

Arranjo e afrocentralidade: uma proposta metodológica de releitura de obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO DE PESQUISA DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA

SIMPÓSIO: MÚSICA E PENSAMENTO AFRODIASPÓRICO

João Antônio Côrtes do Nascimento
Universidade Estadual de Feira de Santana
jaocortes8@gmail.com

Vinicius Borges Amaro
Universidade Estadual de Feira de Santana
vbamaro@uefs.br

Resumo. O presente trabalho, fruto de uma pesquisa a nível de Iniciação Científica, propõe reflexões metodológicas ligadas à elaboração de releituras musicalmente afrocentradas de três obras do Pe. José Maurício Nunes Garcia (considerando a sua biografia), e assim explorando aspectos rítmicos, harmônicos e gestuais de matrizes africanas, e mais especialmente toques e estruturas musicais ligadas ao candomblé. Neste sentido, quatro etapas são discutidas – 1) escolha de repertório; 2) aproximações epistêmicas; 3) maturação de conexões; e 4) planejamento composicional –, todas elas envolvendo a exposição analítica descritiva de excertos das releituras compostas.

Palavras-chave. Arranjo, releitura, Música de matriz africana, Pe. José Maurício Nunes Garcia

Arrangement and Afrocentricity: A Methodological Approach to Reinterpreting the Works of Father José Maurício Nunes Garcia

Abstract. This study, the result of an undergraduate research project, proposes methodological reflections on the creation of musically Afrocentric reinterpretations of three works by Father José Maurício Nunes Garcia, taking into account his biography. The research explores rhythmic, harmonic, and gestural aspects rooted in African traditions—particularly musical structures and drumming patterns linked to Candomblé. In this context, four stages are discussed: 1) repertoire selection; 2) epistemic approaches; 3) maturation of connections; and 4) compositional planning—all involving analytical and descriptive presentations of excerpts from the newly arranged pieces.

Keywords. Arrangement, reinterpretation, African Music, Father José Maurício Nunes Garcia

1. Introdução



A trajetória do padre José Maurício Nunes Garcia, compositor negro ativo no Brasil colonial, evidencia os desafios impostos por uma sociedade escravocrata à atuação intelectual e artística de pessoas negras. Mesmo inserido nos moldes da música sacra europeia, sua história sugere tensões raciais profundas que marcaram sua formação e atuação.

Este artigo propõe arranjos¹ afrocentrados de três obras do autor — *Fantasia 2*, *Fantasia 3* e *Fantasia 5*, investigando como epistemologias musicais de matriz africana pautadas em princípios como polirritmia, ciclos rítmicos assimétricos, entre outros, podem dialogar com sua produção. Esse cenário suscita questões relevantes para o campo da composição: como soariam as obras do Pe. José Maurício caso incorporassem musicalidades de matriz africana? Seria possível rearranjá-las a partir de estruturas afro-referenciadas? E como desenvolver uma metodologia composicional baseada no imaginário rítmico afro-baiano para releituras de seu repertório?

A pesquisa² adota uma metodologia que articula prática criativa e reflexão analítica, estruturando-se em quatro etapas: 1) escolha do repertório; 2) aproximações epistêmicas; 3) maturação de conexões; e 4) planejamento composicional. Mais do que releituras estéticas, o trabalho propõe uma escuta crítica e reimaginativa, capaz de tensionar a colonialidade presente na tradição da música de concerto no Brasil.

2. Contextualização

José Maurício Nunes Garcia foi educador, compositor, regente, orador sacro e multi-instrumentista carioca de grande importância musicológica para a história do Brasil. Grande parte da sua produção musical esteve direcionada à música Sacra Católica. Viveu na transição entre o final do século XVIII e início do século XIX, numa estrutura social consolidada pelo sistema escravocrata. É importante localizarmos racialmente nosso protagonista, pois esse

¹ Neste trabalho, assumimos os termos ‘releitura’ e ‘arranjo’ como sinônimos, referindo-se a um domínio composicional que implica na recomposição de uma música já existente, propondo a esta uma nova maneira de existência que se estende a uma reconfiguração isolada ou combinada do ritmo, harmonia ou de qualquer parâmetro musical (Assis, 2017).

