



Um caminho de criação e diálogo a partir da rítmica do candomblé: uma resposta às investidas composicionais de Paulo Costa Lima

Vinicius Borges Amaro

Universidade Federal da Bahia – vinicius-amaro@hotmail.com

Resumo: Estimulado pela proposição de diálogos culturais envolvendo a música de concerto contemporânea e o candomblé, que reverberam nos princípios criativos de obras do compositor Paulo Costa Lima, o presente trabalho visa apresentar caminhos metodológicos ligados ao fazer composicional a partir de um estudo sobre processos rítmicos relativos à música da referida tradição afro-brasileira. Nesta direção, cinco músicas desta expressão cultural foram transcritas e analisadas na perspectiva da identificação de situações rítmicas que possam ser tomadas como catalisadores de procedimentos composicionais adaptáveis à música de concerto. Como uma espécie de resposta a um dos intentos estéticos da obra de Lima, o artigo finaliza com sugestões de possíveis caminhos de elaborações compositivas pertencentes a este entorno temático.

Palavras-chave: Paulo Costa Lima. Composição. Ritmo. Candomblé.

A Way Of Creation And Dialogue Through The Rhythm Of Candomblé: A Response To The Compositional Intentions From Paulo Costa Lima)

Abstract: Engaged by the proposition of cultural dialogue involving contemporary concert music and Candomblé, which can be seen in the creative principles of Paulo Costa Lima's pieces, this paper presents methodological approaches related to music composition through a study of rhythmic processes related to African-Brazilian traditional music. In this direction, five songs from this cultural expression were transcribed and analyzed in terms of identification of rhythmic situations that could be taken as compositional processes adaptable to concert music. As a kind of response to an aesthetic intent of Lima's work, this article concludes with suggestions of possible compositional elaborations involving this thematic surroundings.

Keywords: Paulo Costa Lima. Composition. Rhythm. Candomblé.

1. Considerações iniciais

Em entrevista concedida a rádio Antena MEC FM¹, Paulo Costa Lima declara algo importante no

¹ Entrevista concedida a rádio Antena MEC FM (Rio de Janeiro), no dia 14 de outubro de 2015, para falar da sua obra *Sete flechas, um batuque concertante*, estreada no dia 10 deste mesmo mês, na abertura da 21ª edição da Bienal de Música Contemporânea. Disponível em: <<http://radios.ebc.com.br/antena-mec-fm/edicao/2015-10/compositor-paulo-costa-lima-fala-sobre-sua-nova-obra>> Acesso em: 10/11/2015.



que diz respeito a suas investidas enquanto compositor: “eu tenho grande interesse pelo diálogo da música contemporânea e o ritmo do candomblé. Com os estudos que eu fiz, chego a conclusão que a rítmica do candomblé é tão erudita quanto qualquer outra tradição, por sua complexidade”. Tal relato pode ser facilmente ilustrado pela sua produção artística, nomeadamente sugestiva, como é o caso das séries *Atotô* e *Ibejis*, e acadêmica, expressa, por exemplo, no artigo *Composição e identidade cultural na Bahia* (LIMA, 2005: p. 195 - 2012).

Diante do horizonte temático levantado no referido discurso, duas questões principais de teor composicional podem ser levantadas: 1) Como, numa concepção prática e objetiva, a perspectiva rítmica da música de candomblé poderia se encontrar com noção processual² da música de concerto? e 2) Em que medida e a partir de quais princípios poderíamos propor uma abordagem técnica de uma tradição cultural que essencialmente se desenvolve pela oralidade?

É na tentativa de esclarecimento dessas questões que este trabalho está identificado. Para tanto, buscaremos uma aproximação com a música realizada no contexto do candomblé com o intuito principal de investigar situações rítmicas características, que possam ser adaptadas à música de concerto, como catalisadores criativos de processos composicionais. Neste intento, cinco músicas foram coletadas e transcritas, a fim de após uma etapa analítica, proporcionarem subsídios teóricos e material composicional.

