Na quarta aparição dos orixás, houve uma troca de ordem entre Iansã e Xangô. Esse segue após Ogum, sugerindo a disputa deles pelo amor dela. Desta feita, o *hi-hat* dos toques dos orixás masculinos não mais descrevem o *shuffle*, mas segue uma atitude mais próxima dos atabaques menores, como mostra a figura A14:

Figura A14 – Terceira aparição de Ogum



Fonte: elaborada pelo autor.

Segue-se a isso, o toque de Xangô, com a mesma lógica, como mostra a figura A15:

Figura A15 – Quarta aparição de Xangô



Fonte: elaborada pelo autor.

É de destaque o fato de, nas outras transcrições de Xangô, o primeiro tempo do compasso era marcado pelo bombo. Nesse caso, o tambor mais grave só ataca imediatamente após a caixa. Sendo assim, esse toque é uma rotação perfeita daquele de Ogum.

Por fim, encerra-se o movimento e, consequentemente, o *Concerto para Power Trio e Orquestra*, com Iansã de forma apoteótica! Com seu toque reescrito em compasso 2/2, como mostra a figura A16:

Figura A16 – Quarta aparição de Iansã na guitarra



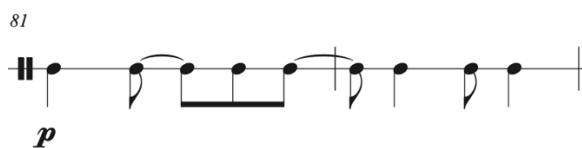
Fonte: elaborada pelo autor.

Colocar Iansã e seus elementos como trecho final da obra em respeito a esse orixá de grande força, que, nas palavras de Reginaldo Prandi, “Iansã usava seus encantos e sedução para adquirir poder. Por isso entregou-se a vários homens, deles recebendo sempre algum presente” (2001, p. 296).

### 1.1.3 Agô

Nesse primeiro movimento, foi utilizado o mesmo procedimento utilizado nos movimentos compostos anteriormente. Nesse caso, a voz do gã (agogô) no toque *vássi* foi utilizado como base para a escrita, em 6/8, da mesma forma que no estudo preparatório de *Agô*, chamado de *Exu Jazz*, como mostram as figuras A17 e A18:

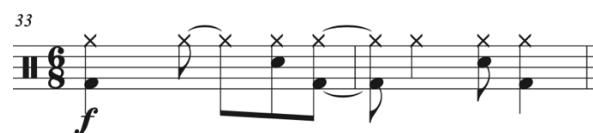
Figura A17a – a voz do gã (agogô)



Fonte: elaborada pelo autor.

Transmutou-se as vozes do gã para a bateria, como mostra a figura A18:

Figura A18 – vozes do gã e do atabaque na bateria



Fonte: elaborada pelo autor.

No exemplo acima, observa-se que o *hi-hat* executa exatamente o mesmo time point da voz do gã, cabendo ao bombo e à caixa destacar a colcheia que divide de forma desigual as 12 batida (em 5+7).

Com a adaptação<sup>87</sup> do *vássi* em um com passo 9/8, as vozes do trio de percussão foram escritas da seguinte forma:

Figura A19 – trio de percussão na adaptação do *vássi*

Fonte: elaborada pelo autor.

<sup>87</sup> O caminho utilizado para essa adaptação foi explicado na seção referente ao memorial de *Exu Jazz*.

A bateria, como em todo o trabalho, seguiu a reprodução dos daquilo que era produzido pelos instrumentos do candomblé. Neste trecho, optou-se em definir a caixa como marcador da semínima.

Figura A20 – as vozes do atabaques e agogô transcrita para a bateria



Fonte: elaborada pelo autor.

## 1.2 Do Contrabaixo

Partindo para a escrita da voz do contrabaixo do trio (solista), o desafio pareceu mais simples, a princípio. Optou-se por dois caminhos, inicial era o de manter a linha *walking bass* comum ao *jazz*, o outro era o de reforçar a ideia sonora do candomblé, fazendo com que aquele instrumento reproduzisse o atabaque *rum* em suas linhas. A princípio, a ideia era a utilização de um contrabaixo acústico de quatro cordas, tocado sempre em *pizzicato*, mas depois optou-se por deixar a escolha ao músico, que está livre para escolher qualquer contrabaixo, mesmo elétrico (vertical), *fretless*, ou mesmo um instrumento com traste. O caso de ser um instrumento amplificado, que o amplificador esteja ao lado do músico, assim como a guitarra, e não no sistema de *PA*.

### 1.2.1 Segundo

O contrabaixo, nesse movimento, tem três funções diversas em momentos específicos da peça. O primeiro deles é uma improvisação relativamente livre, mas ainda como função de acompanhamento, como mostra a figura A21:

Figura A21 – acompanhamento improvisado do contrabaixo



Fonte: elaborada pelo autor.

