

Batuque de nação Ijexá: Uma proposta de adaptação para guitarra elétrica

André Luís Córdova Brasil
Universidade Federal do Rio de Janeiro
andrebrasilguitar@gmail.com

Resumo: O presente artigo aborda quatro modelos de adaptação de toques e rezas do Batuque do Rio Grande do Sul para a guitarra elétrica, a partir do estudo de elementos da tradição e da língua Yorùbá presentes nessa prática religiosa. Para isso, o autor se debruça sobre aspectos tonais da língua, dos quais são depreendidas claves, ou pequenos fragmentos rítmico-melódicos sobre os quais se estrutura a prática musical, utilizadas nas adaptações deste trabalho. Cada um dos quatro modelos explora diferentes abordagens de adaptação das claves para a guitarra, baseadas no ritmo, na variação das alturas e na possibilidade de sobreposição de duas claves, apresentando exemplos transcritos e detalhando cada um dos procedimentos. Este trabalho busca contribuir para o estudo da guitarra elétrica, cuja origem e sistematização são estadunidenses, a partir de uma perspectiva de elementos culturais afro-brasileiros, com a intenção de expandir o estudo deste instrumento a partir de perspectivas não hegemônicas.

Palavras-chave: Guitarra Elétrica. Ijexá. Batuque. Iorubá. Rio Grande do Sul

The electric guitar and the Ijexá nation of Rio Grande do Sul: a proposal for adapting percussion in the Afro-religious context for the electric guitar

Abstract: This paper presents four models of adaptation of toques and prayers from the Batuque of Rio Grande do Sul for the electric guitar, based on studying elements of tradition and the Yorùbá language present in this religious practice. To achieve this, the author examines the tonal aspects of the language, from which claves, or small rhythmic-melodic fragments that structure the musical practice, are derived and used in adaptations. Each of the four models explores different approaches to adapting the claves for the guitar, based on rhythm, pitch variation, and the possibility of overlapping two claves, presenting transcribed examples and detailing each procedure. This work aims to contribute to the study of the electric guitar, whose origin and systematization are North American, from a perspective of Afro-Brazilian cultural elements, intending to expand the study of this instrument from non-hegemonic perspectives.

Keywords: Electric Guitar. Ijexá. Batuque. Iorubá. Rio Grande do Sul (Brazil)

Introdução

Este artigo é um recorte da pesquisa, *A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica*¹ (GT-NAÇÃO IJEXÁ), que tem seu foco na investigação e adaptação dos toques² e rezas do batuque do Rio Grande do Sul para a guitarra elétrica sob perspectivas tonais da língua *Yorùbá*. Este recorte se atém, em um primeiro momento, à uma breve contextualização comparativa do Ijexá praticado na Bahia e no Rio Grande do Sul, observando o contexto histórico e aspecto desta prática. Em seguida, são abordados os conceitos utilizados para a elaboração das adaptações, sendo eles: a variação de três alturas tonais presente na língua *Yorùbá* e os conceitos de “clave”. E a partir destes, são realizadas as adaptações dos toques e das rezas para o agogô, considerando as três alturas utilizadas na língua *Yorùbá* e depreendendo os modelos de claves a serem utilizadas nas adaptações. Por fim, são apresentados quatro modelos de adaptações para a guitarra elétrica utilizando diferentes abordagens e uso de claves. A utilização de aspectos culturais, presentes na prática musical do Batuque do Rio Grande do Sul, bem como as características linguísticas da tradição *Yorùbá*, entoadas nas rezas e nos toques dos tambores desta prática religiosa, são empregados como uma forma das adaptações musicais estarem em diálogo com este complexo e elaborado conjunto de significações presentes nesta prática musical.

Como metodologia, a pesquisa realizada para a dissertação GT-NAÇÃO IJEXÁ, e para este recorte, entende que o principal método de ensino no contexto estudado é por meio da oralidade³, ou seja, sem suporte de escrita e transmitida oralmente em vivências práticas, e este método está presente na cultura tradicional brasileira em suas diversas manifestações. Deste modo, a principal fonte de estudo foram vivências com mestres, com o objetivo de observar e registrar as particularidades das performances da nação Ijexá do Rio Grande do Sul em seu contexto cultural e social, como manifestação religiosa afro-brasileira presente no Rio Grande do Sul. Entendo aqui como mestres, pessoas que além de detentoras de um determinado saber tradicional, são também pesquisadores, ampliando constantemente os seus conhecimentos assim como os pesquisadores acadêmicos, e principalmente assumem

¹ Disponível através do link <https://promus.musica.ufrj.br/pesquisa/andre-luis-cordova-brasil/> visitado em 20 de agosto de 2024.

² Toque, no contexto do Batuque, é o nome dado à forma ritmo-musical tocada pelos tambores e utilizada para o culto aos orixás. Entendemos que estão contidas neste termo um conjunto de informações que vão além da célula rítmica, incluindo também a sua função no ritual, orixá para o qual são utilizados e as falas da tradição *Yorùbá* contidas neles.

³ Oralidade - Tradição de transmissão de conhecimentos através da oralidade, pode ser definida como o testemunho transmitido verbalmente de geração em geração. (VANSINA, 2010)

a missão de serem transmissores deste conhecimento tradicional através do seu convívio com suas atividades. (CARVALHO, 2021)

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

- Diih Neques - Ogã⁴ ou Alabê⁵ de Batuque, artista percussionista e educador musical na periferia. Diih atua como alabê profissional em casas que não possuem tamboreiro fixo, atividade que o fez acumular conhecimentos diversos sobre as particularidades religiosas de várias nações. Além do conhecimento nesta prática musical, Diih estudou alguns semestres de licenciatura em música no IPA Metodista, e em início de 2022, iniciou os estudos no curso de licenciatura em Música na UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina.
- *Ìdòwú Akínrúlí* - *Babalawô*⁶, produtor Cultural, músico e dançarino profissional nigeriano. Atua no Brasil principalmente como músico profissional e professor, sempre com foco na vivência como método de transmissão de valores da sua cultura através de oficinas, cursos e participação em congressos.

A relação do autor com os mestres que participaram da pesquisa antecede o desenvolvimento desta, criando um ambiente de troca fluida ao longo do tempo. Essa relação também facilitou um contato constante dos mestres com o material de estudo em desenvolvimento, permitindo que eles contribuíssem significativamente para a revisão das observações propostas.

Com *Ìdòwú Akínrúlí*, a relação iniciou-se em 2012, pouco tempo depois que o artista chegou a Porto Alegre e ao Brasil, através de aulas práticas de música e da participação nos grupos *Ìbèjí*, *Osèètúrá* e *Fela in Motion*, todos coordenados por *Ìdòwú*. Através desses grupos, o autor teve a oportunidade de participar de vivências musicais, apresentações e gravações, atuando como músico e como produtor musical. A relação com Diih Neques, apesar de ser menos próxima antes da pesquisa, já existia através de grupos de músicos em comum com quem ambos tocavam e participavam dos mesmos eventos musicais, o que possibilitou a aproximação e o desenvolvimento da relação necessária para a pesquisa.

⁴ Ogã, ou Ogan, é o tamboreiro responsável por tocar durante a obrigação (ritual) religiosa. (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024) (TRINDADE, 2019)

⁵ Alabê é cargo maior do músico religioso, tem responsabilidades que vão além do tocar nos rituais como o Ogã pois também é responsável por conduzir a cerimônia. (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024) Também chamado de Ogan Alabê, considerado um Ogan responsável principalmente pelos tambores da casa de Candomblé, necessitando conhecer as questões ritualísticas de rezas, cantos e etiqueta do povo de santo. (TRINDADE, 2019) Na grafia Yorùbá é grafado Alágbe. (BENISTE, 2011)

⁶ Babalawô - Para a cultura Yorùbá, é sacerdote dedicado ao culto do *Ifá*, centro de filosofia e conhecimentos para sua cultura, guardião de conhecimentos e segredos da cultura Yorùbá e da tradição *ìṣṣẹ̀*. (AKÍN RÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024)

Do mesmo modo, a relação do autor com a religiosidade afro-brasileira se dá através da prática religiosa de seus familiares, principalmente durante a infância e início da adolescência, quando frequentou casas de Batuque de várias nações e de Umbanda. Essas vivências emergem através de lembranças durante a pesquisa, como uma reaproximação com toques e rezas que, de algum modo, já haviam sido ouvidas e vivenciadas.

