A criação de "mundos sonoros" baseada nos toques dos orixás do candomblé queto, através do procedimento derivado do *Time Point Reverso* na obra *Exu Jazz*

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: AS-1. COMPOSIÇÃO E SONOLOGIA

Victor Hugo da Rocha UFBA vhcrocha@me.com

Resumo. Essa comunicação visa relatar o processo composicional da obra *Exu Jazz*, para guitarra elétrica e piano. O compositor utiliza um procedimento derivado do *Time Point* Reverso para gerar o sistema de controle de alturas que a organiza, a partir do padrão rítmico presente no gã de um toque utilizado para o orixá Exu na tradição do candomblé queto, com o objetivo de produzir o "paixão/ideal sonoro", para a criação de "mundos sonoros". Além da geração da série de intervalos não ordenados, o padrão rítmico mencionado é utilizado, através do conceito de ritmo circular, como elemento sintático para a coesão do discurso da obra.

Palavras-chave. Exu, Composição, Candomblé, Teoria Pós Tonal.

Rhythmic Cycles of Candomblé Ketu as the organizing principle of the work *Exu Jazz* from the Time Point Reverso

Abstract. This paper aims to report the compositional process of the work *Exu Jazz*, for electric guitar and piano. The composer uses a procedure derived from the Reverse Time Point to generate the pitch control system that organizes it, from the rhythmic pattern present in the agogo of a touch used for orisha Eshu in the tradition of candomblé Ketu, with the aim of producing the "sonic excitement" for the creation of "sonic worlds". In addition to the generation of the series of unordered intervals, the rhythmic pattern mentioned is used, through the concept of circular rhythm, as a conductor in the organization of the durations in the work.

Keywords. Eshu, Composition, Candomblé, Post-tonal theory.

1. Introdução

A ideia de compor a peça fora impulsionada pelo desejo próprio de produzir obras utilizando a hibridação entre música de terreiro queto e música de concerto. Essa é a questão fulcral do trabalho. Ao lado disso, há a necessidade de produzir uma obra que possua características particulares e que tenha um elemento sintático que sirva como o fio de ligação

para a coesão de seu discurso. Essa pretensa possibilidade de criar um ambiente sonoro, "paixão/ideal sonoro" (LIMA, 2016, p. 10), faz parte daquilo que Paulo Costa Lima chama de "criação de mundos":

Estamos aqui tratando de uma aliança com a capacidade de "criação de mundos", esse traço inequívoco dos objetos de criação, objetos compositivos. "Ser obra quer dizer: instalar um mundo", nos diz Heidegger, e lembra que mundo não é a simples reunião das coisas existentes, contáveis ou incontáveis, pois o mundo mundifica, ou seja, envolve o inobjetal ao qual estamos submetidos. (LIMA, 2016, pp.15-16)

Assim, o *impetus* (REYNOLDS, 2002, pp. 8-9) da obra, bem como o material generativo, fonte ou semente, deveria ser oriundo da música de terreiro nagô. Posto isso, deve-se destacar que essa obra tem por objetivo servir de estudo para uma peça maior para um *power trio* (contrabaixo, bateria e guitarra) e orquestra sinfônica, em três movimentos, sendo esse um projeto de estudo para um futuro primeiro movimento, principalmente delineando a voz da guitarra, experimentando a exequibilidade dos temas¹. Então, como reza a tradição, o movimento inicial dever ser sobre Exu: "Exu pode também ser muito malvado, se as pessoas se esquecem de homenageá-lo. É necessário, pois, fazer sempre oferendas a Exu, antes de qualquer outro orixá." (VERGER, 1997, p. 11)

2. Time Point Reverso

O pilar sustentador da peça (pilar do procedimento) é a derivação dos procedimentos dessa obra a partir do conceito de *time point*² *reverso* do compositor Alexandre Espinheira:

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

Desse modo, o *time point reverso* é um procedimento de produção de material précomposicional, que parte de grupos rítmicos e desses são deduzidos os materiais relativos ao controle de altura para a utilização em uma obra. Espinheira utilizou a *timeline* (ANKU, 2000)

¹ O termo "tema" será usado aqui mais com uma conotação *jazzística* do que com aquela utilizada tradicionalmente para música de concerto.

