

## Marujada - um relato composicional

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Composição e Sonologia

Luan Felipe Tavares  
Universidade Federal da Bahia  
luanfelipetav@gmail.com

### Resumo.

Este artigo abordará o processo de criação da obra “Marujada”, a partir de dois estímulos: a entidade espiritual Marujo, mais especificamente os símbolos culturais, sociais e poéticos associados à ele; bem como as ideias de Reynolds (2008), Laske (2008), Lima (2019) e Espinheira (2026) a respeito das teorias da composição. Falaremos sobre como a junção entre esses referenciais teóricos e a minha trajetória de mais de quinze anos como membro de religiões afro-brasileiras (Candomblé e Umbanda) colaboraram para a produção e aprofundamento estético da peça. O desenvolvimento dos aspectos textuais e musicais dessa canção, envolveu uma rede de inter-relações a partir das ideias de “*impetus*”, “invenção de mundos”, “compor na encruzilhada”, símbolos em torno da figura de Marujo, da sua “filosofia marinheira de boteco” e do ritmo Cabila. Ao final, apresentarei os resultados e impressões sobre a obra e uma reflexão sobre a pesquisa artística na área da composição em diálogo com saberes tradicionais.

### Palavras-chave.

Canção, Teorias da composição, Cabila, Processo criativo, Marujo

### Marujada – A Compositional Process Report

### Abstract.

This article addresses the creative process of the work “*Marujada*” from two main stimuli: the spiritual entity Marujo, more specifically the cultural, social, and poetic symbols associated with it; and the ideas of Reynolds (2008), Laske (2008), Lima (2019), and Espinheira (2026) regarding theories of composition. We discuss how the combination of these theoretical frameworks and my trajectory of more than fifteen years as a member of Afro-Brazilian religions (Candomblé and Umbanda) contributed to the production and aesthetic deepening of the piece. The development of the textual and musical aspects of this song involved a network of interrelations based on concepts such as “*impetus*,” “world-invention,” “composing at the crossroads,” symbols surrounding the figure of Marujo<sup>1</sup>, its “Marujo’s pub philosophy” and the Cabila rhythm. Finally, I present the results and

---

<sup>1</sup> Marujo is the name of an entity in Candomblé - an Afro-Brazilian religion - that inhabits the seas and represents the spirits of sailors or mariners.

impressions on the work, along with a reflection on artistic research in the field of composition in dialogue with traditional knowledge systems.

**Keywords.** Songwriting, Composition theories, Cabila, Creative process, Marujo.

## Introdução

Este artigo aborda o processo de composição da obra “Marujada”, escrita como parte da avaliação do primeiro componente curricular referente à área de composição do programa Mestrado que sou estudante. Na minha pesquisa para o programa, investigarei possíveis articulações entre estudos sobre processos criativos em composição e aportes teóricos de criação textual, por meio da composição de um conjunto de canções autorais. Nesta primeira etapa, compartilhada neste escrito, trabalhei exclusivamente sob a luz de algumas teorias da composição, compartilhando resultados obtidos a partir desta literatura. Em futuras produções, pretendo incorporar os aportes teóricos de criação textual a fim de contribuir para discussões sobre o processo composicional de canções.

A criação de “Marujada” parte de dois estímulos: a entidade espiritual Marujo, mais especificamente os símbolos culturais, sociais e poéticos associados à ele; bem como as ideias de Reynolds (2007), Laske (2008), Lima (2019) e Espinheira (2026) a respeito das teorias da composição. Falaremos sobre esses principais conceitos, do processo de criação da canção “Marujada”, desde a primeira ideia até a finalização, relatando as fases de desenvolvimento de aspectos tanto musicais quanto textuais. Para isso, escreverei sobre as etapas de construção da peça demonstrando registros em rascunhos e compartilhando *insights*, relatos, referências, gravações, partituras e transcrições<sup>2</sup>. Também falaremos sobre as intenções iniciais, bem como da contextualização das suas eventuais mudanças.

Considerando que o tema geral da obra é a figura do Marujo e envolve o trabalho daquele cuja função é navegar, os títulos das seções deste texto serão influenciados por esse ambiente náutico-viajante: 1) portos de partida e de chegada; 2) carta náutica; 3) diário de bordo e 4) quebra-mar - cais de chegada. Ao final do trajeto, pretendo contribuir para reflexões sobre os processos envolvidos na criação de canções e em como referenciais teóricos podem colaborar para o aprofundamento estético deste tipo de obra. Vale ressaltar que as traduções de textos originalmente publicados em língua estrangeira foram feitas com auxílio de ferramenta de

---

<sup>2</sup> Para visualizar partituras, gravações e transcrições acesse o link: [Marujada](#)

inteligência artificial (*Chat Gpt*) e posteriormente revisadas para adequação terminológica e contextual.