As conversas e entrevistas com os mestres foram registradas em áudio e/ou vídeo, além do registro de um diário de campo. Esse material e sua análise formaram uma biblioteca para as reflexões, adaptações e sistematizações de estudos na guitarra, buscando observar o contexto dessas práticas musicais. Também foi realizada uma consulta bibliográfica de estudos que abordaram a religiosidade afro-brasileira e africana, assim como estudos com propostas de adaptações e elaborações pedagógicas nesse contexto.

Toque ou Nação

Primeiramente é importante diferenciar o contexto de prática do Ijexá presente no candomblé da Bahia e o presente no Batuque do Rio Grande do Sul, ambiente cultural estudado para que fossem elaboradas as adaptações musicais. Deste modo, é necessário observar que o contexto da herança musical afro é bastante amplo, rico e complexo no Brasil, tendo em vista a fusão das musicalidades de diferentes povos africanos trazidos no período da escravidão. A chamada cultura afro-brasileira, fruto dessa fusão, tem sua origem principalmente em dois grandes povos africanos: os Bantos e os Yorúbás. Segundo o pesquisador Nei Lopes, os Bantos têm a sua contribuição musical mais audível no samba, e os Yorúbás, na música religiosa afro-brasileira e suas derivações (LOPES, 2005 apud Costa, 2017). O ritmo tradicional *Ìjèṣá*, conhecido no Brasil como Ijexá, tem sua origem na cidade de *Ilèṣà*, que fica no estado Nigeriano de *Òṣun*, em uma região onde se encontra o rio *Òṣun*, ou Oxum (IKEDA, 2016), razão pela qual esse ritmo é comumente associado a orixá Oxum.

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

Para *Ìdòwú Akínrúlí*, o *Ìjèṣá* "é um povo" (...) "não tem como falar do *Ìjèṣá* sem falar do povo *Yorùbá*" (AKÍN RÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024). Segundo a mitologia *Yorùbá*, relatada através desta entrevista, seu povo foi o primeiro a povoar a terra, e *Olódumarè*, considerado o seu deus maior, enviou *Odùduwà* para a terra, uma das divindades criadas por *Olódumarè*, para ter vários filhos e assim povoarem a terra com a humanidade. Cada um de seus filhos

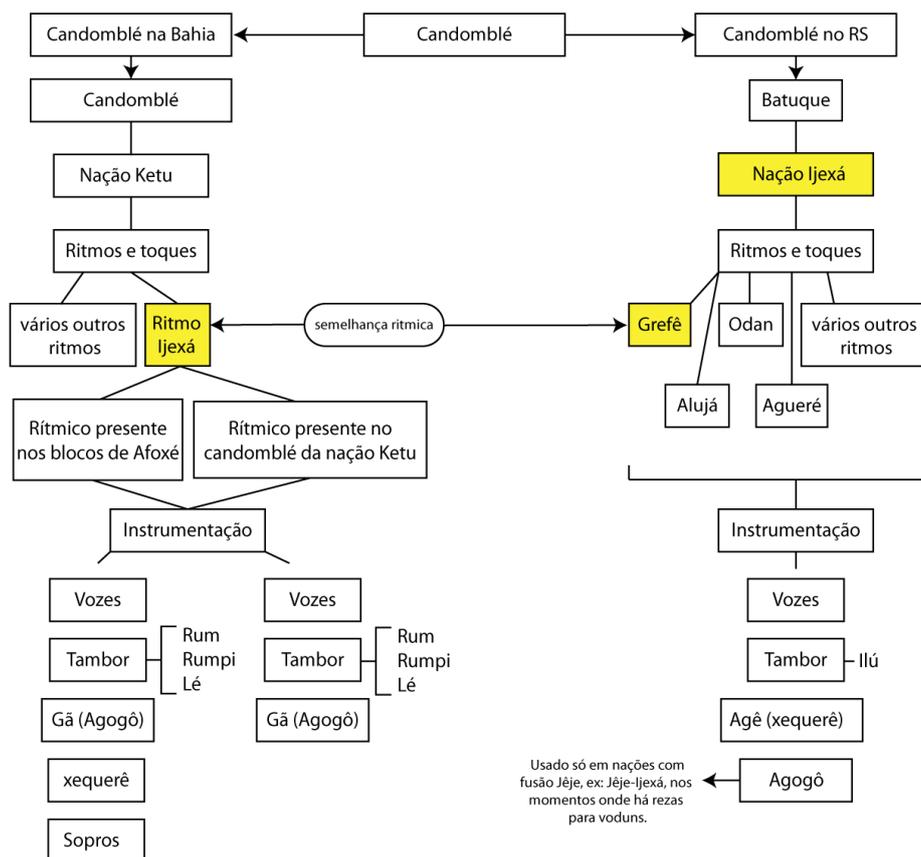
criou reinos e aldeias, e dentre estes está o povo chamado *Ijèsá*. (AKÍNÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024).

Para a prática do candomblé, o Ijexá é um toque, ou seja, uma forma ritmo-musical utilizada para o culto. Cardoso, em sua tese, onde discorre sobre as músicas do candomblé de nação Ketu, trata o Ijexá como um toque, mas também observa que alguns autores citam o Ijexá como uma religião ou nação do candomblé, acrescentando que a sua prática não é encontrada hoje em dia na Bahia (CARDOSO, 2006).

Dih Neques, considera que o Ijexá é o culto aos orixás presente no Rio Grande do Sul, não que este seja a única forma deste culto presente no estado, mas atribuindo o status de algo além de um ritmo, pois como uma “nação” possui um grande conjunto de elementos próprios contido em sua prática.

Na Figura 6, podemos observar alguns aspectos sintetizados da comparação entre os dois estados e mostrando o Ijexá como um ritmo da nação Ketu no candomblé da Bahia e como uma nação no Batuque do Rio Grande do Sul.

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



Fonte: (BRASIL, 2024 p. 36)

Batuque de Nação Ijexá

Língua *Yorùbá*

Assim como no candomblé, na prática ritualística do Batuque, as rezas e os toques dos tambores estão profundamente ligados a tradição *Yorùbá*. Na pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ (*A GUITARRA ELÉTRICA E A NAÇÃO IJEXÁ DO RIO GRANDE DO SUL: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica*), *Ìdòwú Akínrúlí* relata durante entrevistas que, além das rezas entoadas em *Yorùbá*, os tambores também utilizam as mesmas características de variação de alturas presentes na sua língua tonal⁷ e, assim, comunicam um complexo conjunto de informações que completam o seu sentido musical ritualístico. (BRASIL, 2024)

Conforme Diih Neques e *Ìdòwú Akínrúlí*, para a mesma pesquisa GT-NAÇÃO IJEXÁ, mesmo sendo todo o ritual entoado na língua *Yorùbá*, incluindo: o nome dos ritos, toques e rezas, ainda é pequeno o número de praticantes que entende e pratica a língua *Yorùbá* dentro dos terreiros de Batuque, característica que vem modificando aspectos da língua tradicional utilizada. Mesmo este trabalho não tendo o objetivo de se ater aos desdobramentos da modificação da língua no ambiente religioso, é importante salientar que, para Diih Neques e *Ìdòwú Akínrúlí*, o desconhecimento da língua tradicional não interfere na prática da fé. (BRASIL, 2024) Quanto a prática musical do batuque utilizada para as análises e adaptações neste trabalho, foram considerados os estudos a partir da performance e ensino desenvolvido com o Alabe Diih Neques presentes na dissertação GT-NAÇÃO IJEXÁ, sem uma preocupação com aspectos essencialistas de pureza, entendendo estar situado no núcleo de prática deste músico e em uma perspectiva afro-brasileira do Rio Grande do Sul.