² O *time point system*, procedimento utilizado por diversos compositores seriais a partir da segunda metade do século XX, foi uma das ferramentas desenvolvidas na busca pelo controle racional de outros parâmetros da música – a exemplo do ritmo, dinâmicas, registro e articulação, o que terminou culminando no chamado serialismo integral. (ESPINHEIRA, 2019, p. 1)

do ritmo tocado para Oxum (figura 1), gerando assim o conjunto 7-34 (013468A), que serviu de material como relação ao controle de alturas na peça Oxogbô. Nesse trabalho, tal procedimento será utilizado de maneira diversa da original, enquanto, por Espinheira, o ritmo fora utilizado para derivação de conjuntos de classe de notas, agora terá uso para produzir uma série de intervalos não ordenados.

Figura 1 - ritmo do gã para Oxum

3. Da Produção de Material Pré-composicional

Nessa obra, utilizou-se como base a *timeline* de Exu (figura 2), transcrita do álbum "Odum Orim: Festa da Música de Candomblé" do Grupo Ofá³ e, a partir daí, considerou a relação do time point, executado pela voz do gã⁴, que segue a configuração numericamente proporcional: 2-2-1-2-2-1-2 (AGAWU, 2006, p. 5), na qual a semínima é substituída pelo número 2 e a colcheia pelo número 1 Essa relação numérica é utilizada para nortear as relações intervalares, assim, o número 2 representa um intervalo de segunda maior, e o 1 representa o intervalo de segunda menor.

Figura 2 – Timeline de Exu

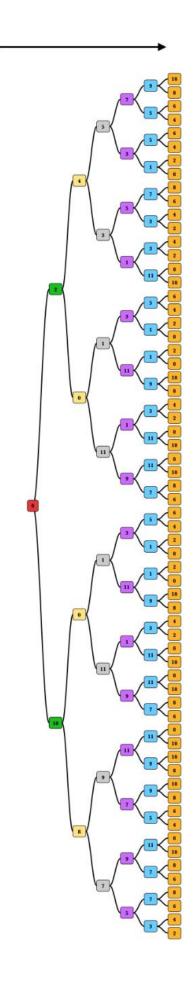
Considerando-se isso, chega-se à *primeira arvore generativa* (figura 3), que apresenta todos os caminhos possíveis para a produção do material relativos às alturas, assim, partindo da nota dó, seguindo o sentido da seta, passando por cada um dos 7 passos da série escolhida, chega-se a 64 caminhos, que servirão como material pré-composicional para a escolha das melodias a serem utilizadas na peça.

Figura 3 – primeira árvore generativa

-

³ Dentre outras plataformas, o álbum pode ser acessado no YouTube em: https://www.youtube.com/watch?v=lQV5DYz2Mis

⁴ Agogô



Além da dimensão horizontal, criam-se também relações verticais em cada passo, resultando nos seguintes conjuntos de classe de notas que, na figura 3, podem ser identificados pelas cores em comum:

```
1º passo – 0 (cor vermelha);
2º passo - 2, 10 (cor verde);
3º passo - 0, 4, 8 (cor amarela) – acorde aumentado;
4º passo - 1, 3, 5, 7, 9, 11 – escala de tons inteiros – (cor cinza);
5º passo - 1, 3, 5, 7, 9, 11 – mesmo grupo anterior – (cor lilás);
6º passo - 1, 3, 5, 7, 9, 11 – mesmo grupo anterior – (cor azul);
```

7º passo - 0, 2, 4, 6, 8, 10 – escala de tons inteiros – (cor ocre).