Essa opção rítmica é dada ao instrumentista em mais de um trecho do movimento, então, espera-se que ele possa utilizar sua criatividade e promover resultados distintos de um trecho para o outro.

Outra função do contrabaixo é a reprodução rítmica da voz do gã, como mostra a figura A22:

Figura A21 – reprodução da voz do gã



Fonte: elaborada pelo autor.

A terceira função do contrabaixo é a de anunciar o tema da segunda parte do movimento. Isso é feito a partir do compasso 168, cinco compassos antes da chegada do referido tema (figura A22), num uníssono orquestral:

Figura A22 – anúncio e entrada do tema principal

Fonte: elaborada pelo autor.

### 1.2.2 Giro

No terceiro movimento, o contrabaixo também toca um walking bass, com relativa liberdade, a exemplo do movimento anterior, como mostra a figura A23:

Figura A23 – walking bass na transição de 6/4 para 4/4

Walking Bass em 4-25 T<sub>7</sub> (G, B, D<sub>b</sub>, E<sub>b</sub>).

Walking Bass em 5-32 T<sub>7</sub>: G, Ab, D<sub>b</sub>, B, E

Fonte: elaborada pelo autor.

O grande destaque para esse trecho é o fato de o contrabaixo ter sido utilizado como solução do problema de transição entre os compassos 6/4 e 4/4. Os toques desses dois trechos, representando respectivamente Ogum e Iansã, não são rotação entre si, o que causava um “quebra” abrupta da fluência musical, que não era desejada pelo compositor. Por isso, o contrabaixo foi escrito com ritmo estritamente definido.

Em outro trecho, o contrabaixo desempenha um papel contrário ao que foi exposto acima. Ao invés de atuar como um elemento de suavidade e fluência, passou a ressignificar a métrica, transformando uma métrica em 6 tempos simples, em um quaternário composto, como pode ser visto na figura A24:

Figura A24 – métrica em 6 simples transformada em quaternário composto

Fonte: elaborada pelo autor.

Ainda nesse movimento, o contrabaixo emula de forma estilizada o *rum* no toque *daró*. É um trecho curto, mas de significado importante, como mostra a figura A25:

Figura A25 – a voz do contrabaixo emulando o *rum*

Fonte: elaborada pelo autor.

Além disso, a exemplo do movimento *Segundo*, a voz do contrabaixo também dobra o gã nos toques dos três orixás.

### 1.2.3 Agô

Como esse movimento foi uma orquestração de *Exu Jazz*, de certa forma, houve menor possibilidade da criação de uma linha para contrabaixo, que fosse mais independente. Esse instrumento foi em revezamento com o naipe de contrabaixo da orquestra como para reproduzir aquilo já escrito para o piano. Ainda assim, há de ser fazer algumas considerações. No movimento anterior, utilizou-se o contrabaixo solista para dar a sensação de um compasso composto, naquele que de fato era simples. Aqui, aconteceu justamente o oposto, um compasso 6/8 ouvido como um 34 (figura A26):

Figura A26 – mudança de 6/8 para 3/4

Walking Bass em Gb, Ab, Bb, C, D, E

Walking Bass em F, G, A, B, Db, Eb

151

Fonte: elaborada pelo autor.

Outro trecho de destaque é a execução do contrabaixo daquilo que, no candomblé, é tocado pelo *rumpi* e pelo *lé*, no toque *vássi*, como se vê na figura A27:

Figura A27 – a voz do contrabaixo executando a parte dos atabaques

## ANEXOS

### ANEXO A — Exu jazz, para guitarra elétrica e piano

(<https://www.youtube.com/watch?v=jwD5fpxNm8M>)  

### Exu Jazz

Para Guitarista de Jazz e Pianista de Concerto\*

Victor Hugo da Rocha  
2021

**Livre**

Electric Guitar



Piano

**Allegro**

Pno.

subito ***pp***

Pno.

***mf***

Pno.

***p***

Pno.

***cresc.***

***ff***

\* ou guitarrista de concerto e pianista de Jazz, ou ambos de concerto, ou ambos de jazz.

2

Exu Jazz

E.Gtr.

Pno. *subito mf*

E.Gtr.

Pno. *p*

E.Gtr.

Pno. *f* *subito mf*

E.Gtr.

Pno. *f*

Exu Jazz

(.) = (.)

18 E.Gtr.

Pno.

18 E.Gtr.

Pno.

21 E.Gtr.

Pno.

21 E.Gtr.

Pno.

25 E.Gtr.

Pno.

28 E.Gtr.

Pno.