## Portos de partida e de chegada - as intenções da obra

Toda composição parte de um estímulo inicial, de uma ideia matriz que é desenvolvida e, pouco a pouco, dá origem a um sistema completo com início, meio, entremeios e fim. Este ponto de partida, será tratado por Reynolds (2007, p.4, tradução nossa) como “intenção expressiva” ou ainda como “*impetus*”, definido como “a essência concentrada e latente da qual o todo pode emergir e à qual, uma vez iniciada a composição, o todo em evolução responde continuamente, ainda que de forma variável” (2007, p.8, tradução nossa).

Lima, por sua vez, sugere entre as cinco dimensões do processo do compor a chamada “invenção de mundos” e sinaliza que “quando o compor cria uma obra, um mundo em que essa obra existe, ou talvez, melhor, um mundo tornado possível justamente pela existência dessa obra é também criado” (2019, p.37).

Os trechos citados acima, conceituam sobre a ideia inicial de uma composição e, guiado por seus conceitos, decidi que o meu *impetus* ou mundo criado seria: a Marujada e sua filosofia marinheira de boteco. Durante o processo de criação da obra, busquei integrar os conhecimentos dos autores citados junto à minha trajetória de mais de quinze anos como membro do Candomblé e Umbanda. O meu despertar para música, quero dizer, o momento em que eu percebi uma conexão mais profunda e existencial ao produzir som através de um instrumento, aconteceu numa festa de Marujo, em janeiro de 2008. Sendo meu primeiro semestre no Mestrado em Composição, considero simbólico retornar a este cenário que foi fundamental para direcionar minha trajetória artística e profissional.

Para entender quem é Marujo, vale visitar o relato de Almeida (2022) acerca do tema:

O marujo – ou o marinheiro – é uma figura, personagem, espírito, pessoa, como queiramos – que surge quer na Umbanda brasileira, quer na tradição do candomblé designada como candomblé Angola (por oposição à mais purista, e de origem na África Ocidental, tradição nagô).

Pertence à categoria das entidades que não são exatamente os orixás, (...) remete para uma ideia de entidades produzidas no Brasil e a partir das experiências históricas e culturais significativas para os crentes e a população locais. (2022, p. 105)

A Marujada, por sua vez, é quando acontece a reunião dessas entidades durante uma cerimônia festiva nos terreiros de Candomblé ou Umbanda. O Marujo é uma entidade que está

sempre em festa, sorrindo, bebendo e celebrando o encontro com sua comunidade. Essa maré de alegria se faz presente mesmo em momentos de seriedade, deixando enquanto legado uma maneira leve e festiva de interagir com a sua comunidade e as complexidades da vida:

O marinheiro foi a primeira entidade que vi “descer” numa pessoa numa festa de candomblé em Ilhéus (estado da Bahia) durante trabalho de campo em 1997-98 (...). Desceu sobre uma mulher, que se equipou de chapéu da marinha, charuto e garrafa com bebida alcoólica e que, numa linguagem entremeada de calhandrices próprias de marujo de folga em terra, foi diagnosticando os males dos crentes e receitando soluções. (Almeida, 2022, p. 105 - 106)

Deixo claro que não é minha intenção fazer desta obra uma composição de cunho necessariamente religioso, e sim compartilhar, através da música, essa filosofia de vida, bem como suas contribuições socioculturais. Seguindo o que Lima (2019) e Reynolds (2007) sugerem, criei esse mundo considerando a essência dessa filosofia marinheira de boteco e construindo uma rede de inter-relações. O que chamo de filosofia marinheira de boteco, por sua vez, sugere uma maneira de interagir com a vida em todas as suas nuances, dilemas e complexidades, sem negligenciar ou deixar de usufruir dos bons momentos, da preciosidade dos encontros e dos prazeres do caminho. Para demonstrar essa primeira ação criativa, compartilho, a seguir, um rascunho transcrito onde represento essas imagens e sensações inter-relacionadas ao *impetus* inicial.

*Intenção expressiva da obra/ impetus/ invenção de mundos:*

Marujo/Marujada

Filosofia marinheira de boteco

“É doce morrer no mar” (CAYMMI, 1954), tornar-se divindade nos braços “da mãe” (Yemanjá);

Samba / Cabila;

Movimento das ondas:

- Sobe e desce (balanço do mar);
- Quebra e esparrama/espalha (o final e o processo);
- Crescimento/empolamento;
- Assimetria da superfície;

Bambeia (seja pela vida ou pela cerveja), mas não cai;

Mesma praia, mas muda a maré;



Mergulho (mudança de ambiente);

Ambiente submerso (cores, respiração, temperatura, interação com esse outro mundo).