Como pode ser claramente visto, os passos 4, 5 e 6 são iguais, além do 7 ter o mesmo conteúdo intervalar, então assim ficou a estrutura utilizada (que aqui serão denominados conjuntos, então sucessivamente, C1, C2, C3...):

C1. 0;

C.2. 2, 10;

C.3. 0, 4, 8 (acorde aumentado);

C.4. 1, 3, 5, 7, 9, 11 (escala de tons inteiros);

C.5. 0, 2, 4, 6, 8, 10 (escala de tons inteiros);

C.6. 1, 3, 5, 7, 9, 11 (mesmo grupo 4);

C.7. 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 (todas as classes de notas).

As escalas de tons inteiros, iniciadas em "1" e em "0" foram intercaladas e, por fim, a escala de 12 sons, que foi formada pela junção das duas anteriores, cuja matriz é apresentada na figura 4, com o objetivo de ser utilizado como série *dodecafônica*, que terá seu uso baseado na escolha dos intervalos, assim, o intervalo só poderia ser repetido depois que todos os outros fossem executados.

Figura 4 – matriz da série

	I_0	I_7	I_{10}	I_9	I_5	I_{11}	\mathbf{I}_1	I_6	I_3	I_4	I_8	I_2	
\mathbf{P}_0	0	7	10	9	5	11	1	6	3	4	8	2	R_0
P_5	5	0	3	2	10	4	6	11	8	9	1	7	R_5
\mathbf{P}_2	2	9	0	11	7	1	3	8	5	6	10	4	\mathbf{R}_2
P_3	3	10	1	0	8	2	4	9	6	7	11	5	\mathbb{R}_3
\mathbf{P}_7	7	2	5	4	0	6	8	1	10	11	3	9	R ₇
\mathbf{P}_1	1	8	11	10	6	0	2	7	4	5	9	3	\mathbf{R}_1
P_{11}	11	6	9	8	4	10	0	5	2	3	7	1	R_{11}
P_6	6	1	4	3	11	5	7	0	9	10	2	8	R_6
P_9	9	4	7	6	2	8	10	3	0	1	5	11	\mathbb{R}_9
P_8	8	3	6	7	1	7	9	2	11	0	4	10	R_8
P_4	4	11	2	1	9	3	5	10	7	8	0	6	R_4
P_{10}	10	5	8	7	3	9	11	4	1	2	6	0	R_{10}
	RI_0	RI ₇	RI_{10}	RI_9	RI_5	RI_{11}	RI_1	RI_6	RI_3	RI ₄	RI_8	RI_2	

Então, utilizando um jogo de dado virtual ⁵, relacionado cada número do dado a um intervalo do vetor intervalar, em que o número 1 do dado representando o intervalo de 2ª menor, ou 7ª maior; o número 2 representando 2ª maior, ou 7ª menor, assim sucessivamente até a 4ª aumentada, com o número 6, chegou-se por sorte na seguinte ordem: 4ª justa; 3ª menor; 2ª menor; 3ª maior, 4ª aumentada; 2ª maior. Como a ideia é a utilização de intervalos, então, não há diferença entre o intervalo ascendente ou descendente. Posto isso, a série que satisfez as duas regras, do dodecafonismo e do serialismo intervalar, depois da produção daquela que será denominada segunda árvore generativa (figura 5), foi 0, 7, 10, 9, 5, 11, 1, 6, 3, 4, 8, 2, 0. No exemplo a seguir, cada número representa uma de classe de nota e o X após o número demonstra que aquele caminho não satisfez a regra do serialismo, pois aquele já aparecera anteriormente no mesmo caminho.