² Este trabalho é fruto de uma pesquisa a nível de Iniciação Científica (PIBIC), relacionada ao Projeto de Pesquisa “Dinâmicas compositivas entre Bach e a Bahia: uma proposta de releitura das quinze invenções a duas vozes a partir da rítmica afro-baiana”, coordenada pelo Prof. Vinicius Amaro, no âmbito da Universidade Estadual de Feira de Santana (CONSEPE 092/2022).



atravessamento é de suma importância para compreendermos as complexidades que circundam sua vida.

Neto de escravizados, filhos de pais libertos, José Maurício, desde criança, demonstrava interesse pela música. Sendo assim, mãe e tia lavadeiras perceberam o apreço do jovem e custearam aulas particulares de música, direcionadas à música sacra católica (Mattos, 2019). Essa posição, de certa forma, já levanta algumas hipóteses sobre a razão desse direcionamento familiar para o ingresso do jovem ao contexto musical sacro.

As historiografias apontam para uma certa ‘direção espontânea’ do jovem para o universo religioso, porém, através da problematização das estruturas sociais e a localização dessas pessoas nessa sociedade, é pertinente pensar também na possibilidade de um planejamento familiar no sentido de uma ascensão socioeconômica através da música de igreja, visto que a estrutura escravagista não possibilitava a flexibilidade de mudança de posição social tão facilmente.

O padre tem uma trajetória consideravelmente precoce na música, aos doze anos (1779) ele já era professor, aos 17 anos assina a ata de confraria dos professores de música da Irmandade de Santa Cecília como docente da instituição (Mattos, 2019, p.47).

Adentrar nas estruturas de cargos católicos sendo um sujeito negro, num sistema socioeconômico escravagista era, de fato, estar no olho do furacão. As constituições primeiras do arcebispado da Bahia (1707) vão enumerar uma série de exigências, que caso não fossem atendidas seriam proibitivas aos indivíduos interessados em professar ordens religiosas, incluindo ser “negro ou mulato” (Casimiro, 2006, p. 5). Isso ilustra o nível de enfrentamento que José Maurício precisou encarar até se consolidar na carreira.

Analisando suas obras, em seus aspectos rítmicos, harmônicos, melódicos e de articulações é possível observar uma forte influência da música sacra de concerto europeia. As estruturas formais de organização presentes na música negra (síncopes, polimetria, acentuações assimétricas, tensões rítmicas horizontais e/ou verticais, por exemplo) não podem ser, a princípio, confirmada em sua produção artística, pois ela sempre esteve voltada para um contexto onde os limites criativos eram muito bem definidos pela religião Católica.

As contribuições atribuídas ao padre com certeza têm grande relevância no processo de constituição e transformação da música brasileira. Seu acervo de mais de 200 obras entre



missas, réquiem, peças para coral, piano solo foram e são elementos que alicerçaram e deram continuidade ao desenvolvimento desse tipo de música no Brasil.

De fato, a análise da trajetória de vida do padre José Maurício Nunes Garcia busca muito mais levantar hipóteses e mensurar possíveis caminhos do que cravar uma linearidade reflexiva. Assim, a pesquisa tem o direcionamento engajado com as possibilidades epistemológicas de criação musical ligada à matriz africana. Nesse sentido, cabe uma questão inspiradora: e se, de fato, José Maurício abraçasse uma perspectiva crítica no que diz respeito às questões de negritude e essa tendência influenciasse no seu processo composicional e artístico?

Nesse sentido, o presente trabalho diz respeito à possibilidade de arranjar suas músicas a partir de uma epistemologia afrocentrada. Sobre esse ponto temos que compreender essencialmente o que de fato compõe uma estrutura afrocentrada e de que modo ela se organiza. Pensar numa estrutura musical de matriz africana é pensar a respeito de todas complexidades que a constituem: mecanismos, fundamentos, estéticas, gestualidades e estruturas basilares. Alguns pesquisadores têm trabalhos que corroboram para podermos pensar nos fenômenos rítmicos que compõem a epistemologia da música de matriz africana. Neste sentido, Kubik (2010, p. 42 – 46), no livro *Theory African Music*, aborda 5 princípios fundamentais para a compreensão da música africana no que tange os fenômenos de temporalidade: a presença de um pulso elementar; a presença de padrões e temas cíclicos; múltipla perspectiva de agrupamento interno dos padrões e tema; tendência à polirritmia; e estruturas rítmicas cíclicas temáticas de formatação agrupacional assimétrica (5 + 7 ou 7 + 9)³.