É possível notar uma espécie de encadeamento onde a ideia matriz (Marujo/Marujada) dá origem a uma rede de inter-relações. Nessa rede, tenho um tema, imagens (literais e metafóricas), ritmos (Samba/Cabila), gestos e comportamentos. Minha intenção inicial era representar todos esses aspectos na canção, através de recursos musicais e/ou textuais.

### Carta náutica - o plano de viagem

Otto Laske em *Toward an Epistemology of Composition* indica que “A composição é um ato, e atos humanos são sequências projetadas de passos que dão sentido a um ambiente de tarefa escolhido, a serviço de uma ideia ou plano” (2008, p. 240, tradução nossa).

Para delinear essa sequência de passos, segui três perguntas fundamentais sugeridas por Reynolds: “Qual o tipo de forma geral atende melhor a esta ideia? Quais os materiais mais apropriados? Quais procedimentos servirão melhor ao tratamento desses materiais?” (2007, p.4, tradução nossa).

Com relação à forma, minha ideia inicial era seguir uma estrutura convencional de canção a partir de duas possibilidades (conforme a Tabela 1):

**Tabela 1 - Planejamento da forma**

| Opção 1               | Opção 2               |
|-----------------------|-----------------------|
| Introdução            | Introdução            |
| Estrofe 1             | Estrofe 1             |
| Estrofe 2             | Estrofe 2             |
| Refrão                | Refrão                |
| Interlúdio/ou reintro | Interlúdio/ou reintro |
| Estrofe 3             | Estrofe 3             |
| Refrão                | Estrofe 2             |
| Final                 | Refrão                |
|                       | Final                 |

Fonte: elaboração do próprio autor



Na canção, entendemos por estrofe um grupo de dois ou mais versos que formam um trecho com unidade, separado por um espaço em branco (sua estrutura é similar a um parágrafo). O refrão também é um tipo de estrofe, porém se caracteriza por ser um trecho que se repete e marca uma espécie ápice da canção.

Com relação aos materiais, primeiro decidi que a instrumentação seria apenas voz (pensando na execução de melodia com ou sem letra) e violão de 7 cordas (considerando acompanhamento tradicional na música popular, uso de cordas soltas, linhas de baixo, contrapontos, dedilhados, levadas etc). Pessoalmente, acredito que toda canção bem feita deve “se bastar” quando defendida pelo canto e um instrumento de acompanhamento.

Entre as primeiras escolhas que faço durante meu processo de composição, está a escolha do ritmo. Neste caso, optei por usar o Cabila. Segundo Pereira, “O Cabila ou Cabula é um ritmo de origem Banto, característico da nação de Candomblé Angola” (2019, p. 4). Leite (2017, p. 52), por sua vez, complementa: “entendo o Cabila como “padrão rítmico fundamental” de muitas formas de Sambas”. Vale ressaltar que é um ritmo bastante representativo e presente nas chamadas Marujadas. A partir dele, planejei construir: fraseado característico para voz, fraseado característico para violão 7 cordas, estrutura musical baseada em cantiga e canto responsorial.

Quanto ao texto, pensei que a canção poderia estar em primeira pessoa (como se fosse o próprio Marujo falando) ou em terceira pessoa (uma narrativa sobre o mesmo). Também elaborei um acervo de palavras, conforme rascunho transcrito:

*Acervo de palavras:*

Ê, lá mano (saudação)  
Barco, embarcação, leme, vela, canoa, jangada (transporte)  
Peixe, vermelho, cação, baleia, pescada amarela (alimento)  
Rio, Mar, Bar, Quintal, Barracão, Caramanchão (ambiente)  
Capitão, patente, marujo, almirante, soldado, camarada (cargo)  
Cerveja, cachaça, quente, gelada, “mé” (bebida)  
Água, vento, terra (elemento natural)  
Viagem, liberdade, travessia (comportamento)  
Festa, alegria, dança, conversa, riso, paquera (comportamento)  
Tontear, cambalear, tropeçar (comportamento)

Também compartilho algumas frases que me inspiraram no amadurecimento do mundo inventado através da obra:

- a) “A espuma me leva e eu viro onda”, uma nota de minha autoria;
- b) “O segredo é ter parte com o mar”, presente em “Mulher segundo meu pai” (Assumpção, 2011).
- c) “Um amor em cada porto/ Amava e desamava sem peso e com poesia”, da canção “Maresia” (Cícero; Machado, 2000).