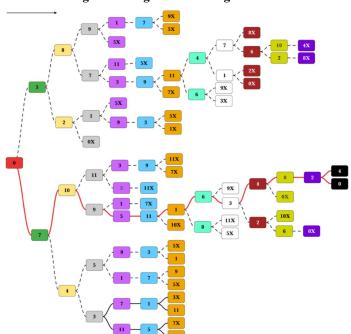


Figura 5 – segunda árvore generativa

4. Da Obra

A peça foi composta em forma sonata, cujas partes serão tratadas aqui como tradicionalmente se faz: A-B-A'. Como é comum nessa forma clássica, essa peça também contra com uma introdução, nesse caso, dividia em duas partes, a saber, respectivamente, uma improvisada sobre o material relativo às alturas, utilizado em toda a obra; e outra escrita, em séries dodecafônica, ambas as partes executadas apenas pela voz do piano. Segue-se a isso a

⁵ (https://pt.piliapp.com/random/dice/)

parte A (figura 6), na qual serão apresentados os temas⁶: o primeiro tema, derivado diretamente das transformações do *timeline* de Exu; e o segundo tema derivado do primeiro, com a seguinte relação de transformação rítmica: todo "2" no primeiro tema torna-se "1" no segundo e vice-versa, assim, tem-se uma nova *timeline* 1-1-2-1-1-2-1. Na recapitulação (parte A'), os temas são apresentados em ordem inversa do que foram apresentados na parte A, ou seja, é apresentado o tema produzido 2, então, o tema 1.

Figura 6 – derivação da timeline de exu

	A	A'						
Primeiro Tema	Segundo Tema	Segundo Tema	Primeiro Tema					
timeline do orixá Exu	derivado do primeiro tema	derivado do primeiro tema	timeline do orixá Exu					
2-2-1-2-2-1-2	1-1-2-1-1-2-1	1-1-2-1-1-2-1	2-2-1-2-2-1-2					
	777 77 7	777 771 7						

Após essa última parte (A'), há uma *cadenza* para a guitarra, então a obra é finalizada com uma *codetta*.

A parte B foi composta como um desenvolvimento. É ritmicamente baseada na *timeline* de Exu e em suas rotações (figura 7a), regida pelo esquema apresentado na figura 7b. Assim, o guitarrista e o pianista só tocariam a mesmo rotação, ao mesmo tempo, por curtos espaços de tempo:

Figura 7a – rotações do ritmo de exu

R1	2	2	1	2	2	1	2
	J	J	٦	J	J	٦	J
R2	2	1	2	2	1	2	2
	J	J	J	J	Ŋ	J	J
R3	1	2	2	1	2	2	2
100	J	J	J	7	J	J	J
R4	2	2	1	2	2	2	1
	٦	٦	J	J	J	ا	٦
R5	2	1	2	2	2	1	2
1.0	٦	'n	J	J	J	J	J
R6	1	2	2	2	1	2	2
110	7	٦	٦	J	7	٦	J
R7	2	2	2	1	2	2	1
-1.7	J	J	J	١	J	J	J

⁶ O termo "tema" aqui será usado mais como um denominador de uma melodia ou um grupo delas e menos no sentido restrito utilizado pelos manuais de análise de música europeia tradicional.

_

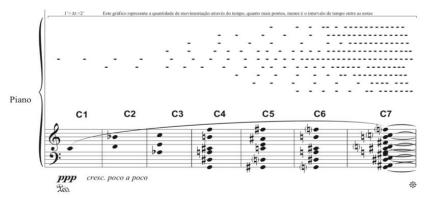
Figura 7b – utilização das rotações

Guitarra	R	.1	R	')	N K	13	R	4	R	.5	R	h	R	7	R1
Piano		R	')	R		R	4	R	.5	R	h	R	/		R1

4.1. Da Introdução

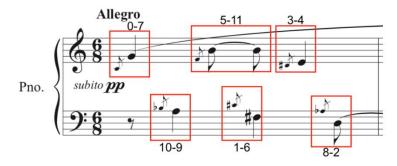
A introdução é um trecho de improvisação, que dura entre 1 e 2 minutos, formado pelos grupos de notas – no qual o conjunto 1 é grafado como C1, então o segundo conjunto como C2 e assim sucessivamente – então, cada passo da *primeira árvore generativa* (figura 3), é agrupado pela relação vertical de cada passo. Assim, o pianista deve improvisar com aqueles blocos, que são conjuntos de classes de notas, apresentados nesse segmento da peça, num crescente de dinâmica e movimentação, que é representado pelo pontilhado, num intervalo de tempo entre 1 e 2 minutos, sem ter nenhuma indicação de divisão do tempo de cada grupo de notas, como pode ser observado na figura 8.