This musical score page contains two systems of music, one for electric guitar (E.Gtr.) and one for piano (Pno.), spanning measures 18 through 28. The score is written on five-line staves with various dynamics and performance instructions. Measure 18 starts with a rest for the electric guitar, followed by eighth-note patterns. The piano part features chords and bass notes. Measure 19 begins with eighth-note patterns for both instruments. Measure 20 shows eighth-note patterns continuing. Measure 21 introduces sixteenth-note patterns for the electric guitar. Measure 22 continues the sixteenth-note patterns. Measure 23 shows eighth-note patterns again. Measure 24 begins with eighth-note patterns. Measure 25 shows eighth-note patterns continuing. Measure 26 begins with eighth-note patterns. Measure 27 shows eighth-note patterns continuing. Measure 28 concludes with eighth-note patterns.

31

E.Gtr.

Pno.

34

E.Gtr.

Pno.

38

E.Gtr.

Pno.

41

E.Gtr.

Pno.

## Exu Jazz

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

*cresc. poco a poco*

Pno.

*p*

*ff*

*cresc. poco a poco*

E.Gtr.

*mf*

Pno.

*mf*

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

This musical score consists of two systems of staves. The top system (measures 70-75) features an electric guitar (E.Gtr.) and a piano (Pno.). The bottom system (measures 76-89) also features an electric guitar (E.Gtr.) and a piano (Pno.). Measure 70 starts with the E.Gtr. playing eighth-note chords. Measure 71 shows the E.Gtr. with sixteenth-note patterns and the Pno. providing harmonic support. Measures 72-75 continue this pattern. Measure 76 begins a new section for the E.Gtr., featuring eighth-note chords. Measure 77 introduces eighth-note patterns on the Pno. Measure 78 continues the E.Gtr.'s eighth-note chords. Measure 79 shows the E.Gtr. with sixteenth-note patterns again. Measure 80 begins a new section for the E.Gtr., featuring eighth-note chords. Measure 81 introduces eighth-note patterns on the Pno. Measure 82 continues the E.Gtr.'s eighth-note chords. Measure 83 begins a new section for the E.Gtr., featuring eighth-note chords. Measure 84 shows the E.Gtr. with sixteenth-note patterns. Measure 85 continues the E.Gtr.'s eighth-note chords. Measure 86 begins a new section for the E.Gtr., featuring eighth-note chords. Measure 87 shows the E.Gtr. with sixteenth-note patterns. Measure 88 continues the E.Gtr.'s eighth-note chords. Measure 89 concludes with a dynamic marking of *f*.

## Exu Jazz

95 E.Gtr.

Pno. 95 *mp* *f* *mp*

E.Gtr. 101

Pno. 101 *f* *mp* *f*

E.Gtr. 107

Pno. 107 *mp* *f*

E.Gtr. 112

Pno. 112 *mp* *f*

117

E.Gtr.

Pno. *mp*

122

E.Gtr. *mp*

Pno. *(8va)*

128

E.Gtr. rit. poco a poco

Pno. *(8va)*

134

E.Gtr. *p*

Pno.

This musical score page contains six staves of music for electric guitar (E.Gtr.) and piano (Pno.). The score is divided into measures 117 through 134. Measure 117 shows the E.Gtr. playing eighth-note patterns and the Pno. providing harmonic support. Measure 122 features the E.Gtr. with sixteenth-note patterns and the Pno. with sustained chords. Measure 128 begins a section marked 'rit. poco a poco' for the E.Gtr., while the Pno. continues its harmonic function. Measure 134 concludes the section with the E.Gtr. playing eighth-note patterns and the Pno. providing harmonic support at a dynamic of *p*.

Exu Jazz

10

Exu Jazz

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

E.Gtr.

Pno.

157 (8va) loco ff

P10

161 lo

Cadenza Lento (livre)

Tempo I

173 pp fff 8va

## **ANEXO B — Power Trio – 1. Agô**



<https://youtu.be/hcqh3Bg6kK4>

## Power Trio Agô

Victor Hugo da Rocha

Power Trio  
Agô

2 vi

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B. CL. 1

B. CL. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Gtr.

CB. S.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Power Trio  
Agô

3

*Allegro*

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Gtr.

CB. S.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Dois Pratos*

*Gran Cassa*

Power Trio  
Agô

(A)

Fl. 1

Fl. 2

Fl. 3

Ob. 1

Ob. 2

Bb CL. 1

Bb CL. 2

Fig. 1

Fig. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Timp.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Gtr.

CB. S.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

# Power Trio Agô

5

Musical score page 22, measures 22-23. The score includes parts for Flute 1, Flute 2, Piccolo, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon B, Tuba, Timpani, C. Drums, Percussion 2, Percussion 3, Grtr., CB. S., Bt., Violin I, Violin II, Viola, Vc., and Cb. The score features complex woodwind entries with various dynamics (pp, p, mf, cresc.) and woodwind entries (Piccolo, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon B, Tuba). The score concludes with a dynamic instruction *mp*.