Em Reynolds (2007), obtive atenção para explorar uma trajetória que considerasse a experiência do ouvinte:

Uma composição verdadeira não é apenas uma afirmação, posição ou exibição, mas uma experiência dimensional que conduz o ouvinte ao longo de um percurso ou propõe uma paisagem para exploração, de tal modo que um arco, uma trajetória de proposição, engajamento e resposta tenha sido percorrido ao final. (2007, p. 3, tradução nossa)

Reunir Cabila e Marujada na intenção central da canção, ativou ainda mais a minha preocupação com essa experiência do ouvinte durante o planejamento da obra. Como dito anteriormente, o Marujo é uma entidade que está sempre em festa e celebrando o encontro com sua comunidade. Por isso, quis incluir “a comunidade” na obra, compondo um trecho de fácil assimilação passível de ser ensinado em tempo real, pensando numa futura exibição ao vivo.

Definidas as intenções, a forma e os materiais, retorno à terceira pergunta sugerida por Reynolds: “Quais procedimentos servirão melhor ao tratamento desses materiais?” (2007, p.4, tradução nossa). A partir disso, voltei à lista que elaborei para o *impetus* da obra e atribui recursos musicais a cada item-alvo:

**Tabela 2 - Intenção da obra e Recurso para obter o efeito**

| <b>Intenção</b>                          | <b>Como obter o efeito (música)</b>                                     |
|------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------|
| Sobe e desce das ondas (balanço do mar)  | mov. ascendente e descendente                                           |
| Onda batendo na pedra                    | repetição de nota                                                       |
| Assimetria e instabilidade da superfície | mov. ascendente e descendente (diferentes extensões, durações, alturas) |



|                                                               |                                                                                                                 |
|---------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Onda que quebra e esparrama/espalha                           | mov. mel. sinuoso, seguido de nota longa ou resolução de tensões                                                |
| Crescimento/empolamento                                       | acrécimo gradual de vozes à textura                                                                             |
| Bambeia (pela vida, pela cerveja) mas não cai                 | rubatto, atrasos e antecipações na melodia ou acompanhamento                                                    |
| Mesma praia, mas muda a maré                                  | conserva melodia + rearmonização, uso de outro acompanhamento, outro ritmo e/ou outra textura no acompanhamento |
| Mergulho                                                      | modulação (mudança de ambiente), movimento descendente (“afundando”)                                            |
| Ambiente submerso (cores, respiração, temperatura, interação) | outros <i>voicings</i> , acréscimo ou retirada de vozes da textura, mudança de andamento, trabalho motivico     |

Fonte: elaboração do próprio autor

Laske chama atenção para a utilidade de modelos no processo composicional, a fim de identificar e conceitualizar sobre recursos técnicos aplicados:

“Quando músicas existentes são escolhidas como modelos de uma atividade musical como a composição, os exemplos reativados pela memória são reconstruídos a partir de experiências anteriores; essa experiência é decomposta e conceitualizada em termos de objetos.” (2008, p.238, tradução nossa)

Guiado por esta ideia, selecionei algumas obras para auxiliar minhas escolhas de texto, melodia e, principalmente, acompanhamento. Tratando-se deste último, busquei canções que tivessem o violão como instrumento de acompanhamento principal, observando recursos de interpretação, dedilhados e “sotaques” em diálogo com o Cabila e Samba. Texto e melodia aqui estão completamente imbricados e os critérios de escolha foram a temática marítima e refrões marcantes. Dito isto, vale destacar: as cantiga tradicionais “Marinheiro aguenta o leme”, “Marinheiro é hora” e “Cadê a Jóia do Maió (todas de domínio público); “É doce morrer no mar” e “O mar” de Dorival Caymmi (1954); “Holográfico Olodum” (1994) e “Purificar o Subaé” (2008) de Roberto Mendes; “Refazenda” (1977) de Gilberto Gil; “Brilho e beleza” (1996) interpretada pelo grupo Muzenza e composta por Nego Tenga; “Regionágua” (BROWN; ANTUNES; MEURRAY, 2003); e “O Bode” de Carlinhos Brown e Alain Tavares (1996).

## Diário de bordo

### Relatos harmônicos

Da obra “Refazenda” (GIL, 1977), aproveitei o *voicing* do primeiro acorde (ré maior com sexta e nona). Esse *voicing* específico conduziu a escolha de todos os acordes da segunda parte da obra, por conta da presença marcante de cordas soltas. Vale informar que iniciei a obra a partir dessa segunda estrofe, buscando um padrão de dedilhado que remetesse ao movimento de ondas, o movimento descendente do baixo como a representação do mergulho e as cordas soltas (sobretudo a segunda corda) representando tanto a assimetria do movimento das ondas, bem como o seu impacto ao “bater” na pedra. A escolha dos acordes se deu a partir da busca por extensões que transmitissem mistério e introspecção.