Figura 8 – conjuntos de classe de notas da introdução



Então, após a parte improvisada, o piano segue com trecho escrito a partir de uma série dodecafônica, como mostra a figura 9:

Figura 9 – série dodecafônica



4.2. Da Exposição (A) e do Final (A')

Um dos primeiros problemas apresentados pela obra, surgido antes mesmo da escolha do material, estava relacionado à criação dos temas, a serem executados principalmente para a guitarra, pois aqueles deveriam estar subordinados às questões de sonoridade da melodia – *estésica* – (NATTIEZ, 1990 e 2002), idiomatismo e de exequibilidade pelo instrumento.

Os temas foram escolhidos de acordo com os caminhos produzidos pela árvore generativa, sem qualquer transposição, uso de retrógrado ou, então, de inversão, partindo da nota dó, levando-se em consideração o que foi dito sobre a guitarra. Assim, as alturas foram escolhidas dentre os caminhos da primeira árvore generativa (mostrada como figura 4), relacionando os intervalos às alturas, resultando no seguinte (figura 10a), considerado como primeiro tema e o segundo tema (figura 10b), derivado daquele:



demonstra acompanhamento do piano, que é baseado na série de 12 sons da introdução. Há duas linhas independentes, do ponto de vista das alturas: a voz da guitarra, baseada no grupo de notas gerado pelo *timeline* de Exu, sobreposto ao piano, baseado na série dodecafônica. A figura 11b demonstra o contraponto entre guitarra e piano, na repetição do tema 2, no qual a guitarra executa o segundo tema, e o piano executa o primeiro tema.

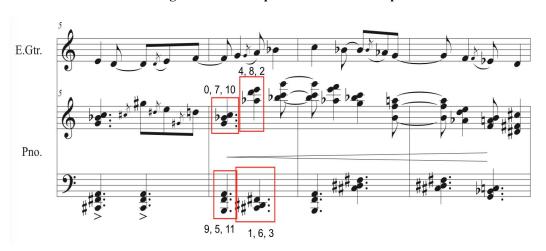


Figura 11a - acompanhamento serial do piano

Figura 11b – contraponto entre a guitarra e o piano



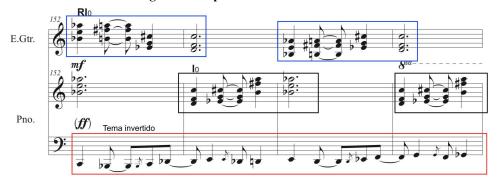
A parte final (A') foi composta com os temas apresentados na ordem inversa da parte A, como foi demonstrado na figura 6, com a utilização no acompanhamento de transposições, inversões e retrógrados a partir da matriz serial apresentada na figura 4. Além disso, como demonstra a figura 12a, o tema é uma inversão daquele apresentado na parte A, agora distribuídos entre as vozes do piano e da guitarra (retângulos vermelhos), juntamente com retrógrado da transposição 10 (R10) (retângulos azuis). A figura 11b demonstra o mesmo procedimento com relação à inversão do tema, executado pela voz mais grave do piano, sendo acompanhado pela guitarra com RIo, a voz superior do piano em Io.

Tema 2 invertido distribuido

Pno.

Figura 12a – segundo tema invertido

Figura 12b - primeiro tema invertido



4.3. Do Desenvolvimento (B)

Essa parte da obra foi composta de forma contrapontística com base nos conjuntos de classe de notas, mantendo a mesma ordem, da introdução, como visto no exemplo 5. A figura 13 demonstra o esquema composicional do desenvolvimento, em uma disposição na qual as vozes da guitarra e do piano executam o mesmo conjunto de classe de notas por curtos espaços de tempo, então, seguem em defasagem de um conjunto, na maior parte do desenvolvimento.