Power Trio  
Agô

A detailed musical score page for orchestra and band, page 13. The top half shows woodwind parts (Flutes 1 & 2, Picc., Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Fig. 1, Fig. 2) with dynamic markings like ff, p, and cresc. The middle section shows brass and percussion parts (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3, Trombone 1, Trombone 2, Bass Trombone, Tuba, Timpani, C. Dr., Perc. 2, Perc. 3) with dynamics such as ff, cresc., mp, and p. The bottom section shows strings (Gtr., Cb. S., Bt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) with dynamics like ff, cresc., and p. The score uses a mix of treble and bass clefs, and includes various rests and note heads.

Power Trio  
Agô

7

The musical score consists of 21 staves, each with a unique instrument name. The instruments are grouped into three main sections: woodwind, brass, and strings. The woodwind section includes Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob. 1, and Ob. 2. The brass section includes B-CL. 1, B-CL. 2, Fg. 1, Fg. 2, Tpa. 1, Tpa. 2, Tpa. 3, Tpa. 4, Tptz. 1, Tptz. 2, Tptz. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B., Tuba, Timp., C. Dr., Perc. 2, and Perc. 3. The string section includes Gtr., CB. S., Bt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The score is set in common time and includes dynamic markings such as *p*, *mf*, and *f*. The music is divided into measures by vertical bar lines.

8

Power Trio  
Agô

(♩=♩)

Atabaque Lé (com baqueta)

Atabaque Rumpi (com baqueta)

mp  
Agô

Divisi      unis.

# Power Trio Agô

9

A detailed musical score page from a symphony, featuring two systems of music. The top system includes parts for Flute 1, Flute 2, Piccolo, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon 3, Bassoon 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Timpani, C. Drums, C. Snare, A. Bass, Bassoon, Double Bass, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The bottom system continues with parts for Flute 1, Flute 2, Piccolo, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon 3, Bassoon 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Timpani, C. Drums, C. Snare, A. Bass, Bassoon, Double Bass, Violin 1, Violin 2, Viola, Cello, and Double Bass. The score is written in 2/4 time, with various dynamics and performance instructions like 'mp' and 'mf'.

Power Trio  
Agô

Power Trio  
Agô

11

The musical score for the 'Power Trio' section of 'Agô' (page 11) features a complex arrangement of 25 instruments. The instrumentation includes three Flutes (Fl. 1, Fl. 2, Fl. 3), two Oboes (Ob. 1, Ob. 2), two Bassoons (Bb Cl. 1, Bb Cl. 2), four Trombones (Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B., Tuba), three Trombones (Tpt. 1, Tpt. 2, Tpt. 3), Timpani (Timp.), C. Dr., Perc. 2, Perc. 3, and various strings (Gtr., CB. S., Bt., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Ch.). The score is divided into two systems. The first system begins with a dynamic of *mp* and consists of six measures. The second system begins with a dynamic of *f* and also consists of six measures. The instruments play a variety of rhythmic patterns, including eighth-note and sixteenth-note figures, along with sustained notes and rests. The score is written on multiple staves, with some instruments sharing staves. Measure numbers are indicated at the beginning of each system.

# Power Trio Agô

Power Trio  
Agô

13

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1 *ss*

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Tim. *ss*

C. Dr.

C. Dr.

A.B.

Gtr. *ss*  
*cresc. poco a poco*

CB. S.

Bt.

Vln. I *ss*

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio Agô

14

**F**

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1 *ff*  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpce. 1  
Tpce. 2  
Tpce. 3  
Thbn. 1  
Thbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Timp. *ff*  
C. Dr.  
C. Dr.  
A.B.  
Gr.  
R2  
CB. S.  
Br.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

# Power Trio Agô

15

Power Trio  
Agô

16

123

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2

Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4

Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3

Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.

Tuba

Timpani

C. Dr.  
C. B. Dr.

A. B.

Gtr.

CB. S.

Bt.

Vln. I  
Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**H**

# Power Trio Agô

17

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2

Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpce. 1  
Tpce. 2  
Tpce. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Timp.

C. Dr.  
C. Dr.  
A.B.  
Gtr.  
CB. S.  
Bz.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Muta Piccolo

R5

Walking Bass em F, G, A, B, D<sub>b</sub>, E<sub>b</sub>

18

Power Trio  
Agô

The musical score for page 18 is divided into two main sections. The left section, spanning measures 1 through 10, features woodwind instruments (Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 3, Bassoon 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Bass Trombone 1, Bass Trombone 2, Bass Trombone 3, Tuba), and brass instruments (Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Timpani). The right section, starting at measure 11, is titled "Power Trio Agô" and includes the Flute 1, Flute 2, Flute 3, Oboe 1, Oboe 2, Bassoon 1, Bassoon 2, Clarinet 1, Clarinet 2, Bassoon 3, Bassoon 4, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Trombone 4, Bass Trombone 1, Bass Trombone 2, Bass Trombone 3, Tuba, and Bassoon 5. The score also lists several muted instruments: Muta Marimba, Muta Xylophone, and Muta Tubular Bells. The instrumentation is dynamic, with markings such as *pp*, *mp*, *f*, and *R6*.