Esperemos, assim, contribuir para o campo da composição na medida em buscaremos estabelecer ferramentas criativas condensadas em procedimentos compositivos, bem como apresentar respostas e caminhos alternativos para uma das questões principais da música do mencionado compositor.

2. Chegando à música de candomblé: uma abordagem inspirada

Interessado em aspectos gerais relacionados à promoção de diálogos interculturais no âmbito da composição, Lima (2005: p. 292 - 303) propõe quatro possibilidades identificadas em diferentes vetores temáticos em seu artigo *Baião de Dois: Composição e Etnomusicologia no forró da pós-modernidade (em seis passos)*: a) colagens e empréstimos; b) apropriação/ reconstrução de concepções e atitudes filosóficas; c) interpenetração de materiais; e d) plasmação estrutural de princípios e sistemas.

Em ‘a’ poderíamos ter, por exemplo, as citações, algo comum desde sempre na história da música, extremamente utilizado nos ideais nacionalistas, na tentativa dos compositores de reavivar materiais folclóricos específicos. Em ‘b’ estaríamos tratando de algo que está mais conectado a questões relativamente subjetivas como a influência religiosa na música de Arvo Pärt, ou a cosmologia nas plásticas sonoras de Walter Smetak. Os dois últimos horizontes, como o próprio Lima afirma, “são muito relacionados entre si. É como se o último fosse uma ‘intensificação’ do penúltimo” (*ibid.* p. 297). Ambos não estão ligados à superfície musical, e sim a uma noção estrutural, havendo, portanto, menor potencial de representação.

Como ponto de partida para nossa pesquisa, coletamos cinco músicas relativas a este contexto. O critério de seleção foi impulsionado pela escuta, a partir da expectativa e julgamento de eventos rítmicos que pudessem ser tomados como tópicos e assuntos a serem explorados em processos composicionais na música de concerto. Essas músicas coletadas como dados foram exclusivamente instrumentais e retiradas de uma mídia dedicada à exemplificação de toques e ritmos do candomblé, disponibilizada na plataforma digital *YouTube*³.

2 Artimanhas ligadas à metodologia compositiva, aos meios de elaboração e desenvolvimento de um material composicional.

3 As músicas coletadas podem ser visualizadas a partir dos seguintes links: <<https://www.youtube.com/watch?v=md1ZSYrBRBU>> <<https://www.youtube.com/watch?v=KNBXDJbSrPs>>



A segunda etapa foi permeada pela observação técnica de todo o material musical coletado em prol da interpretação do mesmo, e em direção a uma plasmação estrutural dos princípios que os envolvem. Nesse sentido, a transcrição foi tomada como aporte metodológico.

Sobre o processo de transcrição, vale a pena esclarecer que cuidados essenciais foram tomados para que a atmosfera da música de candomblé não ficasse tão congelada ou engessada numa notação musical convencional. Por exemplo, abrimos mão da concepção tradicional de métrica, tal como é vista nos escritos de Copper e Meyer (1960) ou Lerdahl e Jackendoff (1987), para admitir a noção da mesma como potencial de projeção, como sugere Hesty (1997). Desta maneira, as fórmulas de compassos funcionam como identificadores longitudinais de eventos rítmicos.

A última etapa foi caracterizada pela análise do material transcrito, afim de levantar ideias sobre os processos criativos que envolvem a rítmica do candomblé, simultaneamente a um entendimento mais aprofundado sobre esse contexto como manifestação cultural, como veremos com mais detalhe a seguir.

3. A música de candomblé: característica geral e alguns princípios rítmicos

Em linhas gerais, o candomblé é uma manifestação cultural complexa de origens africanas⁴, desenvolvida no Brasil, e como acredita Edison Carneiro (2008, p. 12), com maior esplendor na Bahia. Em seu livro *Candomblés da Bahia* podemos ver que:

Embora eminentemente religioso e constituído por papéis hierarquizados de homens e mulheres, o candomblé assume sua vocação de reunir e de manter memórias remotas e outras próximas, referenciando culturas, idiomas, códigos éticos e morais, tecnologias, culinária, música, dança, entre tantas outras maneiras de manter identidades, de situar e manifestar cada modelo, nação (Carneiro, 2008: p. XIV).