Na cultura *Yorùbá*, os mestres tamboreiros, chamados de *Ayàn*, podem se comunicar utilizando as variações de alturas presentes na fala, porém, nos instrumentos de percussão. Desse modo, a música tradicional *Yorùbá* é também um processo de comunicação, fala através destes instrumentos. Acreditamos que tais informações linguísticas ainda estão preservadas e sendo praticadas, com maior ou menor medida de interferência do tempo, nos toques e nas rezas tradicionais das religiões de matriz africana. (BRASIL, 2024) Para Leite, os terreiros de candomblé “são grandes universidades de produção e conservação da música negra” (LEITE, 2017b, p. 40). Conforme demonstra *Ìdòwú Akínrúlí* na pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, na origem da tradição *Yorùbá*, cada toque comunica uma história

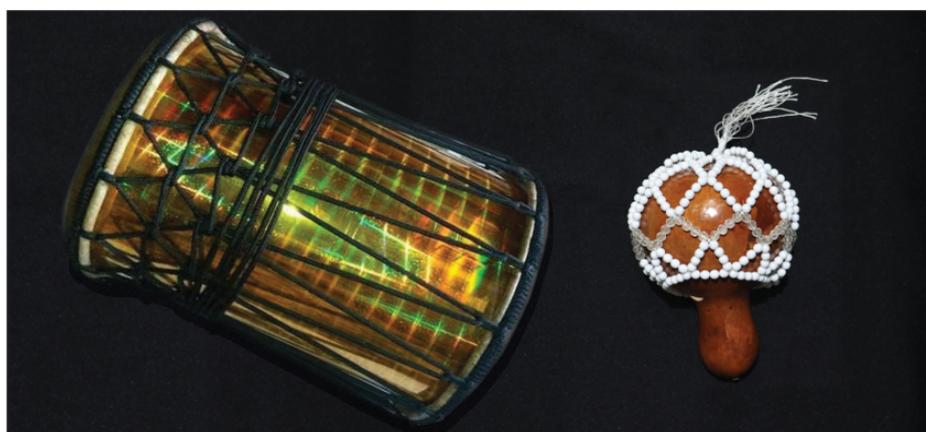
⁷ Língua tonal se refere a línguas que não consideram apenas o som de cada palavra, mas também o tom, ou altura tonal, para atribuir um sentido específico. (NAPOLEÃO, 2011)

tradicional de seu povo e, portanto, o terreiro conserva não apenas a música negra mas também a história deste povo contada através dos toques dos tambores, ainda que muitas vezes não se possa decodificar o que está sendo transmitido por um desconhecimento da língua originária tradicional, ou pela sua modificação através do tempo e da transmissão deste conhecimento por pessoas não falantes nativos da língua. (AKÍNRÚLÍ, 2022 Apud BRASIL, 2024)

Instrumentação

A instrumentação utilizada no batuque é um tambor bi-membranofone, chamado de Ilú, e uma pequena cabaça com uma rede de contas, chamada de agê. Diferente do candomblé baiano, os tambores não tocam células diferentes quando há conjunto, todos se somam tocando o mesmo toque.

Figura 2: Instrumentos presentes no batuque do Rio Grande do Sul. Tambor Ilú e Agê.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 32)

Segundo Diih Neques, no Batuque de nação Ijexá do Rio Grande do Sul não é comum o uso de agogô, estes são utilizados apenas em Nações Jêje-Ijexá, quando há uma fusão entre as duas práticas e são entoadas rezas tradicionais para Voduns⁸. (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024)

A música no ritual do Batuque é organizada na ordem do culto dos 12 orixás que, a depender da nação possui variações na sua disposição, toques, rezas e nomes dados às divindades. Cada orixá possui um grande número de rezas que são cantadas sobre toques específicos e utilizadas durante a prática religiosa para se comunicar com os orixás, atraindo a sua energia para o culto (NEQUES, 2022 Apud BRASIL, 2024), gerando um grande conjunto de células rítmico-melódicas contendo informações de grande riqueza e complexidade cultural.

⁸ Nome das entidades espirituais cultuadas pela nação Jêje.

Ao considerarmos uma possibilidade de análise desta prática com o intuito de gerar conhecimento para o campo da música, acreditamos que seja fundamental uma perspectiva que leve em consideração os aspectos de como esta música é pensada e criada. Neste sentido, e considerando a sua origem na tradição *Yorùbá*, as alturas presentes nas falas dos toques são centrais, bem como, o tratamento destes conjuntos rítmicos-melódicos, com o mesmo status que se atribuiria a um texto onde o conjunto de variações de alturas são fundamentais para a diferenciação de seus verbetes.

Ainda que as adaptações para a guitarra elétrica estejam também alicerçadas em aspectos da prática musical ocidental como: a escrita, uso de compassos e análises métricas que não são originárias destas práticas, acreditamos que, ao considerar os aspectos linguísticos e culturais, tão caros para essa cultura, estamos dialogando com a busca por uma forma de propor um olhar mais afrocentrado e culturalmente atento aos aspectos que compõem esta prática, possibilitando emergir uma elaboração com uma perspectiva menos eurocentrica para este trabalho.

Clave e Clave Consciente

Para Letieres Leite "toda música derivada da música africana é regida por uma partícula rítmica própria chamada clave" (PEREIRA & KONOPLEVA, 2018, p. 2), e esta, serve de guia para a rítmica de todos os demais instrumentos. Meneses descreve que, as claves "são curtos padrões rítmicos que podem estar materializados através de um instrumento ou como uma recorrente superfície rítmica"⁹ (MENESES, 2014, p. 146) e que, em ambos os casos, estão presentes e conscientes em cada músico durante a prática "informando e restringindo os padrões dos instrumentos, frases melódicas, improvisos rítmicos"¹⁰ (MENESES, 2014, p. 146). A esta característica de estar consciente do uso da uma clave e qual está sendo utilizada, Leite atribui o termo "clave consciente", sendo que esta consciência auxilia na prática das músicas que derivam da matriz africana por sua importância estrutural nesta música. (LEITE L. , 2017b, pp. 21, 24, 28, 46) Conforme *Ìdòwú Akínrúlí* relatou a pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, o povo *Yorùbá* não utiliza o termo "Clave", mas sim o termo *agogo* ou *ago ilù*, e observa que "ago", que quer dizer tempo, no contexto musical é o tempo que rege a música. A clave, ou *agogo*, é frequentemente executada pelo instrumento mais agudo do conjunto como um sino (agogô ou Gã) ou um tambor com afinação mais aguda.

⁹ Texto original, "Timelines are short patterns that may be materialized by an instrument as a recurrent surface rhythm".

¹⁰ Texto original, "informing and constraining instrument patterns, melodic phrases, improvised rhythms".

Assim com os demais instrumentos, o *agogo* também fala, e estas falas têm relação direta com a religiosidade *Yorùbá* e com o *Ifá*, que é considerado o centro de conhecimento em sua cultura. Assim, todos os ritmos tradicionais são falas, citações sagradas dos *ìtàn* presentes nas células rítmicas e melódicas dos instrumentos. Desse modo, o *agogo*, ou as claves como chamamos, são as combinações de várias palavras presentes nos *Odù*. (BRASIL, 2024)

Segundo o dicionário de *Yorùbá*, de José Beniste, a tradução de *Ìtàn* é história, e *Odù* é um “conjunto de signos do sistema do *Ifá* que revela histórias em forma de poemas” (BENISTE, 2011, p. 558). Para *Ìdòwú Akínrúlí*, a tradução dos termos não é suficiente para compreendê-los pois não contemplam a complexidade e a importância do que estes elementos representam para o seu povo e para o *Ifá*. Entende que estes elementos são parte do centro de conhecimento do povo *Yorùbá*, do qual descende toda língua *Yorùbá* e a cultura do seu povo. (BRASIL, 2024)

Para Leite, a clave traz informações sobre o grupo étnico de onde se originou, sendo um DNA que traz consigo um conjunto de informações étnicas e históricas (LEITE L. , 2017a), o que vai ao encontro da importância relatado por *Ìdòwú Akínrúlí*. (BRASIL, 2024)

Há também a perspectiva de Peñalosa que considera *Clave* como uma palavra de origem hispânica que significa “chave” ou “código” (PEÑALOSA, 2012, p. 14), frequentemente associado ao estudo rítmico da música cubana (HERNANDEZ, 2000) (PEÑALOSA, 2012) (LEITE L. , 2017b), e adotado por músicos de todo o mundo todo como sinônimo de “desenho rítmico mínimo” (LEITE L. , 2017b, p. 14). Leite adota esta nomenclatura em seus estudos justificando que o Brasil não possui um termo próprio que designe estes padrões rítmicos. (LEITE L. , 2017a)

As adaptações realizadas neste trabalho, estão baseadas na identificação das Claves presentes nos toques e nas rezas, através da análise das divisões rítmicas e variações de alturas e as suas recorrências. Com esta análise são feitas adaptações para o agogô em 3 alturas, equivalentes as alturas utilizadas pela fala na língua *Yorùbá*, de modo a fixar estes fragmentos rítmico-melódicos, considerando cada um deles como uma Clave, e a partir destes adaptá-los para a guitarra.