Na fase de planejamento, mencionei o Cabila como ritmo que conduziria o desenvolvimento fraseológico da voz e do acompanhamento. Aqui ele também representa a “maré de alegria” inerente à filosofia marinheira de boteco, já mencionada. Compor considerando o sotaque deste tipo de ritmo é fundamental para o funcionamento da obra. Leite (2017, p. 28) traz um relato do percussionista e estudioso da música cubana John Santos bastante contundente sobre o assunto:

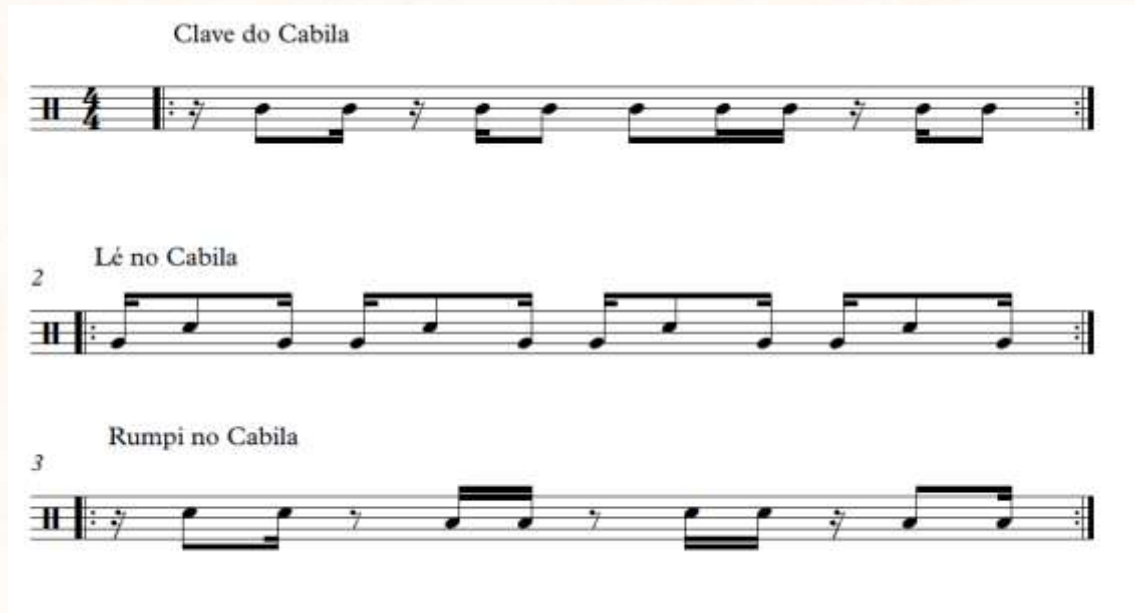
Uma das aplicações mais difíceis da clave é o domínio da composição e disposição da música e dança cubana. Independentemente da instrumentação, a música para todos os instrumentos do conjunto deve ser escrita com uma relação rítmica muito afiada e consciente com a clave... Qualquer ‘quebra’ e/ou ‘paradas’ nos arranjos também devem ser ‘em clave’. Se esses procedimentos não forem adequadamente levados em consideração, então a música é “fora de clave”, que, se não for feito intencionalmente, é considerado um erro. Quando o ritmo e a música estão “na clave”, um grande “balanço” natural é produzido, independentemente do tempo. (Leite, 2017, p. 28)

No Candomblé, utilizamos em rituais e cerimônias três atabaques e um gã (ou agogô). Para melhor compreensão sobre os atabaques, cujas frases utilizei para conceber o acompanhamento de violão, Nonato nos indica que:

Os três atabaques utilizados nos rituais possuem dimensões e nomes diferentes e, por consequência, produzem sons cujas alturas variam de acordo com seu tamanho: o maior e mais grave é chamado “rum”; o médio é denominado “rumpi”; e o menor, portanto mais agudo, é o “lé”. (2006, p. 55)

O ritmo do violão foi construído baseado na clave e nas frases executadas pelos atabaques “lé” e “rumpi”, transcritas a seguir:

Figura 1 - Cabila (clave, atabaques Lé e Rumpi)



Fonte: elaboração do próprio autor

Figura 2- transcrição do violão executado na última estrofe

The image shows two musical staves for 'Violão rumpi'. The top staff is in 4/4 time and features a complex rhythmic pattern with chords. The bottom staff, labeled 'Vi.', is also in 4/4 time and shows a similar rhythmic pattern with chords. Chords are labeled as A, G#°, F#m7, and F°.