Neste processo ativo, a música desempenha papel primordial, afinal representa o meio de comunicação entre os humanos e os orixás⁵. Algumas de suas características fundamentais são:

1. A orquestra é composta, basicamente, por quatro instrumentos: três atabaques e um agogô (gã). Dentre eles, o atabaque ocupa uma posição de destaque pois é considerado essencial para a invocação dos Orixás. Os três utilizados são o Rum (grande), o Rumpi (médio) e o Lé (pequeno), sendo o Rum o mais grave e importante, afinal é a partir do seu desempenho que a entidade em questão é gradualmente manifestada;
2. Na medida em que é preponderantemente marcada por instrumentos de percussão e de alturas indefinidas (embora o canto também desperte grande importância), tende a se desenvolver a partir de aspectos rítmicos sólidos e bem definidos;
3. Como acontece em outras culturas cujo ritual religioso é enraizado na música, possui uma feição cíclica.

Tendo em vista que os atabaques são considerados os instrumentos mais importantes, e entre eles existe uma relação de hierarquia, duas funções foram claramente percebidas: solo e acompanhamento. Nesse sentido, numa concepção de subserviência ao teor improvisatório do Rum, os outros dois atabaques

⁴ Diretamente ligada aos negros africanos trazidos para o Brasil com escravos, de tribos distintas e com costumes respectivamente particulares, como destaca Carneiro (2008: p. 7).

⁵ Divindades que situam-se em posição nitidamente inferior a um Deus supremo, sendo, assim, seus agentes, ministros, delegados, dentre outros (CORDEIRO, 2008: p. 14).



tendem à criação de uma atmosfera rítmica cíclica (apoiada pelos outros instrumentos) com características grupacionais⁶ e de acentuação condizentes com a individualidade e personalidade do Orixá ao qual a música é dedicada.

Foi exatamente a partir da observação dos atabaques, e mais especificamente dos modos de interação entre o Rum e a ação conjunta do Rumpi e do Lé nas cinco músicas coletadas, que cinco processos de qualidades prioritariamente rítmicas foram identificados. Cada um relativo ao método de construção rítmica que justifica o evento sonoro completo de cada música, e por isso são identificados como processos composicionais. Todos foram nomeados de acordo as suas características estruturais, segundo a minha percepção enquanto compositor.

3.1. Processo N° 1: ressignificação rítmica

É a transformação, ou simplesmente mudança, da perspectiva intuitiva de um evento rítmico de grande evidência, desencadeada pela ação de outro evento de menor expressão, cuja função é exatamente promover novas feições e expectativas.

Um breve passeio analítico pelo “Adarrum de Ogum” nos coloca diante do atabaque Rum como um agente rítmico cuja função principal é propor diferentes feições e sensações relacionadas ao padrão rítmico apresentado pelos atabaques Rumpi e Lé (reforçado pela cabaça e o caxixi), que é ciclicamente reiterado durante todo o excerto musical. Nessa direção, o Rum consegue promover diferentes impulsos de ordem rítmica, capazes de alterar (metricamente e em termos de disposição das acentuações principalmente) a maneira como o padrão rítmico principal da música é percebido, fazendo com que ele seja constantemente re-significado, como pode ser visto na figura 1, que demonstra quatro intenções rítmicas associadas a um mesmo material musical.

Figura 1: processo n° 1 (ressignificação rítmica)

3.2. Processo N° 2: dissociação rítmica

É um desprendimento, acompanhado por um progressivo desenvolvimento, de um membro de um evento rítmico formado a partir de uma verticalidade (sobreposição de materiais rítmicos), resultando em dois ou mais caminhos rítmicos paralelos: o reminescente do evento rítmico primário e o(s) resultante(s) do processo de desmembramento.

⁶ Referente à noção de agrupamento vistas nas teorias do ritmo, como, por exemplo, em Copper e Meyer (1960), Cone (1968), Berry (1976), Epstein (1979) e Lerdahl e Jackendoff (1987).