Power Trio  
Agô

19

**[K]**

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ CL. 1

B♭ CL. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpt. 1

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Tim.

R7 Marimba

Xyl.

A.B.

Gtr.

Walking Bass em Gb, Ab, Bb, C, Db, D, E

CB. S.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Power Trio  
Agô

20

10

16

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Timp.

Mrb.

Xyl.

Muta Tam-tam

T.B.

Muta Gran Cassa

Gr.

CB. S.

Bt.

Vln. I

mp

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

# Power Trio Agô

21

## Power Trio Agô

22

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tppte. 1  
Tppte. 2  
Tppte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Timp.  
Mrb.  
B. Dr.  
Gtr.  
CB. S.  
Br.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*Mata Flauta*

*Mata Ataque Lé (com baqueta)*

*Mata Agogô*

*Ataque Lé (com baqueta)*

*Ataque Rumpi (com baqueta)*

Power Trio  
Agô

23

24

Power Trio  
Agô

*Cadence da guitarra*

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl. 3  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2

Muta Piccolo

*Muta Tam-tam*  
*Muta Gran-Cassa*

Tpt. 1  
Tpt. 2  
Tpt. 3  
Tpt. 4  
Tpze. 1  
Tpze. 2  
Tpze. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Tim.  
Mrb.  
C. Dr.  
A.B.  
Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*Cadence*

Power Trio  
Agô

25

Fl. 1      *p*

Fl. 2      *p*

Picc.      *mf*

Ob. 1      *p*

Ob. 2      *p*

B♭ Cl. 1      *p*

B♭ Cl. 2      *p*

Fg. 1      *p*

Fg. 2      *mf*

Tpt. 1      *p*

Tpt. 2

Tpt. 3

Tpt. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Tim.

Mrb.

Perc. 2

A.B.

Gtr.

CB. S.

Bt.

Vln. I      *p*

Vln. II      *p*

Vla.      *p*

Vc.

Cb.

Power Trio  
Agô

## ANEXO C — Power Trio – 2. Segundo

<https://youtu.be/Xp02jm6P4YE>

## Power Trio: II. Segundo

**Livre, Lento**

4 4

Piccolo

Flute 1

Flute 2

Oboe 1

Oboe 2

Clarinet in B♭ 1

Clarinet in B♭ 2

Bassoon 1

Bassoon 2

Horn in F 1

Horn in F 2

Horn in F 3

Horn in F 4

Timpani

Percussion 1

Percussion 2

Percussion 3

Electric Guitar

Acoustic Bass

Bateria

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

*Improvisação em C, C♯, D♯, E, G♯, A, B, C*

*p*

## Power Trio: II. Segundo

2

A 4

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Lento

## Power Trio: II. Segundo

3

4

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

**B**

*p*

*p*

*p*

*p*

*ppp*

*ppp*

*ppp*

## Power Trio: II. Segundo

Power Trio: II. Segundo

4

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*Impressão baseada nessa harmonia*

*Acompanhamento - Walking Bass ( ou ) sobre essa harmonia*

## Power Trio: II. Segundo

4

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 *p*

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 *p*

Bsn. 2

Hn. 1 *p*

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

23

Timp.

23

Perc. 1

C. Dr. 2

23

Perc. 3

23

E. Gtr.

A. B.

23

Bt.

Vln. I *pp*

Vln. II *pp*

Vla.

23

Vc.

*non div.*

Cb.

5

6

8

## Power Trio: II. Segundo

Power Trio: II. Segundo

6

Picc. (♩=♪)

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E. Gtr.

A. B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

7

6

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2 *ppp*

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2 *ppp*

Hn. 1

Hn. 2 *ppp*

Hn. 3

Hn. 4

Tim.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr. *p*

A.B.

Bl.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

8

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E. Gtr.

A. B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

## Power Trio: II. Segundo

## Power Trio: II. Segundo

11

Power Tho. II. Segundo

11

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

12

*6*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tim.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

72

## Power Trio: II. Segundo

13

Puccini - Tosca - Act 1 Scene 2

79

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tim.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

14

Picc.

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tim.

Perc. 1

C. Dr. 2

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

90

pp

T0

## Power Trio: II. Segundo

15

*6*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1 *mp*

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tim. *p* sem abafar

Hn. 1 100

Hn. 2 100

Hn. 3 100

Hn. 4 100

Perc. 1 *p* Lé (ou conga aguda com agdavi)

C. Dr. 2

Perc. 3 *p* Rumpi (ou conga grave com agdavi)

E. Gtr. 100 R<sup>2</sup> norm T<sub>0</sub>

A. B.

Bt.