Fonte: elaboração do próprio autor

Figura 3- transcrição do violão executado na primeira e segunda estrofe

Violão lé



The musical score for 'Violão lé' consists of three staves of music. The first staff starts at measure 5 with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of eighth notes with a steady eighth-note bass line. Chords indicated above the staff are D6(add9)/F# at measure 5, F#13(♯11) at measure 6, and A9/E at measure 7. The second staff starts at measure 8 and continues the eighth-note pattern. Chords indicated are A9/Eb at measure 8, Dmaj7(add13) at measure 9, and Eb(sus4b13) at measure 10. The third staff starts at measure 11 and concludes the piece. A chord of Fmaj7(♯11) is indicated at measure 11. The notation includes various rhythmic values and accidentals, with a final double bar line at the end of the third staff.

Fonte: elaboração do próprio autor

Desenvolver o acompanhamento baseado nas frases dos atabaques foi um dos pontos mais significativos do processo. Por conta desse exercício, pude incorporar à peça uma linguagem violonística que respeitou as características rítmicas do Cabila em diálogo com o comportamento idiomático do instrumento. Vale destacar que houve uma adaptação sutil no ritmo do segundo tempo da célula rítmica do violão inspirado pelo atabaque Lé.

### Criando verbo

Nesta seção, falarei sobre escolhas relacionadas à palavra cantada, ou seja, texto e melodia. Tratando-se de texto e melodia, a cantiga tradicional de Marujo “Marinheiro aguenta o Leme” (Figura 4) apresenta uma ênfase em sua terceira nota. Na palavra “Marinheiro”, a sílaba “nhei” (comumente reduzida a “ê” em cerimônias e festas) vem incorporada numa nota alongada e esse recurso, junto ao movimento ascendente da melodia, traz um destaque ao fonema “ê”. Essa ideia de ter o fonema “ê” em movimento ascendente também, a nível inconsciente, guiou as minhas escolhas de texto durante as partes A1 e A2, através das palavras “meio” e “veja” (vide a figura 5).

Figura 4 - Cantiga tradicional “Marinheiro aguenta o leme”



Fonte: elaboração do próprio autor

Figura 5 - Transcrição do trecho A1

**A1** D<sup>9</sup>/F<sup>#</sup> F<sup>b</sup>13(♯11) A<sup>9</sup>/E A<sup>9</sup>/E<sup>b</sup>

10 No mei o da ma dru ga da Na por ta do pen sa men to

14 Dmaj7(add13) E<sup>b</sup>(sus4<sup>b</sup>13)

14 na ma nhã tran qui l'ou quan do vi r'o ven to

16 Fmaj7(♯11)

16 tô sem pre fa zen do fes ta por que vim do mar

Fonte: elaboração do próprio autor

Figura 6 - Transcrição do trecho A2



18 **A2** D<sup>9</sup>/F# F<sup>b</sup>13(#11) A<sup>9</sup>/E  
Tu ve ja meu ca ma ra da na vi ra da da ve

21 A<sup>9</sup>/E<sup>b</sup> Dmaj7(add13)  
— la no vão mo men to tem mar pin tan do'o chão es pu ma'e sal em mo

23 E<sup>b</sup>(sus4#13) Fmaj7(#11)  
— vi men to á gu'é mo ra da de pei xe ver me lho'e pi au

Fonte: elaboração do próprio autor

“Brilho e beleza” (TENGA, 1996), “O bode” (BROWN, 1996) e “Regionágua” (BROWN; ANTUNES; MEURRAY, 2003) trazem uma peculiaridade que me chamaram atenção: dois “refrões” ou, em outras palavras, duas estrofes ápices marcadas pela repetição, onomatopéias rítmicas e/ou linguagem simples e direta. Ainda na etapa de planejamento, optei por ter um trecho na obra em que os ouvintes pudessem cantar juntos, fazendo jus a natureza da Marujada e à estrutura de canto responsorial presente em cantigas de Candomblé. Dito isso, decidi atribuir como meta, ao invés de um, a criação de dois ápices (ou refrões). Podemos percebê-los na primeira, quinta e última estrofes da peça.