É importante mencionar que, mesmo tendo sido considerado a perspectiva tonal da língua *Yorùbá*, e feito um estudo preliminar para compreensão básica do sistema de alturas presente nesta língua, entendemos que uma compreensão mais avançada da língua pode trazer maior profundidade as possibilidades de adaptação destes estudos no futuro.

As Clave no Batuque do Rio Grande do Sul

No Batuque do Rio Grande do Sul de nação Ijexá, por não ser utilizado o agogô, também não existe a ocorrência do seu uso como referência estruturante conforme foi relatado por *Ìdòwú Akínrúli* e presente nas práticas do candomblé e de outras nações do Batuque. Também não há o uso de outros tambores com um som mais agudo para cumprir este papel, tendo em vista que só é utilizado o tambor Ilú. Para Diih Neques a referência rítmica no Batuque, ou, o que se entende como elemento clave estrutural na prática e em cada toque, são os sons graves do tambor Ilú. Observa também a relação dos ataques graves dos toques com o ritual, a dança dos praticantes e a movimentação da dança dos orixás. (BRASIL, 2024)

Nesta prática o Ilú é responsável por executar o toque que é composto então por sons graves, considerados estruturais ou a “clave” principal do toque, demais sons nas alturas médias e agudas que podem ser considerados como parte da clave secundária da clave e algumas variações improvisadas frequentemente chamadas de “quebradas” ou “redobres” entre os alabês. Assim, é como se o Ilú tivesse englobado vários papéis em um único instrumento por ser o único tambor neste contexto de prática musical. (BRASIL, 2024)

Apesar de sua importância ritualística, o papel musical do Agê no Batuque de nação Ijexá possui menos variações rítmicas, frequentemente responsável por executar um pulso constante. O consideramos, para este trabalho, como um elemento importante para a construção da sonoridade da textura musical, mas secundário como material para a construção de claves e adaptações rítmicas para a guitarra.

Processo de estudo e adaptação

Após o estudo e transcrição dos toques e rezas, são feitas análises das transcrições com base em critérios rítmicos e melódicos, observando as características tonais da língua *Yorùbá*.

Aspectos da língua *Yorùbá* utilizados nas adaptações

A língua tonal *Yorùbá* é composta por sons que utilizam três alturas para diferenciar cada sílaba, podendo ser identificadas como alturas musicais, assim como também são identificadas pelos nomes Dó, Ré, Mi. (BENISTE, 2011). Beniste não aborda informações relacionadas às alturas das sílabas com as frequências musicais medidas em Hertz, apenas a sua diferenciação em alturas de grave, médio e agudo. Conforme pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, a identificação, dó-ré-mi, não tem ligação com uma nota exata ou os intervalos que seriam considerados em uma prática da música ocidental. O intervalo aproximadamente percebido entre as alturas na língua falada é: Dó = 1 ou fundamental de

referência, Ré = 3M e Mi = 5J, podendo a fundamental ser entoada em qualquer altura confortável para o falante desde que mantenha a relação intervalar entre elas. (BRASIL, 2024) Há também uma codificação gráfica utilizada para a escrita das alturas utilizando acentos. No quadro abaixo, é possível observar estas informações reunidas e a equivalência entre elas:

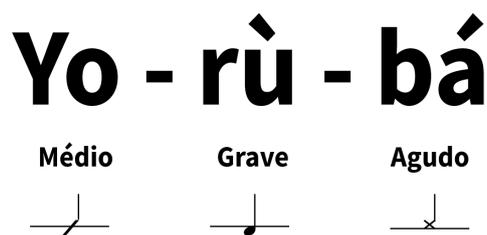
Quadro 1: Quadro sobre a língua *Yorùbá* e a diferenciação de alturas, relação com intervalos musicais.

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

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 84)

Desse modo, a palavra “*Yorùbá*”, por exemplo, possui três alturas de sons: Yo = nota intermediária (3M), Rù = nota grave (1 ou fundamental) e Bá = nota aguda (5J). Estas alturas estão também relacionadas com as alturas dos sons do tambor Ilú. Na Figura 3, abaixo, podemos observar a representação das alturas utilizada nas transcrições do tambor Ilú, demonstrando a relação dos toques com as palavras da língua.

Figura 3: Figura demonstrando a relação das alturas da palavra *Yorùbá* com os sons dos tambores.



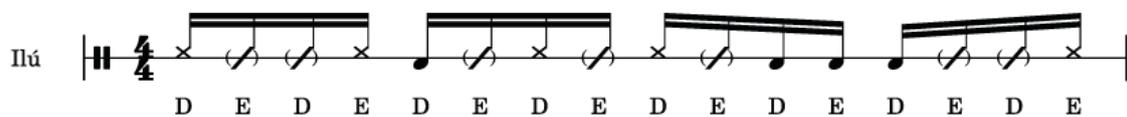
Fonte: (BRASIL, 2024, p. 84)

Transcrição e adaptação para agogô

Na Figura 4, é possível observar a transcrição do toque Aré, no tambor Ilú, como é utilizado em muitos terreiros de Batuque. Esta transcrição contém um conjunto de informações, sendo: Informações relacionadas ao ritmo, utilizando a escrita tradicional ocidental; alturas conforme dispostas na Figura 3, onde a partir desta podemos observar uma possível relação com a fala deste toque; informações relacionadas com a forma como as mãos se alternam na prática, grafadas abaixo de cada nota com D, para mão direita, e E, para mão esquerda; e por fim

algumas notas entre parênteses representando o uso de notas fantasmas¹¹ utilizadas para preenchimento.

Figura 4: Transcrição do instrumento Ilú no ritmo Aré disponível para audição no link <https://bit.ly/arecompleto>.

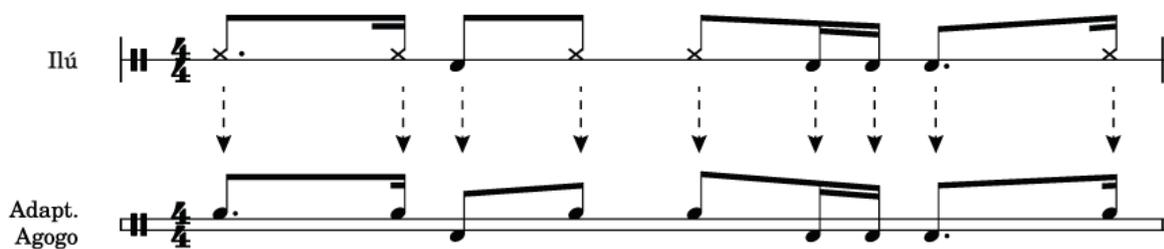


Fonte: (BRASIL, 2024, p. 85)

Conforme demonstra a pesquisa anterior, as notas fantasma não são considerados por Diih Neques como principais para o reconhecimento do toque, e é com base nesta diferenciação entre notas principais e fantasmas que são separadas as notas utilizadas para a adaptação do toque para o agogô, mantendo as alturas e priorizando apenas os ataques que tornam este ritmo reconhecível, buscando chegar a sua mínima unidade rítmica, ou seja, uma Clave. Apesar das notas fantasmas de preenchimento serem irrelevantes e retiradas para a adaptação dos toques em clave, são muito úteis para a análise das subdivisões internas dos toques, aspectos que podem ser observados na pesquisa completa.

Abaixo, na Figura 5, vemos a adaptação do toque Aré para o agogô, a partir de uma correspondência direta das alturas do Ilú após a retirada das notas fantasmas.