Vln. I 100

Vln. II

Vla.

Vc. 100

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

16

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

Tubular Bells

Perc. 3

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

17

6

Picc.

FL. 1

FL. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

Improvisação

*mp*

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

18

*B*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1 *mp*

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2 *mf*

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tim. *p*

Perc. 1

C. Dr. 2 *p*

T.B. *p*

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. *p*

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

19

128

Picc. 6

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2 R3 norm  
T1

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1 mp

Bsn. 2 mp

Hn. 1 mf

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp. mp

Perc. 1

C. Dr. 2 mp

T.B. mp

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. J28

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

20

*i35*

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Tim.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

*R2 aum*  
*T2*

*mp*

## Power Trio: II. Segundo

21

## Power Trio: II. Segundo

## Power Trio: II. Segundo

23

## Power Trio: II. Segundo

24

*f*

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

163

*f* R2 red.  
T

R2 red.  
T

*f*

*f*

163

163

163

163

163

163

163

163

163

163

163

163

163

163

163

## Power Trio: II. Segundo

25

26  
6

## Power Trio: II. Segundo

177

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

27

6

184

Picc.

Fl. 1 *ff*

Ob. 1 *ff*

Ob. 2 *ff*

B♭ Cl. 1 *ff*

B♭ Cl. 2 *ff*

Bsn. 1 *ff*

Bsn. 2 *ff*

Hn. 1 *ff*

Hn. 2 *ff*

Hn. 3 *ff*

Hn. 4 *ff*

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E. Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

com os dois agudavas

com os dois agudavas

28

## Power Trio: II. Segundo

**6**

191

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

Acompanhamento Livre em C, E, G, Ab, C, Eb

A.B.

pode variar baseando-se nesse ritmo

191

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

## Power Trio: II. Segundo

29

6

198

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

(x) loop

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

199

200

## Power Trio: II. Segundo

30

**6**

**8**

204

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

Timp.

Perc. 1

C. Dr. 2

T.B.

E.Gtr.

A.B.

Bt.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

Improvisação em C, E, G, Ab, C, Eb

Walking Bass (ou ) em C, E, G, Ab, C, Eb

### Power Trio: II. Segundo

## Power Trio: II. Segundo

32

**6**

**8**

216 *rit.* **Meno Mosso**

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Bsn. 1

Bsn. 2

Hn. 1

Hn. 2

Hn. 3

Hn. 4

216  
Tim. **p**

216  
Perc. 1 **II**

C. Dr. 2 **II**

216  
T.B. **p**

E.Gtr. **mf**

A.B. **p**

216  
Bt. **p**

Vln. I **p**

Vln. II

Vla. **p**

216  
Vc. **mp**

Cb. **pp**

## ANEXO D — Power Trio – 3. Giro

[https://youtu.be/\\_3ErkiyiZY4](https://youtu.be/_3ErkiyiZY4)

## 3. Giro

*Allegro ( $\frac{2}{4}$  = ca. 180) em 6 movimentos*

*J =  $\frac{2}{4}$  (sempre)*

Flute 1  
Flute 2  
Piccolo  
Obô 1  
Obô 2  
Clarinete in Bb 1  
Clarinete in Bb 2  
Fagote 1  
Fagote 2  
Trompa in F 1  
Trompa in F 2  
Trompa in F 3  
Trompa in F 4  
Trompeta in C 1  
Trompeta in C 2  
Trompeta in C 3  
Trombone 1  
Trombone 2  
Trombone Baixo  
Tuba  
Guitarra Elétrica  
Contrabaixo Solo  
Bateria  
Timpani  
Percussão 1  
Percussão 2  
Percussão 3  
Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncelo  
Contrabaixo

Flute 1  
*sempre f*  
6  
4  
Flute 1  
*sempre f*  
6  
4  
Obô 1  
*p*  
*p*  
*mp*  
*mf*

Fagote 1  
*sempre f*  
*pp*  
*p*  
*mp*  
*mf*

Trompa 2  
*p*  
*mp*  
*mf*  
*Trombone Baixo*  
*mf*  
*mf*

Timpano  
*mf*

Violino I  
*f*  
*f*  
*f*

Violino II  
*f*  
*f*  
*f*

Viola  
*f*  
*f*  
*f*

Violoncelo  
*f*  
*f*  
*f*

Contrabaixo  
*f*  
*f*  
*f*

2

3. Giro

**A**

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B-Cl. 1  
B-Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpict. 1  
Tpict. 2  
Tpict. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Timp.  
C. Dr.  
Atabaque Lé (com baqueta)  
C. Dr.  
Atabaque Rumpi (com baqueta)  
A.B.  
Gá (Agogo)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
CB.