O trabalho de Amaro (2019), *Candomblé, ritmo e criação: um olhar para o compor pautado em um estudo cultural*, segue numa direção semelhante, mas aborda de maneira mais específica esse universo a partir de uma análise sobre os aspectos “textual, gestual, e o compositivo” da musicalidade do candomblé, portanto de matriz africana, fazendo uma “observação de estruturas musicais de níveis maiores que as claves⁴, incluindo nesse bojo os modos de interação entre as partes instrumentais individuais”. Esse trabalho adentra estruturas

³ Vale considerar que a África é um continente amplo e diverso. As características apontadas dizem apenas sobre aspectos de temporalidade, os quais são determinantes para o perfil deste trabalho.

⁴ Para maiores esclarecimentos acerca deste termo, incluindo tipologias citadas neste trabalho, ver Calabrich e Silva (2017).



mais profundas e identifica 5 fenômenos rítmicos: ressignificação rítmica; dissociação rítmica; sintonização rítmica; suspensão rítmica; e sublimação rítmica, desencadeados através dos aspectos fraseológicos do atabaque *Rum*⁵.

Ainda assim, o acervo sobre essa temática é extremamente limitado. Este artigo visa, justamente, a compreensão de assuntos que envolvem as estruturas sonoras dessas práticas, de maneira palpável, e de seu potencial de criação, tendo-as como mote epistemológico. A localização e conceituação desses elementos ajudam ainda mais a visibilizar os complexos arquétipos estruturais dessas musicalidades, ilustrando de maneira sistematizada alguns fenômenos de organicidade que compõem uma forma de ser, pensar e fazer música.

3. Produção artística: releituras

Neste trabalho foram produzidas releituras das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia a partir de uma perspectiva afrocentrada — *Fantasia 2*, *Fantasia 3* e *Fantasia 5*⁶, todas originalmente escritas para piano solo —, utilizando elementos rítmicos, harmônicos e melódicos que tangem às musicalidades de matriz africana, com interesse particular sobre suas expressões baianas. A conduta de releitura foi de respeito às obras originais (inclusive em termos de instrumentação). Deste modo, não esteve no interesse do trabalho criar novas seções ou partes para a música — a ideia foi de fidelidade às composições do padre, estabelecendo, contudo, novas configurações fundamentalmente no que tange à estrutura rítmica. Ademais, os arranjos foram editorados em partitura, através do *software* de notação musical *Musescore*⁷.

3.1 Processos metodológicos

Creio que o desenvolvimento de uma metodologia de arranjo e composição a partir das lentes de matriz africana perpassa pelo entendimento das minúcias rítmicas, harmônicas, melódicas e gestuais que compõem uma série de toques, gêneros e práticas culturais. O estudo

⁵ A música de candomblé é geralmente suportada por um quarteto instrumental composto pelo *Gã* (uma espécie campana) e três atabaques, o *Rumpi* e o *Lé*, de acompanhamento, e o *Rum*, de perfil solista.

⁶ As fontes utilizadas como referência foram as vídeo-partituras disponíveis destas obras no canal de YouTube do Instituto Piano Brasileiro – IPB, disponível em (acesso em 17/07/2025): <https://www.youtube.com/@InstitutoPianoBrasileiro>

⁷ Os PDFs das partituras, bem como seus relativos áudios MIDI, podem ser acessados em: <https://drive.google.com/drive/folders/1qH8Z1jqPKkT3l9DbG8ikVZ3yYP8CQvCC?usp=sharing>



aprofundado das estruturas rítmicas dessas musicalidades possibilita que a apreciação musical das obras selecionadas possa gerar aproximações epistêmicas-musicais a partir do arcabouço musical de cada arranjador.

No caso desta pesquisa, a metodologia ligada à produção artística, isto é, à criação das três releituras supracitadas, passou por um momento intuitivo e improvisativo, onde a experiência descompromissada de uma certeza operacional de feitura dos arranjos — algo como “lançar tinta na tela” —, ajudou a mapear passos mais sólidos e pragmáticos. De certo modo, esse caminho está atrelado a ideia que move as práticas musicais de matriz africana onde o “fazer” e a experiência são eixos basilares para a materialização dessas musicalidades. É importante salientar que o caminhar antecedeu a conceituação dos passos dados, considerando que a metodologia de trabalho foi concebida com a análise dos primeiros experimentos ainda não sistematizados — após a consolidação dos processos fomos pragmaticamente percebendo os caminhos percorridos e dando nome a eles. Dessa forma, chegamos a percepção de quatro passos cruciais para a criação dos arranjos: 1) escolha do repertório, 2) aproximações músico-epistêmicas, 3) estabelecimento de conexões e 4) planejamento criativo. A seguir, apresentaremos cada passo do processo metodológico, ilustrando-os com fragmentos analisados dos arranjos produzidos.