Toda divindade no Candomblé tem palavras que simbolizam uma maneira de reverência que intitulamos de saudação. As saudações de Marujo são “Ê, la mano” ou “Ê, la marujada” e, a partir disso, busquei maneiras de desenvolvê-las motivicamente através de uma escrita livre associada exclusivamente ao som dos fonemas “ê”, “la” e “mar”:

Tabela 3 - Quadro de desenvolvimento motivico fonético

|                  |                    |
|------------------|--------------------|
| Ê, la mano       | Ê, la marujada     |
| Ê, la marinheiro | Ê la mara, marinhê |



|                     |                   |
|---------------------|-------------------|
| Ê, la mara maré mar | maré mar          |
| maré massa          | maré mansa        |
| maré brava          | marear / mar é ar |

Fonte: elaboração do próprio autor

As onomatopéias presentes em “O bode” (BROWN; TAVARES, 1996) e “Regionágua” junto a esse jogo de palavras, originaram a letra<sup>3</sup> das estrofes que iniciam e encerram a obra: “Ê, la mara mariê/ Ê, la mara maré mar”.

O Refrão 2<sup>4</sup> se desenvolveu a partir da frase “A espuma me leva e eu viro onda”, também apresentada na etapa de planejamento: “Eu que sou feito de água/A fúria do mar não me assombra/Se não posso te navegar/A espuma me leva/E eu viro onda”.

A ideia de ter dois ápices na canção, modificou a organização da forma, feito no início do processo. O tempo para entrega deste escrito também influenciou a reorganização da peça, conforme a Tabela 4 a seguir:

**Tabela 4 - Forma final**

| Opção 3                                                  |
|----------------------------------------------------------|
| Intro breve no violão - Refrão 1 cantado - frase conexão |
| Estrofe 1                                                |
| Estrofe 2                                                |
| Estrofe 3 (“ponte”) - frase conexão                      |
| Refrão 2                                                 |
| Groove de Viola                                          |
| Refrão 1 cantado com melodia transposta                  |
| Final                                                    |

<sup>3</sup> Para visualizar a letra, acesse [Marujada](#).

<sup>4</sup> Na partitura, está indicado como Refrão 2. No arquivo de texto com a letra, é a quinta estrofe.

Fonte: elaboração do próprio autor

Apesar de ter contemplado boa parte das minhas intenções iniciais, gostaria de ter explorado textualmente outros temas associados. A intenção de diversificar permaneceu até quase metade do processo, porém a letra parecia seguir um caminho próprio. As melodias vinham junto com sílabas que persistiam em palavras e frases que não possibilitavam um desvio temático.

## Quebra mar - cais de chegada

Neste artigo relatamos o processo de composição da canção “Marujada”, demonstrando sua construção a partir do uso de ferramentas propostas por teorias da composição associadas à figura de Marujo. Entre as cinco dimensões do processo do compor, Lima afirma que “os atos composicionais emergem de um *continuum* não dissociativo de práticas e teorias” (2019, p. 37), atentando para a indissociabilidade entre o processo do compor e o acesso constante às teorias e técnicas que influenciam diretamente o trabalho criativo.

Seguindo o que Espinheira apresenta como “perspectiva de cruzo entre música de origem popular e de concerto contemporânea de maneira profunda, desde o início do processo generativo, impactando radicalmente o campo de escolhas do sistema-obra” (2026, p. 258). Tivemos aqui um cruzamento entre teorias da composição vindas de um contexto acadêmico tradicional, aplicadas à canção popular, a partir de um símbolo da cultura popular. Durante o processo criativo de “Marujada”, percebi que a aplicação das teorias aqui expostas (envolvendo *impetus*, definição de forma, materiais, métodos etc) possibilitaram a construção de um acervo bem servido em referências, ideias e caminhos. Esta variedade foi fundamental para assegurar a fluidez do processo criativo, bem como para a tomada de decisões sobre as escolhas musicais e estéticas, influenciando nas escolhas rítmicas, na condução da experiência do ouvinte, na construção da sonoridade do violão, nas escolhas harmônicas, rítmicas, no vocabulário e na natureza narrativa do texto.

Também é válido destacar que a quantidade de elementos representados na canção e apresentados neste escrito, deixam uma impressão sobre a magnitude e a complexidade em torno de um único componente cultural das religiões afro-brasileiras. A partir de uma única entidade espiritual, entre as centenas ou milhares de elementos representativos, pude perceber aspectos expressivos:

- a) a associação entre Marujo e o Cabila;



- b) a clave do Cabila em si, bem como o acompanhamento de dois, entre os três atabaques do Candomblé (o rumpi e o lé);
- c) os fraseados vocais e violonísticos gerados a partir da clave e dos atabaques;
- d) a ideia de comunhão entre o indivíduo e os elementos da natureza, um dos princípios básicos da cosmovisão das comunidades tradicionais (expresso na letra da canção através da inter-relação de Marujo, sua personalidade festiva e o mar);
- e) a riqueza de cenários visuais envolvidos em torno da Marujada: o mar, a praia, o movimento das ondas, a vida marinha, o comportamento e os hábitos do Marujo em terra;
- f) a representação de todos esses elementos enquanto critério norteador de escolhas composicionais e estéticas.