Mulher Rendeira Original na Clave de Ogum

Bateria

Ogum (shuffle modificado)

### 3. Giro

3

### 3. Giro

**B**

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Thn. B.  
Tuba  
Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Tim.  
C. Dr.  
C. Dr.  
T.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
CB.

## 3. Giro

5

C

FL 1

FL 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B-Cl. 1

f

B-Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

f

Tpte. 2

f

Tpte. 3

Tbn. 1

f

Tbn. 2

f

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Bt.

Temp.

C. Dr.

C. Dr.

T.B.

Vln. I

mp

f

Vln. II

f

mf

f

Vla

f

mp

f

Vc

f

mf

f

CB

f

mp

mf

f

6

3. Giro

Muta Flauta

Fl. 1

Fl. 2 (Piccolo)

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Bt.

Timp.

C. Dr.

C. Dr.

T.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

Improvizar em 4-25 T.: G, B, D, Eb

### 3. Giro

Fl. 1

Fl. 2 *mp* Flute

Fl.

Ob. 1 *mp*

Ob. 2

*mp*

b-Cl. 1

*mp*

b-Cl. 2

*mp*

Fg. 1

*mp*

Fg. 2

*mp*

Tpa. 1

Tpa. 2 *mp*

Tpa. 3

*mp*

Tpa. 4

*mp*

Tpte. 1

*mp*

Tpte. 2

*mp*

Tpte. 3

*mp*

Tbn. 1

*mp*

Tbn. 2

*mp*

Tbn. B.

*mp*

Tuba

*mp*

Gtr.

CB. S.

Walking Bass em 4-25 T: {G, A, D<sub>b</sub>, E<sub>b</sub>}.

Bt.

Timp.

*mf*

C. Dr.

C. Dr.

T.B.

Vln. I

*mp*

Vln. II

*mp*

Vla.

*mp*

Vc.

*mp*

CB.

*mp*

8

3. Giro

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2

Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpcte. 1  
Tpcte. 2  
Tpcte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba

Gr.  
CB. S.  
Bt.  
Tim.  
C. Dr.  
C. Dr.  
T.B.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
CB.

Walking Bass em 5-32 T.; G, Ab, Db, B, B  
Iansá (shuffle modificado)  
mp Muta Vibrafone

D

## 3. Giro

9

Fl. 1

Fl. 2

FL

Ob. 1

Ob. 2

Bb Cl. 1

Bb Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Bt.

Tim.

C. Dr.

C. Dr.

T.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

10

## 3. Giro

Fl. 1

Fl. 2

Fl.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Bt.

Tim.

Vib.

C. Dr.

T.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

## 3. Giro

11

Fl. 1 *ff*  
cresc.

Fl. 2 *ff*  
cresc.

Fl. *mf* *f*

Ob. 1 *f* *f*  
*p* cresc.

Ob. 2 *mf* *f*  
*p* cresc.

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *ff*

Tpa. 2 *ff*

Tpa. 3 *ff*

Tpa. 4 *ff*

Tpte. 1 *ff*

Tpte. 2 *ff*

Tpte. 3 *ff*

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2 *ff*

Tbn. B. *ff*

Tuba *ff*

Gtr. *ff*

CB. S. *ff*

Bt. *ff* *mf*

Tim. *ff* *mf*

Vib. *ff*

C. Dr. **II**

T.B.

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

CB. *ff*

12

## 3. Giro

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Picc.

Ob. 1

Ob. 2 *mf*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *mf*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *mf*

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1 *mf*

Tpte. 2 *mf*

Tpte. 3 *mf*

Tbn. 1 *mf*

Tbn. 2 *f*

Tbn. B.

Tuba

Gtr. *mf*

CB. S.

Bt. *f*

Tim. *mf*

Vib.

C. Dr.

T.B.

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

CB. *mf*

Muta Flauta

*pp* cresc.

Vibrafone

*f* Marimba

*f* Glockenspiel

### 3. Giro

13

14

3. Giro

15

**3. Giro**

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fig. 1  
Fig. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
*Improvisar em 5-22 T7 (G, Ab, B, D, Eb)*  
Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Timp.  
C. Dr.  
C. Dr.  
A.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

16

3. Giro

**Improvisação do Contrabaixo Solo**

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Ogum (shuffle original)

Bt.

Timp.

(Ogum)

C. Dr.

(Ogum)

C. Dr.

(Ogum)

A. B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

3. Giro

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1 *125*

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Bl.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

A.B.