3.1.1 Escolha do repertório

A escolha do repertório perpassou exclusivamente pela pesquisa do acervo do compositor selecionado, apreciação das obras e projeções intuitivas com estruturas rítmicas de matriz africana, a fim de encontrar materiais próximos entre os dois universos musicais e/ou flexíveis a transformações.

A escolha do repertório é uma etapa determinante para o desenvolvimento conciso dos arranjos. Como eles precisam de cominhos assertivos de construção, faz-se necessário especificar as camadas deste tópico. Primeiramente, as obras escolhidas como base precisam ter “espaços de criação”, ou seja, configurações rítmicas, harmônicas e melódicas que propiciem a intervenção criativa do arranjador(a), como acontece nos compassos 3 e 4 da *Fantasia 5* (figura 1), onde o pentagrama inferior consta de acordes espaçados, que permitem manipulações, por exemplo, rítmicas (se afinando com nossos interesses).



Figura 1: espaçamento entre acordes da *Fantasia 5*, de Pe. José Maurício



Fonte: disponível no canal de YouTube do Instituto Piano Brasileiro – IPB, disponível em <https://www.youtube.com/@InstitutoPianoBrasileiro>

Este passo de escolha também tem relação com a experimentação de trechos da música, solfeando-as a partir de estruturas rítmicas presentes no arcabouço musical do arranjador. Por exemplo, a partir do trecho apresentado da *Fantasia 5* (figura 1), seria possível buscar aproximações da linha melódica da mão direita (clave de Sol) a uma estrutura ligada ao frevo, talvez ao arrasta pé, porém as memórias e vivências do autor do trabalho, e consequentemente suas aproximações criativas fizeram relação ao toque *Cabula*. Por conseguinte, foi feita uma imersão mais incisiva sobre as camadas desse toque, encontrando uma possibilidade de desenvolvimento rítmico a partir do atabaque *Lé* (associado ao toque), como demonstrado na figura 2, no 1º e 2º pulso do compasso 2 (pentagrama superior). Foram utilizadas as diferenças de alturas presentes no contorno melódico para acentuar as aproximações com a sonoridade do atabaque. Além do mais, essa célula rítmica pode ser encontrada também no cavaquinho ou prato do samba chula e no triângulo do forró.

Figura 2: implicações do *Cabula* na releitura da *Fantasia 5*⁸



Fonte: Os PDFs das partituras, bem como seus relativos áudios MIDI, podem ser acessados em: <https://drive.google.com/drive/folders/1qH8Z1jqPKkT3l9DbG8ikVZ3yYP8CQvCC?usp=sharing>

⁸ Vale considerar que os quatro compassos da versão original (figura 1) foram condensados em apenas dois, na releitura (figura 2), com o intuito de valorizar uma perspectiva de pulso e andamento mais apropriada.



Outra possibilidade é optar por músicas que tenham desenvolvimento fraseológico ou de condução harmônica (acordes e arpejos) ligadas ritmicamente a pulsação elementar. Isso ajuda bastante na criação e reorganização rítmica da música, pois essa sensação de regularidade metronômica propicia o desenvolvimento de diferentes organizações temporais, como pode ser notado na *Fantasia 3*, nos compassos 5 e 6 (figura 3).

Figura 3: pulsação elementar na *Fantasia 3*, de Pe. José Maurício



Fonte: disponível no canal de YouTube do Instituto Piano Brasileiro – IPB, disponível em <https://www.youtube.com/@InstitutoPianoBrasileiro>

3.1.2 Aproximações músico-epistêmicas

Essa etapa trata da aproximação músico-epistêmica, ou seja, do processo de identificar elementos musicais (como padrões rítmicos, claves, articulações e gestos melódicos) na obra de referência, no caso do Pe José Maurício, que possam gerar ganchos que dialoguem, de maneira mais objetiva, com as estruturas das musicalidades que identificam o perfil do arranjo. A partir da escuta sensível, experimentação e percepção de nuances, busca-se estabelecer pontes criativas entre dois universos sonoros distintos — algo que se inicia na escolha do repertório, mas se materializa aqui de maneira mais substancial.