Figura 13 - conjuntos de classe de notas em defasagem

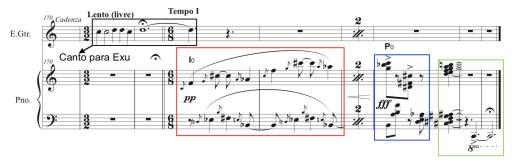
Conjunto de Classe de Notas

Guitarra	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C1
Piano		C2	C3	C4	C5	C6	C7	C1

4.4. Da Codetta

O trecho final (figura 14) da obra começa com uma *cadenza* para a guitarra, que tem seu fim marcado por uma citação do canto para Exu, no referido álbum do grupo Ofá, em seguida, a voz do piano executa o motivo da introdução, agora em I0, por fim, ainda na voz do piano, há o grupo P0, executado harmonicamente e dois *clusters*, um na mão direta, só com as teclas brancas, exceto a nota dó, e outro na mão esquerda, só com as teclas pretas, completando os 12 sons com a nota dó nos dois últimos compassos.

Figura 14 – cadenza para a guitarra



5. Conclusão

A composição da peça começou com uma ideia de um estudo de "hibridação cultural" (CANCLINI, 2019), que partia de apenas um grupo rítmico e daí seriam geradas relações diretas com o controle de altura, mas, com o decorrer da feitura da obra, os caminhos foram cada vez mais se abrindo — talvez por conta de Exu — para sentidos inesperados pelo compositor. Assim, é possível intuir que as obras musicais possam mesmo ter uma certa vida própria, a partir das escolhas feitas pelos compositores ainda na fase de seleção do material pré-composicional. O decorrer da tecelagem da obra pode ser comparado a um jogo de xadrez em que, a cada movimento de peça, muitas possibilidades são abertas e algumas outras fechadas, então a partida acaba seguindo um curso próprio, com apenas um controle relativo das ações. Ao final, pode-se constatar que, de fato, os procedimentos utilizados, deduzidos do *Time Pointe Reverso*, serviram para produzir o "paixão/ideal sonoro" (LIMA, 2016, p. 10), naquela citada "criação de mundos" (LIMA, 2016, p.15), além de mostrar que o ritmo de um orixá pode ser utilizado como elemento sintático para dar coesão ao discurso de uma peça de música de concerto.

Referências

AGAWU, Kofi. Structural Analysis or Cultural Analysis? Competing Perspectives on the "Standard Pattern" of West African Rhythm. Journal of the American Musicological Society, v. 59, n. 1, p. 1-46, 2006.

ANKU, Willie. Circles and Time: A Theory of Structural Organization of Rhythm in African Music. A journal of the Music Society for Music Theory, volume 6, number 1, January 2000. Disponível em: https://www.mtosmt.org/issues/mto.00.6.1/mto.00.6.1.anku_frames.html. Acesso em: 16 maio. 2021.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade*. 4 ed., 8 reimpr. Traduzido por Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. Editora da Universidade de São Paulo, 2019..

ESPINHEIRA, Alexandre. Geração de material pré-compositivo a partir de ritmos tradicionais: o time-point reverso e a série Orixás. Anais do XXIX Congresso da ANPPOM, p. 8, 2019.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e Prática do Compor – III Lugar de fala e memória*. Salvador: EDUFBA, 2016.

NATTIEZ, Jean-Jacques. Semiologia musical e pedagogia da análise. OPUS, v. 2, n.0, p. 50–58, 4 jun. 1990.

. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy. In: Debates no 6, Cadernos do Colóquio, PPGM/CLA/ Uni-Rio. Tradução de Luiz Paulo Sampaio, 2002, pag. 7-39.

REYNOLDS, Roger. Form and method: composing music. New York/London: Routledge, 2002.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos Orixás*; [ilustrações] Carybé; tradução: Maria Aparecida da Nóbrega - 4ª ed. Salvador: Currupio, 1997.