Vln. I *125*

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

## 3. Giro

**Improvação da Bateria**

**Improvação da Bateria**

**Walking Bass em G, Ab, D $\flat$ , B, E**

**Deis Pratos**

**Prato Suspens**

**Tam-tam**

**Vln. I**

**Vln. II**

**Vla.**

**Vc.**

**CB.**

3. Giro

19

137 **K**

Fl. 1  
Fl. 2  
Fl.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2

Muta Piccolo

4

Tpa. 1 *f*  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba

Gtr.  
Walking Bass em G, C, Ab, D

CB. S.

Xango (shuffle modificado)

Bt.

Timp.

Cym.

Perc. 2

Perc. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

20

## 3. Giro

(L)

Coda

141

142

143

FL 1  
FL 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
CB.

### 3. Giro

22

## 3. Giro

Fl. 1 *f*

Fl. 2 *f*

Picc.

Ob. 1 *f*

Ob. 2 *f*

B♭ Cl. 1 *f*

B♭ Cl. 2 *f*

Fg. 1 *f*

Fg. 2 *f*

Tpa. 1 *f* bouché

Tpa. 2 *f* bouché

Tpa. 3 *f* bouché

Tpa. 4 *f* bouché

Tpte. 1 *f* con sord.

Tpte. 2 *f* con sord.

Tpte. 3 *f* con sord.

Tbn. 1 *ff*

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr. (opcional) *ff*

CB. S.

Bt.

Tim. *p* — *f* *ff* *p*

Perc. 1 *p* — *f* *ff*

Perc. 2 *p* — *f* *ff* Gran Cassa

Perc. 3 *p* — *f* *ff*

Vln. I *ff*

Vln. II pizz. non divisi *ff*

Vla. non divisi *ff*

Vc. *ff*

CB. *ff*

### 3. Giro

24

3. Giro

## 3. Giro

25

145

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B-Cl. 1  
B-Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Gtr.  
CB. S.  
Bt  
Timp.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
CB.

*jss*

*p*

*pp*

*pizz.*

26

3. Giro

Livre

The musical score consists of a grid of 36 staves (3 rows by 12 columns). Each staff begins with a clef (G or F), a key signature, and a time signature. The instruments are as follows:

- Row 1:** Fl. 1, Fl. 2, Picc., Ob. 1, Ob. 2, B♭ CL. 1, B♭ CL. 2, Fg. 1, Fg. 2.
- Row 2:** Tpa. 1, Tpa. 2, Tpa. 3, Tpa. 4, Tpte. 1, Tpte. 2, Tpte. 3, Tbn. 1, Tbn. 2, Tbn. B., Tuba, Gtr.
- Row 3:** CB. S., Bt., Tim., Perc. 1, Perc. 2, Perc. 3, Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., CB.

Dynamic markings include *mp* and rehearsal marks like '193'. The score is divided into sections by vertical bar lines.

## 3. Giro

27

**Cadenza trio solo**

[N]

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpce. 1  
Tpce. 2  
Tpce. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba

Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Tim.  
Perc. 1  
Perc. 2  
Perc. 3  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
CB.

**Improvisar em G, Ab, Bb, B, C, Db, D, Eb**

**Walking Bass em G, Ab, Bb, B, C, Db, D, Eb**

**Ogum (hi-hat marcado)**

28

3. Giro

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

*f*

CB. S.

Xangô (hi-hat marcado)

Bt.

Tim.

Perc. 1

Perc. 2

Perc. 3

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.

### 3. Giro

217

(O)

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
B♭ Cl. 1  
B♭ Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpte. 1  
Tpte. 2  
Tpte. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Gtr.  
CB. S.  
Xangô e Ogum fundidos  
Bt.  
Tim.  
Atabaque Lé (com baqueta)  
C. Dr.  
Atabaque Rumpi (com baqueta)  
C. Dr.  
A.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

30

## 3. Giro

Fl. 1  
Fl. 2  
Picc.  
Ob. 1  
Ob. 2  
Bb Cl. 1  
Bb Cl. 2  
Fg. 1  
Fg. 2  
Tpa. 1  
Tpa. 2  
Tpa. 3  
Tpa. 4  
Tpfe. 1  
Tpfe. 2  
Tpfe. 3  
Tbn. 1  
Tbn. 2  
Tbn. B.  
Tuba  
Gtr.  
CB. S.  
Bt.  
Timp.  
C. Dr.  
C. Dr.  
A.B.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

3. Giro

31

32

### 3. Giro

## 3. Giro

33

Fl. 1

Fl. 2

Picc.

Ob. 1

Ob. 2

B♭ Cl. 1

B♭ Cl. 2

Fg. 1

Fg. 2

Tpa. 1

Tpa. 2

Tpa. 3

Tpa. 4

Tpte. 1

Tpte. 2

Tpte. 3

Tbn. 1

Tbn. 2

Tbn. B.

Tuba

Gtr.

CB. S.

Bt.

Timp.

C. Dr.

C. Dr.

A.B.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

CB.