Nesse sentido, faz parte ouvir, solfejar e buscar pontes entre perspectivas musicais diferentes. Essa etapa é marcada pela percepção de pequenos detalhes, semelhanças em ambos os universos que são capazes de estruturar uma transição epistemológica para as musicalidades de matriz africana, no caso desta pesquisa. Isso pode ser percebido na *Fantasia 5* (figura 4) no 1º e 2º compasso da música original. O trecho tem um teor melódico baseado em uma tríade maior com movimento ascendente e descendente em arpejo — o gancho foi esse, é sabido que esses elementos também estão presentes na viola do samba de roda ou no violão 7 cordas do

choro. Ou seja, a partir da tríade maior e da possibilidade de reorganização rítmica observada no trecho da figura 5, foi estabelecida a ponte entre esses dois universos (a música do padre e as musicalidades afrodescendentes).

Figura 5: arpejo na *Fantasia 5*, de Pe. José Maurício



Fonte: disponível no canal de YouTube do Instituto Piano Brasileiro – IPB, disponível em <https://www.youtube.com/@InstitutoPianoBrasileiro>

Estabelecida a ponte, ou seja, aproximando as epistemes musicais, faz-se necessária uma materialização musical mais consistente que a represente e que dê ao arranjo feições temáticas. A figura 6 ilustra esse passo, quando expressa o mesmo trecho da figura 5, agora relido, rearranjando, com um senso compositivo de flutuações rítmicas provocadas por síncope facilmente reconhecidas nos diversos tipos de sambas, na música de candomblé, dentre outras manifestações de matriz africana. Vale considerar que os dois compassos da versão original foram condensados em apenas um, na releitura, com o intuito de valorizar uma perspectiva de pulso mais apropriada.

Figura 5: flutuações rítmicas na releitura da *Fantasia 5*



Fonte: Os PDFs das partituras, bem como seus relativos áudios MIDI, podem ser acessados em: <https://drive.google.com/drive/folders/1qH8Z1jqPKkT3l9DbG8ikVZ3yYP8CQvCC?usp=sharing>

Esse processo de fisgar um material e aproximá-lo pode ser desencadeado pelos diversos fragmentos que existem nos toques/claves de matriz africana. Nas primeiras experiências deste trabalho, houve uma predileção criativa voltada à noção de clave rítmica ou Célula Rítmica Essencial⁹ como imã de construção para projeções imersivas.

Esse tipo de material pode ser uma ótima porta de entrada para as camadas estruturantes da rítmica desenvolvida no arranjo, mas ela, a clave, por si só não materializa todas as complexidades presentes nos toques e gêneros, embora nos apresente o DNA do toque e a forma de organização musical onde esse princípio é elementar. No exemplo a seguir (figura 6), pode-se perceber como a clave *Cabula* (mãe do samba), já mencionada aqui, aparece no pentagrama inferior (compassos 12 e 13), promovendo um caráter indenitário da releitura da *Fantasia 5*.

Figura 6: clave *Cabula* na releitura da *Fantasia 5*



Fonte: Os PDFs das partituras, bem como seus relativos áudios MIDI, podem ser acessados em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1qH8Z1jqPKkT3l9DbG8ikVZ3yYP8CQvCC?usp=sharing>

3.1.3 Maturação de conexões

Essa etapa do processo diz respeito à concretização das escolhas feitas, promovendo consequências, complexificando-as — momento em que o arranjo começa a se consolidar a partir de conexões mais profundas. Aqui, as aproximações inicialmente intuídas e os ganchos fisgados em etapas anteriores amadurecem, sendo testados, refinados e organizados com maior intencionalidade. É como passar o pente fino no material, identificando o que funciona musical e conceitualmente, assumindo possíveis desdobramentos. Trata-se de uma fase em que a escuta sensível se alia ao domínio técnico, permitindo que os elementos rítmicos e melódicos das

⁹ Célula Rítmica Essencial (CRE) compõe a estrutura dos ritmos ou toques. Graças a sua estrutura assimétrica, serve de orientação dentro de determinado ritmo e é fundamental na estruturação de frases, convenções e viradas. Ver Calabrich e Silva (2017): <https://pracatum.org.br/wp-content/uploads/2023/08/ebook-AFROBOOK.pdf>



musicalidades de matriz africanas sejam integrados à obra original com coerência estética e fidelidade aos seus arquétipos. É um ponto mais pragmático onde definimos se as aproximações estabelecidas realmente são frutíferas para o arranjo.

