"Candomblé" de Eli-Eri Moura: Uma Abordagem Metalinguística

Guilherme do Nascimento Davino (Unesp)
Maurício Funcia de Bonis (Unesp)

Resumo: Como uma proposta de composição metalinguística, a obra *Candomblé* de Eli-Eri Moura pode ser abordada a partir de ferramentas que, entre outras coisas, ofereçam uma perspectiva analítica para a utilização de materiais musicais e/ou extra-musicais pré-existentes como elementos estruturantes do discurso musical. Apresentaremos aqui alguns apontamentos analíticos sob o viés da metalinguagem, com o intuito de mostrar o potencial semântico incitado pelas referências externas nessa obra, trazendo elucidações acerca da maneira como essas operações se manifestaram nesta composição.

Palavras-chave: Metalinguagem. Candomblé. Eli-Eri Moura.

Title: "Candomblé" by Eli-Eri Moura: A Metalinguistic Approach.

Abstract: As a proposal for metalinguistic composition, Eli-Eri Moura's *Candomblé* can be approached from tools that, among other thing, offer an analytical perspective for the use of pre-existing musical and/or extra-musical materials as structuring elements of the musical discourse. Here we present some analytical notes under the bias of the metalanguage, in order to show the semantic potential incited by external references in this work, bringing clarifications about the way these operations are expressed in this piece.

Keywords: Metalanguage. Candomblé. Eli-Eri Moura.

O uso de materiais musicais (melodias, padrões rítmicos, instrumentos musicais, etc.) pré-existentes, envolvendo elementos regionais de cunho folclórico, é recorrente nas composições de Eli-Eri Moura[1], como em *Maracatum* (2005) e *Noite dos Tambores Silenciosos* (2003), onde são utilizados padrões rítmicos do maracatu de baque-virado, e em *Opaninjé*, onde é utilizado o toque[2] de mesmo nome, típico do candomblé. Em *Candomblé*, composta em 1998 para

[1] Eli-Eri Moura, nascido em 1963 na Paraíba, fez mestrado e doutorado em composição pela McGill University no Canadá e atualmente é docente do departamento de música da Universidade Federal da Paraíba.

[2] Agrupamento de linhas rítmicas emitidas pelos instrumentos musicais em religiões de matriz africana, geralmente acompanhado de um cântico.

nove instrumentistas (flauta, clarinete em Sib, dois percussionistas[3], piano[4], dois violinos, viola e violoncelo), Eli-Eri utiliza-se dos toques *Alujá de Xangô* e *Batá*, conforme descrito no texto que acompanha a partitura da obra:

> The piece reflects some aspects of this ritual: the **search** for the divine, as heard in the successive musical intensifications in the first part; the human **vessel**, in the continuous music of the second part, based on the rhythms of Alujá de Xangô and Batá; and the final **collapse**, at the end (MOURA, 1998, p. 4).

A partir deste texto, podemos constatar que as escolhas feitas pelo compositor no processo composicional foram baseadas em elementos constituintes da ritualística do candomblé e estão presentes em vários níveis da obra, afetando desde o aspecto formal geral até as escolhas relacionadas às dinâmicas e à rítmica. Notamos também que o compositor se guia tanto a partir de aspectos mais objetivos, utilizando os toques do candomblé, como também através de aspectos subjetivos, como "a busca pelo divino". Tendo isto em vista, podemos analisar os aspectos indiciais[5], intencionados pelo compositor em suas transposições metalinguísticas. Em um ensaio publicado em 1979, o compositor Willy Corrêa de Oliveira (em livre referência aos conceitos de Charles Peirce) propõe duas classes de índices musicais: o extra-índice e o interíndice.

1. Extra-índice

Segundo Willy, o extra-índice "aponta para fatos de natureza extra-textual: a) manifestações etno-musicais; b) marchas militares; c) danças e seus gestos" (OLIVEIRA, 1979, p. 51). Sendo *Candomblé* uma composição no universo da música erudita de concerto, seu próprio título aponta para algo exterior às salas que lhe são próprias: o nome genérico utilizado para designar algumas religiões afro-brasileiras remete aos terreiros, a um espaço sagrado, a uma indumentária característica. Para alguém familiarizado com as religiões de matriz africana, remete a uma estética sonora, aos orixás, danças, alimentos e rituais. Uma das intenções de Eli-Eri ao usar elementos da cultura local de sua região em sua música é fazer uma "referência regional que favoreça uma visão

[3] O percussionista 1 toca: Vibrafone; duas congas (médio e aguda); cinco tom-tons; três wood blocks e Glockenspiel. O Percussionista 2 toca: Marimba; wind chimes de bambu; duas congas (médio e grave); quatro tom-tons; clave; cowbell e tubular bells (chimes).

[4] O pianista também toca agogô em determinados momentos da composição.