Figura 2: processo nº 2 (dissociação rítmica)

Na figura 2, é possível perceber um evento musical conciso formado pela sobreposição de três materiais rítmicos (marcado em azul). Ao longo de poucos compassos que se sucedem, o membro de evento relativo ao material rítmico representado pelo atabaque Rum se desprende progressivamente do ‘todo’ assumindo características próprias e, assim, constrói um caminho paralelo que interage com o evento rítmico primário, sustentado pelos materiais representados pelos atabaques Rumpi e Lé e o agogô, que permanecem ciclicamente inalterados. Assim, o Rum dissocia-se rítmicamente do conjunto assumindo uma posição de solista, propondo, inclusive, dissonâncias rítmicas que enfatizam a polirritmia de todo o contexto.

3.3. Processo Nº 2: sintonização rítmica

É uma espécie de ajuste vertical de materiais rítmicos desiguais, no que diz respeito às suas estruturas grupacionais e de acentuação, que outrora estavam sobrepostos a partir de uma perspectiva polirrítmica, e passam, então, a compartilhar de um mesmo princípio motivico e estrutural. Em termos comparativos, é como se fosse uma mudança brusca, gradual ou motivada de uma textura polirrítmica para outra homorrítmica.

Figura 3: processo nº 3 (sintonização rítmica)

A figura 3 demonstra algo importante e recorrente na composição do “Igbin”, uma espécie de juste que homogeniza todas as figurações rítmicas dispostas verticalmente, anteriormente participantes de uma construção polirrítmica. Esse ajuste sempre se estabelece como algo em prol de uma regularidade e é motivado por uma instabilidade em termos de projeções métricas. Entre os compassos 5 e 9 é possível perceber um composto polirrítmico de doze pulsos e longitudinalmente irregular, que é transformado em um composto homorrítmico e regular, precisamente localizado entre os compassos 11 e 13 (marcado em vermelho), como se as figurações temporais entrassem em sintonia. Tal transformação é motivada por um pequeno ponto de tensão localizado no compasso 10, tensão essa provocada por uma alteração métrica que frustra e



sensação de continuidade de ciclos longitudinais de 12 pulsos, estabelecida anteriormente.

3.4. Processo N° 4: suspensão rítmica

Em um ambiente sonoro qualitativamente rítmico, é um estado de tensão provocado pela ausência de resposta a um estímulo ou impulso rítmico, resultante do não cumprimento de uma expectativa alimentada por evidências rítmicas precedentes.

Quando percutida, a região grave do atabaque Rum pode representar o ponto de maior intensidade no que se refere aos níveis de acentuação da orquestra de candomblé. É a partir deste princípio que o Rum executa um motivo simples e com muita contundência (identificado em azul), no sentido de marcar precisamente o início dos ciclos rítmicos evidenciados na música “Runtó”. Esse pequeno motivo se apresenta como uma espécie de ponto de apoio para o ritmo irregular executado pelos atabaques Rumpi e Lé (reforçado pelo agogô), gerando uma expectativa de recorrência que é várias vezes satisfeita. Subitamente, o Rum cessa a execução deste motivo (trecho marcado em vermelho), gerando uma tensão justificada pela frustração de expectativa de recorrência deste material, ocasionando uma suspensão rítmica. Nessa direção, a sensação de ciclo que, estruturalmente, ainda permanece em voga, passa por um leve afrouxamento, como pode ser visualizado na figura 4.

Figura 4: processo n° 4 (suspensão rítmica)

3.5. Processo N° 5: sublimação rítmica

É a mudança abrupta para uma perspectiva rítmica/temporal consideravelmente distinta, motivada por um evento rítmico pontual.

Figura 5: processo n° 5 (sublimação rítmica)

Algo que chama atenção no “Arrudá” analisado é uma transformação súbita da concepção rítmica



e temporal. Isso é tão importante para a construção da música que os dois grande gestos estabelecidos têm essa transformação como meta e objetivo. O primeiro deles está ilustrado na figura 5, onde podemos perceber uma construção linear⁷ baseada em figurações rítmicas regulares e cíclicas (compassos 1 a 4), que é abruptamente interrompida por algo que beira a não-linearidade⁸, onde todos os instrumentos executam ritmos imprecisos e compõem um ambiente caótico, como se o próprio tempo tivesse passado por um processo de sublimação. Tal evento é recorrentemente prenunciado e finalizado por motivos rítmicos (marcado em amarelo), que se comportam como catalisadores de toda a ação.