Figura 5: Adaptação do Ilú, apenas com os seus principais ataques para o agogô.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 85)

Conforme demonstra a pesquisa anterior, GT-NAÇÃO IJEXÁ, é possível perseguir o significado dos toques como falas da tradição Yorùbá. Na Figura 6, *Ìdòwú Akínrúlí* fez uma decodificação do toque Aré. Observamos que devido ao afastamento da língua original, podem haver discrepâncias e alterações nas palavras, com exemplo neste toque, algumas as notas agudas e graves não corresponderiam a fala identificada por *Ìdòwú Akínrúlí*. Não temos como saber de que modo ocorreu esta alteração e como estas notas foram acrescentadas,

¹¹ Notas Fantasma são ataques sutis de expressão, muitas vezes quase imperceptíveis, que adicionam sotaque entre os ataques principais de cada toque utilizadas como preenchimento da execução entre os ataques principais.

mas podemos imaginar a prática deste toque se modificando ao longo do tempo e ainda a possibilidade de derivar de uma prática com vários instrumentos, como no candomblé, e a sua gradativa incorporação ao Ilú quando tocado sozinho. Também podemos observar que as 3 notas ao final do pulso 3 e início do pulso 4, consideradas graves para Diih Neques, são interpretadas como notas intermediárias por *Ìdòwú*. Mesmo com as alterações, o desenho melódico com a alternâncias de notas mais ao grave e notas mais ao agudo, se mantém mesmo com as diferenças.

Figura 6: Comparativo da adaptação do tambor Ilú sob os aspectos da língua *Yorùbá*.

Adapt.
Agogo

Ó'n - jó - ló - mí a - ge - re

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

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 86)

O toque é a estrutura sobre a qual todo o resto da textura musical é tocada no batuque, e desse modo, a clave gerada a partir do toque é considerada neste trabalho como **Clave Principal**. As rezas são submetidas ao mesmo método utilizado para a análise e adaptação dos toques, gerando por sua vez claves que serão sobrepostas as dos toques, consideradas, portanto, como **Claves Secundárias**.

Para a adaptação das rezas, devemos partir do pressuposto que as melodias utilizadas nas rezas utilizadas no Batuque ainda conservam as suas características tonais da língua *Yorùbá* e, desse modo, observar o desenho melódico contido nelas com base na variação de alturas características da língua. Conforme demonstrado na pesquisa anterior do autor, *Ìdòwú Akínrúlí*, afirma que a variação de alturas das palavras se mantém como prioridade mesmo na construção das melodias musicais para que seja possível expressar o seu significado, e mesmo havendo modificação nas distâncias intervalares que podem ser maiores ou menores que F, 3M e 5J apresentado no modelo recorrente da fala, a melodia musical mantém a direcionalidade dos saltos melódicos da fala. (BRASIL, 2024)

O passo inicial para as adaptações das rezas em Claves é a separação da melodia em palavras ou pequenas frases, para seja possível estabelecer uma altura como ponto central, ou altura intermediária para as análises e adaptações, e identificar desta forma as notas mais agudas e mais graves que este ponto. Na Figura 7, contendo a transcrição da Reza 1 de Bará, pode-se observar a separação em quatro frases: A, B, C e D, e a análise de alturas a partir do estabelecimento do ponto central, nas notas verdes, e as respectivas variações de agudos

em vermelho e graves em azul. Também pode ser observado a correspondência direta destas na adaptação do agogô. Elementos da melodia que são considerados expressão vocal como portamentos e melismas na mesma sílaba são ignorados assim como as notas fantasmas do Ilú, entendendo-os como não sendo essenciais à construção melódica das palavras.

Figura 7: Adaptação da Reza 1 de Bará para o agogô a partir da perspectiva tonal da língua Yorùbá.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 88)

Conforme demonstrado na pesquisa anterior do autor, as adaptações para o agogô a partir das alturas observadas na língua Yorùbá, se mostraram capazes de preservar as características dos toques e das rezas a ponto de serem reconhecidas por Diih Neques apenas tocadas pelo agogô, atendendo a um dos objetivos do trabalho que foi produzir os estudos e as adaptações para a guitarra a partir de elementos que mantivessem algum vínculo com as tradições da prática do Batuque e da sua raízes na ancestralidade Yorùbá.

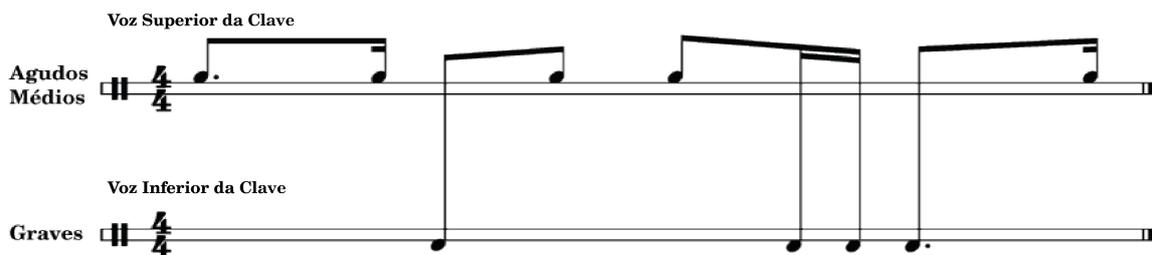
Decupagem das claves

É o processo de separação das adaptações em partes menores para ser estudado e adaptado para a guitarra onde cada parte separada pode ser tratada como um material independente, adaptado de forma criativa e utilizada para sobreposição das demais.

As adaptações dos toques para o agogô, consideradas como **Claves Principais**, são decupadas em notas graves, que segundo Diih Neques é referência para o reconhecimento dos toques no Batuque do Rio Grande do Sul (BRASIL, 2024), e o agrupamento em notas médias e agudas. A Figura 8, demonstra esse processo com a Clave do Toque Aré:

- a) Voz Inferior da Clave - Apenas sons graves dos toques.
- b) Voz Superior da Clave - Apenas sons agudos e intermediários.

Figura 8: Decupagem da Clave Principal do toque Aré.

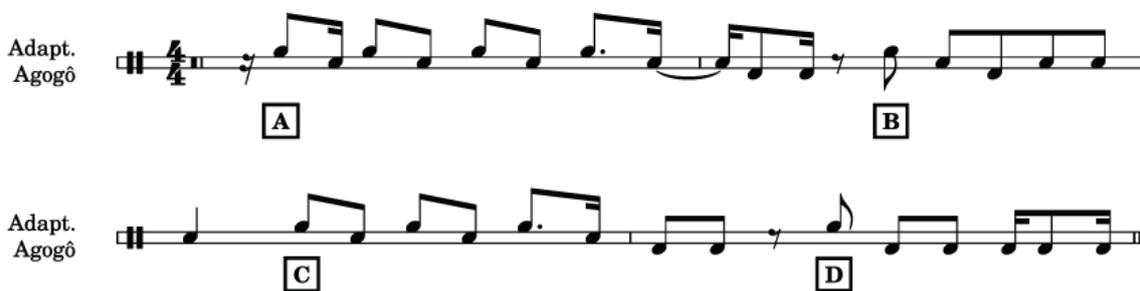


Fonte: (BRASIL, 2024, p. 90)

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

- a) Separação em frases conforme sua semelhança musical, ou seja, sua variação rítmica e melódica. Conforme demonstra a Figura 9, a Reza 1 está separada em quatro frases A, B, C e D a partir das suas semelhanças melódicas e rítmicas;

Figura 9: Separação adaptação da reza 1 separada em frases A, B, C e D.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 91)

- b) Voz Inferior da Clave – Apenas sons graves. Esta separação é menos importante do que a clave inferior dos toques, tendo em vista que as rezas não estruturam a textura musical.
- c) Voz Superior da Clave – Apenas sons agudos e intermediários. Contendo todo o material que não é grave da reza.

Figura 10: Decupagem da Clave da Reza 1 em claves superior e inferior conforme os itens b e c.

- d) Separação em fragmentos para utilizar como motivos rítmicos e/ou melódicos. Conforme Figura 11, é possível observar uma possibilidade de aplicação de fragmentos da frase “A” da Clave da Reza 1, utilizado como um motivo rítmico e melódico que se repete, sobrepostos a Clave Principal, Clave do Toque Aré. Para comparação, a Clave da Reza 1 completa pode ser na Figura 9.