Se a clave rítmica foi uma “porta de entrada da casa”, agora passamos a “visualizar o interior da casa”, e isso representa compreender a estrutura interna desses elementos — suas funções, relações e possibilidades de organização com liberdade, mas sem romper com sua essência. É o estágio onde a criação se torna mais consciente, detalhada e integrada.

A figura 7 contém fragmentos fraseológicos de linha de *Rum* do toque *Ijexá* na clave de Fá da *Fantasia 5*, enquanto a clave de Sol tem uma linha próxima da clave do *Ijexá* (compassos 18 e 19), ou seja, houve uma atenção ao toque como um todo (clave junto com frase de *Rum* associada), encontrando possibilidades de criação dentro das suas camadas constitutivas mais profundas. Neste exemplo, foram focadas as linhas do agogô e do *Rum* relativas ao toque, mas poderia ter sido o *Lé* e *Rumpi*, ou *Lé* e *Rum*, enfim, os ganchos estabelecidos se direcionaram para estruturas mais densas. A figura 8 representa o mesmo trecho na versão original da *Fantasia 5* — vale destacar que, como fica nítido nos segundos compassos de ambas as figuras, podem ocorrer algumas alterações nas disposições das notas dos acordes originalmente propostos, a fim da promoção de ideias rítmicas mais expressivas.

Figura 7: implicações do *Ijexá* na releitura da *Fantasia 5*



Fonte: Os PDFs das partituras, bem como seus relativos áudios MIDI, podem ser acessados em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1qH8Z1jqPKkT3l9DbG8ikVZ3yYP8CQvCC?usp=sharing>

Figura 8: compassos 27 e 28, da *Fantasia 5*, de Pe José Maurício¹⁰



Fonte: disponível no canal de YouTube do Instituto Piano Brasileiro – IPB, disponível em <https://www.youtube.com/@InstitutoPianoBrasileiro>

3.1.4 Planejamento criativo

Esse é o momento em que pensamos na organicidade da música como um todo, compreendendo dinâmicas, pontos culminantes, acentuações, tensões harmônicas e rítmicas, estabelecendo unidade formal do arranjo em sua íntegra. É nesse instante, por exemplo, que começamos a projetar variações e consequências de longo prazo para as conexões já amadurecidas na etapa anterior, planejando o uso dos materiais e processos compositivos com diferentes feições, construindo um senso de pertença na inteireza da proposta artística.

A figura 9 ilustra a diferenciação de sensações rítmicas presentes no pentagrama inferior (clave de Fá). Enquanto no superior há um desenho melódico sem grandes alterações, no inferior há desenhos rítmicos diferentes entre os compassos 25-26 e 27-28, da releitura da *Fantasia 2*, promovendo um sentido diferente para uma mesma ideia, desenvolvendo-a de maneira ampla ao longo da música, considerando seu sentido expressivo. Por sinal, isso faz parte da epistemologia musical do Candomblé — as diferentes sensações de temporalidade da clave são promovidas através das frases de *Rum*, ou seja, a mesma estrutura pode ser apresentada de diferentes formas, em ressignificação rítmica (Amaro, 2018).

¹⁰ Vale lembrar que há diferenças entre eventos musicais e respectivos números de compassos na releitura desta *Fantasia 5* e sua versão original, considerando que houve mudanças de perspectivas de pulso e andamento, como já anunciado.

Figura 9: desenvolvimento rítmico na releitura da *Fantasia 2*



Fonte: Os PDFs das partituras, bem como seus relativos áudios MIDI, podem ser acessados em:
<https://drive.google.com/drive/folders/1qH8Z1jqPKkT3l9DbG8ikVZ3yYP8CQvCC?usp=sharing>

4. Considerações finais

A trajetória do padre José Maurício Nunes Garcia é reveladora não apenas por sua inegável importância para a música brasileira, mas, sobretudo, por explicitar os tensionamentos históricos entre raça, classe, religião e cultura no Brasil escravocrata. Sua vida é uma metáfora potente das contradições do projeto colonial, no qual a genialidade de um homem negro, mesmo comprovada e respeitada por seus pares, ainda era questionada e cerceada por um sistema que classificava o corpo negro como “irregular”.