Diante da diversidade de aspectos reunidos e da quantidade de elementos esteticamente relevantes para esta criação artística e científica, percebo, veementemente, a figura de Marujo como um símbolo de grande importância e vasta representatividade para a cultura dos povos de terreiro, bem como da cultura afro-brasileira. Espinheira traz uma proposta de criação que entrelace conhecimentos de origens estruturalmente distanciadas, apresentando o ato como “o compor na encruzilhada” (2026, p. 261), enquanto uma “atitude estética, mas também política” (2026, p. 261). Com isso, noto a experiência da pesquisa artística associada à cultura popular afro-brasileira, como possível ferramenta de legitimação e empoderamento desses símbolos culturais historicamente marginalizados. A produção artística se revela como instrumento de transformação político- social também na sua vertente científica.

## Referências

ALMEIDA, Miguel Vale de. O marujo. *Etnográfica*, Online, número especial, p.101-106, 2022. Disponível em: <https://journals.openedition.org/etnografica/12717>. Acesso em 19 de junho de 2026.

BRILHO E BELEZA. Nengo Tenga (Compositor). Muzenza (Intérprete, grupo vocal e percussivo). Salvador: Atração Fonográfica, 1996. CD. Faixa do álbum A Liberdade É Aqui.



É DOCE MORRER NO MAR. Dorival Caymmi e Jorge Amado (Compositores). Dorival Caymmi (Intérprete, voz e violão). Rio de Janeiro: Odeon, 1954. LP. Faixa do álbum Canções Praieiras.

ESPINHEIRA, Alexandre. Um compor na Encruzilhada. In: RINALDI, Arthur; RIOS FILHO, Paulo (orgs.). *Pensando o compor I: teorias e práticas da criação musical*. Santa Maria, RS: Ed. UFSM, 2026. v. 1, p. 258 - 295.

HOLOGRÁFICO OLODUM. Roberto Mendes e Jorge Portugal (Compositores). Roberto Mendes (Intérprete, voz e violão). Salvador: Velas, 1994. CD. Faixa do álbum Roberto Mendes e Baianos Luz.

LASKE, Otto E. Toward an epistemology of composition. *Interface*, v. 20, n. 3-4, p. 235–269, 1991. DOI: 10.1080/09298219108570593.

LEITE, Letieres. *Rumpilezzinho laboratório musical de jovens: relatos de uma experiência*. 1ª edição. Salvador: LeL Produção Artística, 2017. 96 p.

LIMA, Paulo Costa. ‘Composicionalidade’ e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia. In: NOGUEIRA, Ilza; COSTA, Valério da. *A experiência musical: perspectivas teóricas*. Salvador: TEMA/UFBA, 2019. v. 3, p. 36-59.

O BODE. Carlinhos Brown e Alain Tavares (Compositores). Carlinhos Brown (Intérprete, voz e percussão). Rio de Janeiro: EMI Records Brasil, 1996. CD. Faixa do álbum Alfagamabetizado.

O MAR. Dorival Caymmi (Compositor). Dorival Caymmi (Intérprete, voz e violão). Rio de Janeiro: Odeon, 1954. LP. Faixa do álbum Canções Praieiras.

PEREIRA, Adrian Estrela. Cabila e Ijexá: interconexões entre ritmos de duas culturas. In: CASTILHO, Danila Barbosa de. *Cultura e Sociedade*. Ponta Grossa, PR: Editora Atena, 2020. Capítulo 8, p. 95- 104. Disponível em: <https://atenaeditora.com.br/catalogo/post/cabila-e-ijexa-interconexoes-entre-ritmos-de-duas-culturas>. Acesso em 19 de junho de 2026.

PURIFICAR O SUBAÉ. Caetano Veloso (Compositor). Roberto Mendes (Intérprete, voz e violão). Salvador: Biscoito Fino, 2008. CD. Faixa do álbum Cidade e Rio.



REFAZENDA. Gilberto Gil (Compositor). Gilberto Gil (Intérprete, voz e violão). Rio de Janeiro: Warner Music Brasil, 1975. LP. Faixa do álbum Refazenda.

REGIONÁGUA. Carlinhos Brown, Arnaldo Antunes e Peu Meurray (Compositores). Timbalada (Intérprete, grupo vocal e percussão). Salvador: Candyall Records, 2008. CD. Faixa do álbum Alegria Original.

REYNOLDS, Roger. *Form and method: composing music*. New York: Routledge, 2007. 256 p.