Figura 11: Separação da adaptação da reza 1 em fragmentos menores para utilização sobre a Clave Principal.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 91)

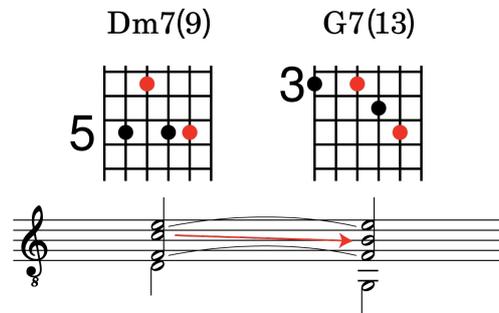
Adaptações para a guitarra

As adaptações para a guitarra elétrica foram baseadas em 4 modelos de uso de acordo com o seu desenho melódico e a sua rítmica, a distinção no uso de Voz Superior e Voz Inferior das Claves e a sobreposição de duas claves. Estes modelos foram aplicados de modo estrito, como forma de validação do procedimento, mas acreditamos que, em um cenário de aplicação prática, a manipulação criativa a partir dos modelos pode ser feita.

Para fins didáticos, utilizamos a mesma harmonia de “iim7” e “V7” para todos os exemplos por sua grande incidência na música popular brasileira e no estudo da guitarra jazzística. Vale

ressaltar que nada impede que a adaptação seja utilizada em outras harmonias, mas por não fazer parte do escopo desta pesquisa, escolhemos um movimento harmônico comum. Utilizamos extensões¹² nos exemplos como uma escolha estética e para facilitar a execução da movimentação harmônica no braço do instrumento, tendo em vista que parte das notas se mantém na mudança do acorde. Por exemplo:

Figura 12: Demonstração do uso de acordes e extensões na guitarra.



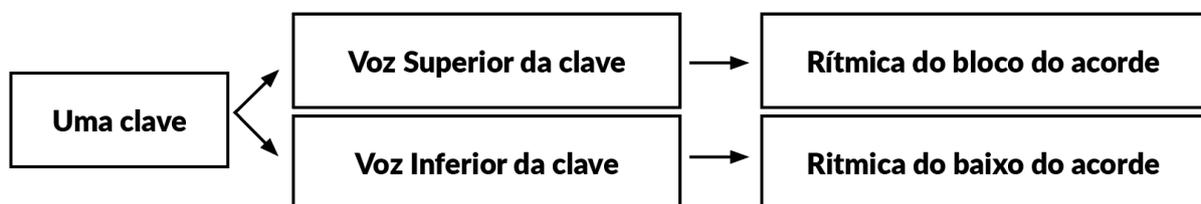
Fonte: (BRASIL, 2024, p. 93)

É muito importante ressaltar que a intenção das adaptações não é de emular o som da percussão na guitarra, mas utilizar os conhecimentos presentes nesta prática percussiva para ampliar o estudo da guitarra e estimular a criação de conhecimentos a partir de elementos afro-brasileiros.

1. Modelo A

Este modelo utiliza apenas uma clave, seja ela completa ou um fragmento dela conforme demonstrado na Figura 11. A voz superior da clave é utilizada como rítmica na condução dos acordes em bloco, enquanto a rítmica da voz inferior é utilizada no baixo do acorde.

Figura 13: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação A



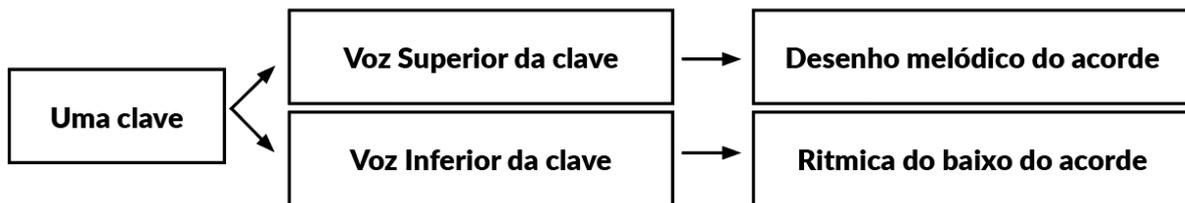
Fonte: (BRASIL, 2024, p. 139)

¹² Uso de quaisquer notas adicionadas além das tétrades dos acordes.

2. Modelo B

Este modelo de adaptação também utiliza apenas uma clave, seja ela completa ou um fragmento. Neste modelo utilizamos o desenho melódico presente na alternância das notas agudas e médias da voz superior da clave como movimentação da nota mais aguda dos blocos dos acordes, ou seja, a movimentação da ponta do bloco, enquanto a rítmica da voz inferior é utilizada no baixo do acorde.

Figura 16: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação B.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 141)



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link

<https://youtu.be/UI1ebtKwTc8> ou do QR Code.

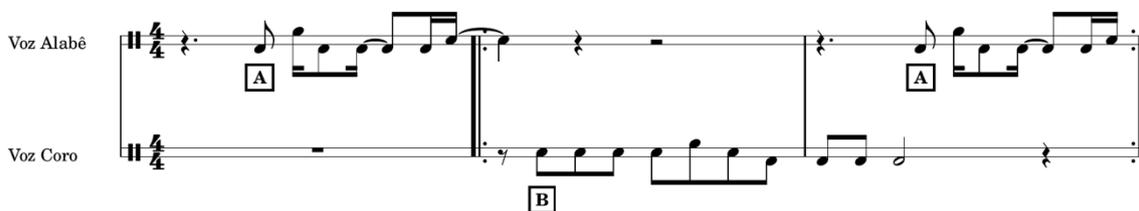
Além dos procedimentos descritos como próprios do modelo B, também fazemos o preenchimento do bloco do acorde com notas da tétrede ou extensões dos acordes que estão entre a nota da ponta do bloco e o baixo do acorde. Esse preenchimento segue dois critérios que buscam a manutenção do desenho melódico presente nas claves:

1. A nota de preenchimento não pode ultrapassar a região correspondente à altura (grave, médio ou agudo) que está sendo representada da clave. Sendo assim, se estamos representando a nota intermediária, não podemos preencher o bloco com notas mais aguda que a nota utilizada como intermediária. O mesmo critério deve ser seguido para as notas agudas e graves.
2. Não devemos utilizar o baixo dos acordes como preenchimento das vozes intermediária e aguda, sendo baixo tocado apenas para representar as notas graves

da clave, e seus preenchimentos não devem ultrapassar a altura da nota estabelecida como intermediária, para não ser confundido como uma nota intermediária.

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

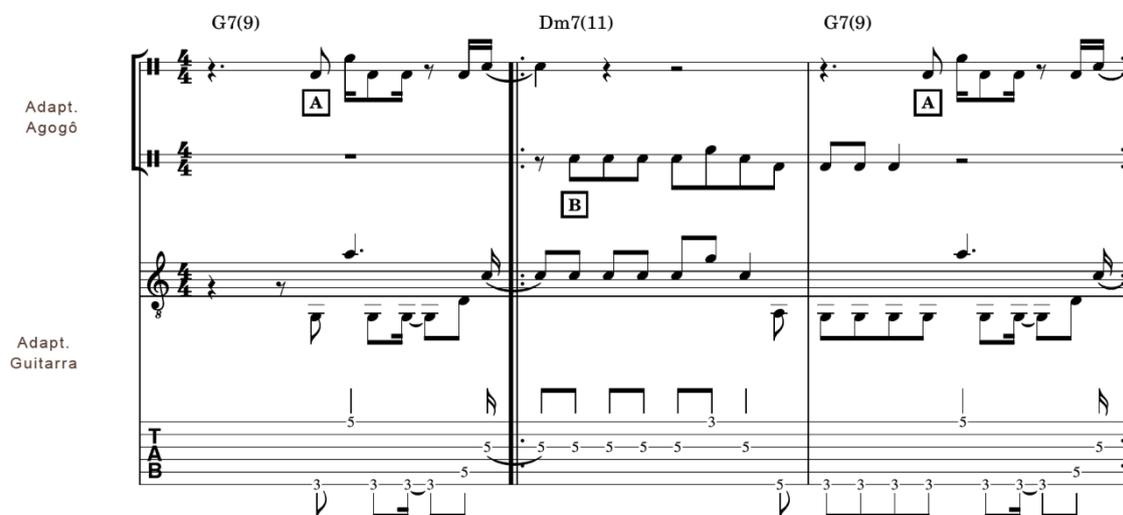
Figura 17: Clave Reza 4 utilizada para exemplificar o Modelo de adaptação B.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 142)

A transcrição acima demonstra que a Clave Reza 4 possui um padrão melódico que varia entre as três alturas do agogô. Ao adaptarmos essa clave para a guitarra, vamos buscar preservar o desenho melódico de alternância entre notas graves, médias e agudas. Para este procedimento não é necessário respeitar as distâncias intervalares presentes na clave, mas sim o desenho melódico com o estabelecimento de uma nota central e a alternância de notas acima, representando as notas agudas da clave, e abaixo, representando as notas graves da clave. Abaixo, na Figura 18, você pode ver a adaptação com apenas as notas que estão na ponta do bloco do acorde representando esta alternância em três alturas preservando o movimento melódico presente na clave.