A produção musical de José Maurício, fortemente ancorada nas tradições europeias da música sacra, não precisa ser interpretada como uma ausência de identidade, talvez como um reflexo das limitações impostas a ele por um contexto social extremamente violento e racista. A ausência de traços identitários afro-brasileiros em sua obra não significa negação, mas, talvez, uma estratégia de sobrevivência, de inserção e de legitimidade dentro das estruturas institucionais da Igreja e da sociedade colonial.

Nesse sentido, o presente trabalho não se propõe a criticar ou romantizar a obra de José Maurício, mas sim a imaginar outros possíveis caminhos estéticos que poderiam ter sido trilhados caso as condições sociais fossem outras. A proposta de arranjar suas obras a partir de uma epistemologia afrocentrada não é um exercício de correção histórica, mas sim de reinterpretação crítica, de expansão de sentido e de afirmação de possibilidades criativas que dialogam com heranças musicais silenciadas ou negligenciadas.

A metodologia desenvolvida ao longo deste trabalho se ancora na escuta atenta, na experimentação sensível e no atravessamento das musicalidades afro-baianas como



fundamentos estético-epistemológicos. A proposta é sugerir um passo a passo metodológico na elaboração de arranjo, apontando para processos criativos que valorizam a experiência, a subjetividade e o conhecimento ancestral presente nos ritmos e toques das culturas negras no Brasil. Nesse contexto, o piano é ressignificado como tambor de teclas que permite, por meio da reinterpretação, construir pontes entre universos musicais distintos.

A partir das aproximações entre o repertório de José Maurício e os toques do candomblé e de outras expressões rítmicas afro-baianas, o trabalho revela não apenas a complexidade dessas estruturas sonoras, mas também seu poder como matriz geradora de pensamento musical. A criação musical baseada em epistemologias negras não é apenas uma escolha estética, mas um ato político que afirma outras formas de conhecimento e existência. Trata-se de restituir camadas de significações que foram apagadas e, principalmente, de projetar caminhos onde a pluralidade cultural brasileira possa se expressar em sua total profundidade.

Referências

AMARO, Vinicius B. *Candomblé, ritmo e criação: um olhar para o compor pautado em um estudo cultural*. 2019. 432p. Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

AMARO, Vinicius B. *O ritmo como um articulador de gestos e processos composicionais na perspectiva de um diálogo com a capoeira*. 2015. 179 f. Dissertação (Mestrado em Composição). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

ASSIS, Alfredo Moura de. *Música popular: arranjo como dimensão do compor*. 2017. 444 f. Tese (Doutorado em Composição) – Programa de Pós-Graduação em Música, Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BERNARDINO-COSTA, João; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CALABRICH, Selma; SILVA, Gerson (Org.). *Afrobook: mapeamento dos ritmos afro-baianos*. Volume 1. Salvador: Pracatum Escola de Música e Tecnologias, 2017. 189 p.

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

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. 9. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2008.



KUBIK, Gerhard. *Theory of African Music*. Volume 1. Chicago: University of Chicago Press, 2010.

MATTOS, Cleofe Person de. *José Maurício Nunes Garcia*: biografia. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Coordenadoria de Editoração: Academia Brasileira de Música, 2019.

SANDRONI, Carlos; PIRES, Jussara (Org.). *Samba de roda, patrimônio da humanidade*. Salvador: Amafro, 2006. (CD com livreto).

SANDRONI, Carlos; SANT'ANNA, M. (Org.). *Samba de roda no Recôncavo baiano*. Brasília: Iphan, 2007.

SANTOS, Marcos dos Santos. *Diáspora sonora na América Latina*: a ancestralidade como elo. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA – ENECULT, 13., 2017, Salvador. Anais [...]. Salvador: ENECULT, 2017.

SANTOS, Marcos dos Santos. Sobre o groove arrastado: desenhos de um corpo em diáspora. In: SOUZA, Luan Sodrê de (Org.). *Práticas musicais afrodiáspóricas e seus atravessamentos*: perspectivas para pensar a formação em artes no Brasil. Feira de Santana: Editora da UEFS, 2024. p. 7-212.