4. Em direção a elaborações compositivas

A abordagem analítica adaptada às situações musicais mencionadas nos permite encarar os processos rítmicos descritos como ferramentas compositivas abrangentes e com potenciais de aplicação diversos. Neste sentido, parece salutar propor, como uma próxima etapa, elaborações compositivas baseadas no que foi discutido. Antecipando o que merecerá destaque em um novo artigo correlacionado, já apontaremos aqui duas possibilidades, em forma de exercícios de composição.

4.1. Exercício de composição 1

Figura 6: exercício de composição 1 (ressignificação rítmica)

No exercício de composição 1, ilustrado pela figura 6, desenvolvemos uma situação de resignificação rítmica para piano solo. O procedimento compositivo utilizado foi estabelecido a partir de um agrupamento rítmico principal (localizado no pentagrama superior e marcado em azul), que foi exposto, numa perspectiva cíclica, a outros agrupamentos menores e qualitativamente distintos (localizados no pentagrama inferior). A qualidade desses agrupamentos menores, principalmente no que se refere aos seus pontos de

7 Relativa à noção de *tempo linear*, que fundamenta-se num “contínuo temporal onde os eventos progridem em direção a metas previsíveis” (KRAMER, 1988: p. 452).

8 Relativo ao *tempo não-linear* onde, segundo Kramer (1988: p. 20), as relações de causalidade no fluxo do tempo musical deixam de existir em favor de um fluxo sonoro que tende a não se desenvolver, a não mudar.



acentuação, alteram significativamente a maneira como o material rítmico principal é percebido, impondo novas sensações métricas, e fazendo com que ele seja continuamente ressignificado.

4.1. Exercício de composição 2

Figura 7: dissociação rítmica (exercício de composição)

Na figura 7, um aglomerado polirrítmico para quarteto de madeiras é apresentado como material musical principal (no primeiro compasso e marcado em azul). Ao longo de alguns compassos que se sucedem, uma das partes deste aglomerado, o membro de grupo correspondente ao clarinete, segue, progressivamente, desprendendo-se do ‘todo’ (retroalimentado pelos outros instrumentos) e assume características rítmicas próprias, na medida em que, no compasso 4, transforma-se num ritmo de candomblé, relativo ao orixá Xangô. Desta maneira, o exercício de composição 2 implementa o processo de dissociação rítmica.

5. Considerações finais

Impulsionado pela importante contribuição do compositor Paulo Costa Lima no que se refere aos estudos pioneiros sobre o diálogo entre a música contemporânea e o ritmo do candomblé, tão explorado em sua produção artística, este artigo, a ele dedicado (e como uma homenagem), propôs uma perspectiva analítica da música da referida expressão cultural, no intuito de encontrar procedimentos criativos objetivos que pudessem ser utilizados como ferramentas composicionais. Cinco processos rítmicos foram localizados, discutidos e, dois deles, demonstrados a partir de uma concepção de exercício composicional.

Esperamos, portanto, contribuir para o campo da composição, estimulando, inclusive, o nível pedagógico desta área, e apresentar ao compositor homenageado uma sistematização de estratégias técnicas alternativas para a implementação de diálogos composicionais entre o candomblé e a música de concerto.



Referências Bibliográficas

BERRY, Wallace. *Structural functions in music*. New York: Dover, 1976.

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

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: Norton, 1968.

COOPER, Grosvenor; MEYER, Leonard. *The rhythmic structure of music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus, studies in musical structure*. Cambridge: MIT Press, 1979.

HASTY, Christopher F. *Meter as Rhythm*. New York: Oxford University Press, 1997.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schirmer, 1988.

LIMA, Paulo C. *Invenção & memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências*. Salvador, Editora da Universidade Federal da Bahia, 2005.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Music*. Cambridge: MIT Press, 1987.