Figura 18: Adaptação da Clave Reza 4, mostrando apenas das notas da ponta do acorde e o baixo, representando a variação melódica da clave em três alturas.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 142)

A próxima figura mostra a adaptação em conjunto com as notas utilizadas para os preenchimentos dos blocos respeitando os critérios estabelecidos e preservando ainda o reconhecimento do desenho melódico da clave.

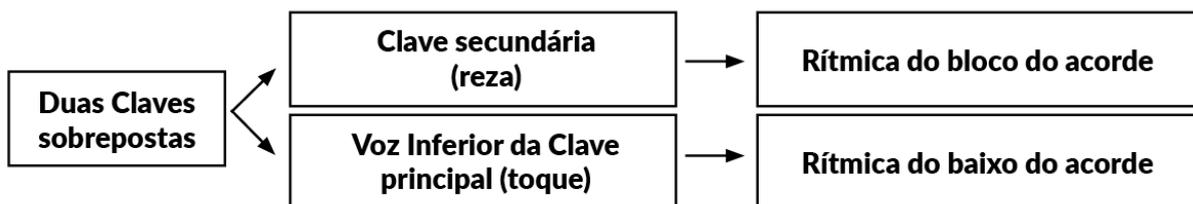
Figura 19: Adaptação da Clave Reza 4, através do Modelo B e com o preenchimento dos acordes.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 143)

3. Modelo C

Este modelo de adaptação utiliza a sobreposição da voz inferior da Clave do Toque Aré, considerada a clave principal pois é sobre a qual as rezas são cantadas, e uma Clave Secundária, derivada de uma das rezas. A Voz Inferior da Clave Aré, conforme demonstrada na Figura 14, é utilizada na rítmica do baixo dos acordes e o ritmo da Clave secundária é utilizado para os blocos dos acordes. Assim como os demais modelos, pode ser utilizada a Clave secundária ou um fragmento dela.

Figura 20: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação C.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 144)



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link https://youtu.be/Hf87H_F10jE ou do QR Code.

Para a adaptação do ritmo dos blocos dos acordes, utilizaremos parte a clave da Reza 3 demonstrada na Figura 21. Nesta figura a clave já está adaptada para o agogô e dividida em quatro frases, conforme os critérios de decupagem.

Figura 21: Clave Reza 3 adaptada para agogô e separada em frases.

The image shows two staves of musical notation. The top staff is labeled 'Alabê' and the bottom staff is labeled 'Coro'. Both are in 4/4 time. The 'Alabê' staff contains a melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. A box labeled 'A' is placed above the first note. The 'Coro' staff contains a similar melodic line starting with a quarter rest, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. A box labeled 'B' is placed above the first note. The notation is divided into four phrases by vertical bar lines.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 144)

Utilizaremos apenas as frases A e B em ostinato, e também será subtraída a última nota da frase B. Abaixo você pode ver apenas as duas frases conforme serão utilizadas.

Figura 22: Apenas frases A e B da Clave Reza 3 em loop e com a supressão da última nota da frase B.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 145)

Abaixo podemos observar a adaptação para a guitarra.

Figura 23: Exemplo de adaptação estrita seguindo o Modelo C.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 145)

Neste exemplo, a rítmica do bloco e do baixo entre as duas Claves se sobrepõem em alguns momentos. Podemos utilizar a adaptação de maneira estrita, conforme demonstra a Figura 23, ou por uma escolha estética e com o objetivo de deixar as vozes nítidas, suprimir alguns ataques rítmicos dos blocos quando estes se encontram com o baixo. Abaixo podemos ver a opção de adaptação mais livre com a supressão de algumas notas sobrepostas.

Figura 24: Exemplo de adaptação seguindo o Modelo C e com notas suprimidas.

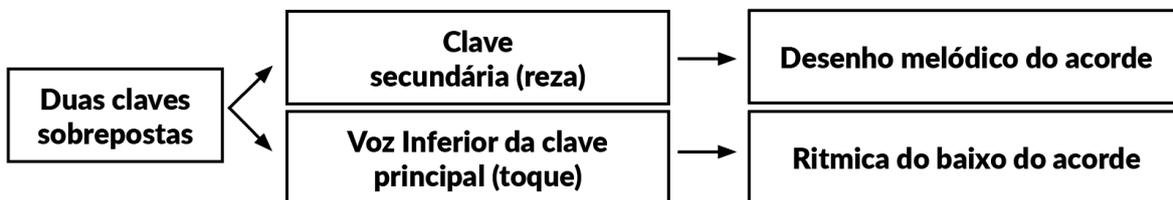
The musical score consists of five staves. The top staff is for 'Reza 3 Alabê' in a 4/4 time signature, with a key signature of one flat and a box labeled 'A'. The second staff is for 'Reza 3 Coro', also in 4/4, with a box labeled 'B'. The third staff is for 'Aré' in 4/4. The fourth staff is for guitar (GTR) in treble clef, with lyrics 'i m a' and dynamics 'p' and 'i'. The fifth staff is a guitar tablature (TAB) with fret numbers and a bar line. The score is divided into two systems, A and B, by a vertical line.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 146)

4. Modelo D

Neste modelo também utilizamos a sobreposição de duas claves, sendo a rítmica da voz inferior da Clave Aré, conforme Figura 14, utilizada no baixo dos acordes e o desenho melódico de uma Clave Secundária, inteira ou um fragmento dela, na movimentação da nota mais aguda do bloco dos acordes.

Figura 25: Diagrama demonstrando o Modelo de adaptação D.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 146)



O vídeo explicando o processo de adaptação do Modelo pode ser acessado através do link <https://youtu.be/AfjtTSQfgfM> ou do QR Code.

Utilizaremos apenas a frase A da Clave Reza 4 em ostinato, conforme demonstrado na figura abaixo, para a adaptação do desenho melódico na ponta dos blocos dos acordes.

Figura 26: Frase A da clave da Reza 4 em repetição cíclica.



Fonte: (BRASIL, 2024, p. 147)

A adaptação melódica segue o procedimento demonstrado no modelo B, porém nos limites do bloco do acorde sem considerar o baixo, estabelecendo um ponto no bloco do acorde para a representação da nota intermediária da clave, as notas acima desse ponto no bloco representam as notas agudas da clave e abaixo deste ponto, entre a nota intermediária e o baixo, a nota grave da clave. Ao utilizar acordes de 4 sons para esta adaptação, cada nota do acorde, sem o baixo, representará uma altura da Clave Secundária e o baixo representará a Clave Principal.

Figura 27: Adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 na ponta do bloco dos acordes.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 148)

Na Figura 27 podemos ver a adaptação do desenho melódico da frase A da Clave Reza 4 representada na ponta do bloco dos acordes.

Abaixo podemos ver apenas o baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

Figura 28: Baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

The musical score for Figure 28 is in 4/4 time. It features three staves: Aré (top), GTR (middle), and TAB (bottom). The Aré staff shows a melodic line with notes and rests. The GTR staff shows a guitar accompaniment with dynamics like *p* and *i*. The TAB staff shows fret numbers (5, 3, 5, 3, 2, 0) and bar lines. Above the Aré staff, the chords Dm7(9) and G7(13) are indicated.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 149)

E por fim, na Figura 29, podemos ver o resultado da soma destas duas Claves simultaneamente com o preenchimento do bloco do acorde.

Figura 29: Baixo representando o ritmo da Voz Inferior da Clave Aré.

The musical score for Figure 29 is in 4/4 time. It features four staves: Clave Reza 4 (top), Voz Inferior Aré (second), Adapt. Guitarra (third), and TAB (bottom). The Clave Reza 4 staff shows a melodic line with notes and rests, and a box labeled 'A' is placed above it. The Voz Inferior Aré staff shows a melodic line with notes and rests. The Adapt. Guitarra staff shows a guitar accompaniment with notes and rests. The TAB staff shows fret numbers (5, 3, 5, 3, 3, 3, 3, 4, 3, 3, 3, 3, 2, 0, 3, 5, 3, 5, 3, 5, 3, 3, 3, 3, 4) and bar lines. Above the Clave Reza 4 staff, the chords Dm7(9), G7(13), and Dm7(9) are indicated.

Fonte: (BRASIL, 2024, p. 150)

Conclusão

É possível observar que, no Batuque do Rio Grande do Sul, existe uma vasta riqueza cultural e de materiais musicais a serem estudados e adaptados para a guitarra. Sendo a guitarra elétrica um instrumento que não está presente nesta textura musical ritualística, é inevitável que estas adaptações passem por um filtro criativo que se afasta em um certo passo da musicalidade tradicional. Para construir ligações com o universo cultural estudado, este trabalho busca propor em seus procedimentos de adaptação, aspectos que se atentem a elementos da tradição como: o aprendizado através da oralidade, o uso da língua tonal *Yorùbá* como elemento de análise e adaptação dos toques e rezas e a rigorosidade de manutenção dos elementos rítmicos e melódicos presentes nas Claves.

Conforme demonstrado na pesquisa anterior do autor, GT-NAÇÃO IJEXÁ, a perspectiva de estudo da música afro-brasileira a partir de aspectos língua Yorùbá e de outras línguas africanas é uma área com possibilidade para ser expandida. Como exemplo disso, observa-se que, para *Ìdòwú*, o tambor Rum, presente nas práticas do *candomblé*, está “falando”, comunicando-se livremente, e, desse modo, as variações comumente consideradas apenas como improvisações presentes nesse tambor são falas tradicionais no ritual. (BRASIL, 2024) Estudos a partir da língua podem nos dar a possibilidade entender a percussão afro-brasileira sob uma ótica que não seja apenas valorizado o ritmo com o status de acompanhamento para as vozes, mas como um grande conjunto de conhecimentos preservados nas práticas religiosas afro-brasileiras e o próprio comunicador do texto musical.

Ressalto que, mesmo que os praticantes possam não entender essas falas no contexto do ritual, devido ao seu afastamento da língua tradicional, ou que estas falas tenham sido modificadas com a transmissão oral ao longo do tempo, há ainda a preservação de parte deste conhecimento conforme demonstrado na dissertação. (BRASIL, 2024) Assim, a transcrição de uma performance do tambor Rum, não comporta a riqueza de informações musicais contidas nesta comunicação oriunda da língua, com a necessidade de uma decodificação com base conhecimentos específicos ainda conservadas na cultura afro-brasileira.

No batuque do Rio Grande do Sul, mesmo que o tambor *Ilú* também tenha variações consideradas improvisadas, não percebemos uma semelhança com a comunicação livre associada ao Rum no *candomblé*, principalmente por sua função não ser a de executar variações, mas a manutenção do ritmo motriz presente no ritual. Mesmo assim, as características da língua estão presentes nos toques, possibilitando ainda a interpretação de

palavras assim como nas rezas, e de perseguirmos os seus significados em um campo de estudo a ser explorado futuramente.

No que diz respeito ao estudo da guitarra, acredito que, embora as adaptações destes toques e rezas não consigam dar conta de carregar todos os aspectos culturais, podem contribuir para a investigação acerca de uma forma de estudo musical com uma identidade afro-brasileira, explorando uma sonoridade própria a partir de elementos e referenciais preservados neste contexto de prática musical. Um empenho na geração de estudos que valorizem e demonstrem a riqueza desta cultura.

Referências

- BENISTE, J. (2011). *Dicionário yorubá-português*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Bertrand Brasil.
- BRASIL, A. L. (2024). *A guitarra elétrica e a nação Ijexá do Rio Grande do Sul: uma proposta de adaptação da percussão no contexto afro-religioso para a guitarra elétrica*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Música - Programa de Pós Graduação Profissional em Música, Rio de Janeiro.
- CARDOSO, N. N. (2006). *A linguagem dos tambores*. Tese de Doutorado, Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Salvador.
- CARVALHO, J. J. (2003). *Série Antropologia um Panorama da Música Afro-brasileira - A Tradição Musical Iorubá no Brasil: Um Cristal que se Oculta e Revela*. (Vol. 327). Brasília, DF, Brasil: UnB.
- CARVALHO, J. J. (2021). *CADERNOS DE INCLUSÃO - Notório Saber para os Mestres e Mestras dos Povos e Comunidades Tradicionais: Uma Revolução no Mundo Acadêmico Brasileiro* (Edição Virtual ed., Vol. v. 7 n. 16). Brasília, DF, Brasil: Publicação do Instituto de Nacional de Ciência e Tecnologia de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa INCTI/UnB/CNPq.
- COSTA, J. R. (2017). *Tópicos afro-brasileiras como tradição inventada na música brasileira do século XX*. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, Escola de Comunicação e Artes, São Paulo.
- HERNANDEZ, H. (2000). *Conversations in clave: the ultimate technical study of four-way independence in Afro-Cuban rhythms*. Miami, Florida, United States: Alfred Music Publishing.
- IKEDA, A. T. (2016). O ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *Revista USP*, 111.
- LEITE, L. (11 de janeiro de 2017). *Nós Transatlânticos*. (Nós Transatlânticos) Acesso em 05 de janeiro de 2021, disponível em Youtube: https://youtu.be/pagX33_fRkQ
- LEITE, L. (2017). *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens : relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística.
- LEITE, L. (11 de janeiro de 2017a). *Nós Transatlânticos*. (Nós Transatlânticos) Acesso em 05 de janeiro de 2021, disponível em Youtube: https://youtu.be/pagX33_fRkQ
- LEITE, L. (2017b). *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens : relatos de uma experiência*. Salvador: LeL Produção Artística.
- MENESES, J. D. (2014). *ORKESTRA RUMPILEZZ: Musical Constructions Of Afro-bahian Identities*. Tese de doutorado, THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA, The Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies (Ethnomusicology), Vancouver.
- NAPOLEÃO, E. (2011). *Vocabulário Yorùbá*. Rio de Janeiro: Pallas.

- NEEQUES, D. (2021). *Projeto Gema*. Acesso em 23 de 01 de 2022, disponível em Projeto Gema: <https://www.projetogema.com.br/toques>
- PEÑALOSA, D. (2012). *The Clave Matrix: Afro-Cuban Rhythm: Its Principles and African Origins* (2ª Edição ed.). (B. Books, Ed.) Redway, California, Estados Unidos: Bembe Books.
- PEREIRA, A. E., & KONOPLEVA, E. (2018). Piano UPB: uma proposta de utilização do ritmo ijexá para treinamento instrumental fundamentada na abordagem metodológica de Letieres Leite. Em E. e. ROCHA (Ed.), *4º Nas Nuvens... Congresso de Música. 2018, Belo Horizonte.*, pp. 1-13. Belo Horizonte: UFMG. Fonte: <https://musicanasnuvens.weebly.com>
- PERNAMBUCO, A. O. (2019). AS RELIGIÕES AFRICANAS NO RIO GRANDE DO SUL (BATUQUE). *Debates do NER, Ano 19*(n 35), pp. 39-47.
- SCOTT, G. (2019). *Universo percussivo baiano de Letieres Leite - Educação musical afro-brasileira: possibilidades e movimentos*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Música.
- TRINDADE, V. D. **OGANILU: O caminho do Alabê**. Visita aos instrumentistas da Religião dos Orixás. [S./]: Embu das Artes, 2019.
- VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. *História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África*. Brasília: UNESCO, v. I, 2010. p. 992. ISBN 978-85-7652-123-5.
- VALETIM, S., & ALENCAR, E. (2011). *O Batuque Gaucho*. (S. BRITO, S. VALETIM, & E. ALENCAR, Produtores) Acesso em 2022 de 01 de 01, disponível em Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=zd9L0q-um6I>