[5] O índice dentro da semiótica peirceana "é um signo que como tal funciona porque indica uma outra coisa com a qual ele está actualmente ligado" (SANTAELLA, 1983, p. 66). O índice existe quando há uma contiguidade direta entre significado e significante, que depende, é claro, da experiência vivenciada pelo interpretador, "o girassol é um índice, isto é, aponta para o lugar do sol no céu, porque se movimenta, gira na direção do sol" (idem).

de mundo culturalmente diversa, múltipla, em vez de uma visão estreita, plana e globalizada" (MOURA, 2006, p. 843). Ou seja, Eli-Eri busca fugir do eurocentrismo (e mesmo do imperialismo cultural) no âmbito do material musical e dos jogos de significados implicados na obra, evitando apresentar uma obra que realize uma interação em nível superficial, banalizando valores culturais com interesses comerciais, por exemplo. A escolha do candomblé como fonte de materiais está de acordo com essa proposta de Eli-Eri, pois representa um forte legado de luta e resistência da cultura dos povos deslocados ao Brasil na diáspora africana.

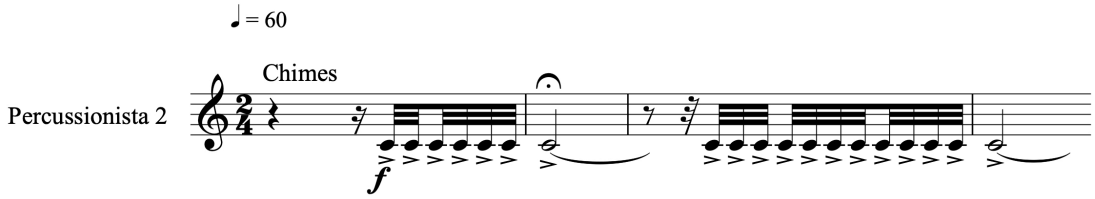
Nos compassos iniciais e finais de *Candomblé*, os chimes são articulados isoladamente e em dinâmica forte (no início) e fortíssimo (ao final); o instrumento é percutido rápida e repetidamente, em clara referência ao som e às funções do adjá[6]. Nas religiões de matriz africana, o adjá, "quando soado, funciona como um chamado para que a divindade incorpore em seu filho, resultando no fenômeno da possessão." (CARDOSO, 2006, p. 49). "(…) o adjá, além disso, costuma conduzir os orixás. Através dos seus sons, ele orienta para a saída e entrada do terreiro." (CARDOSO, 2006, p. 180). Além da relação do início e do fim da peça com a entrada e saída do orixá no espaço físico do terreiro, a articulação do adjá, no começo e no final da música, serve de alegoria para mais três representações, descritas por Eli-Eri no já citado texto que acompanha a partitura: o primeiro passo em direção à "busca pelo divino", na primeira parte; o prenúncio da "possessão", que ocorrerá na segunda parte; e o desfecho do "colapso", com o fim do transe.

Os compassos 4 a 15 da obra, ainda na clave de uma introdução, são um desdobramento da articulação do chimes nos compassos iniciais (ver Exemplo 1), seja pelas variações de textura sobre as notas repetidas e as diferentes formas de sustentação de notas longas, seja pela sugestão de ampliação por todo o grupo instrumental do envelope dinâmico e das variações do espectro harmônico da sonoridade do compasso 2.

Aceitando a sugestão do compositor de que a obra está dividida em três partes, os constantes crescendos e decrescendos, na maior parte das vezes atrelados a perfis melódicos ondulares[7], formam uma textura que caracteriza a parte inicial da obra (compassos 1 a 168). Eli-Eri chama essas figurações de intensificações, e utiliza-se dessas intensificações como representação do "mover-se" em direção ao divino (ver Exemplo 2).

[6] O adjá é "uma sineta de metal composta de uma ou mais campânulas" (CARDOSO, 2006, p. 392).

[7] Esses perfis melódicos ondulares poderiam, ainda, ser interpretados como derivados da retrogradação do material dos compassos 9 e 10, na introdução.



Ex. 1 – Transcrição da parte de Chimes (compassos 1 a 4) de *Candomblé*, de Eli-Eri Moura (1998, p. 5).

A primeira parte da obra poderia ser mais detalhadamente dividida em Introdução (compassos 1 a 15, conforme já comentamos), A1 (compassos 16 a 55, com o acúmulo das "intensificações"), A2 (compassos 56 a 101, novamente com a ênfase sobre as notas repetidas referentes à articulação do adjá), A3 (compassos 102 a 140, com novas "intensificações" ondulares, superpostas a granulações e padrões repetitivos) e Coda (compassos 141 a 168, liquidando todos os materiais anteriores). Mesmo que haja grande variedade textural e de materiais musicais, é clara a importância estrutural da articulação do adjá por toda essa longa seção.

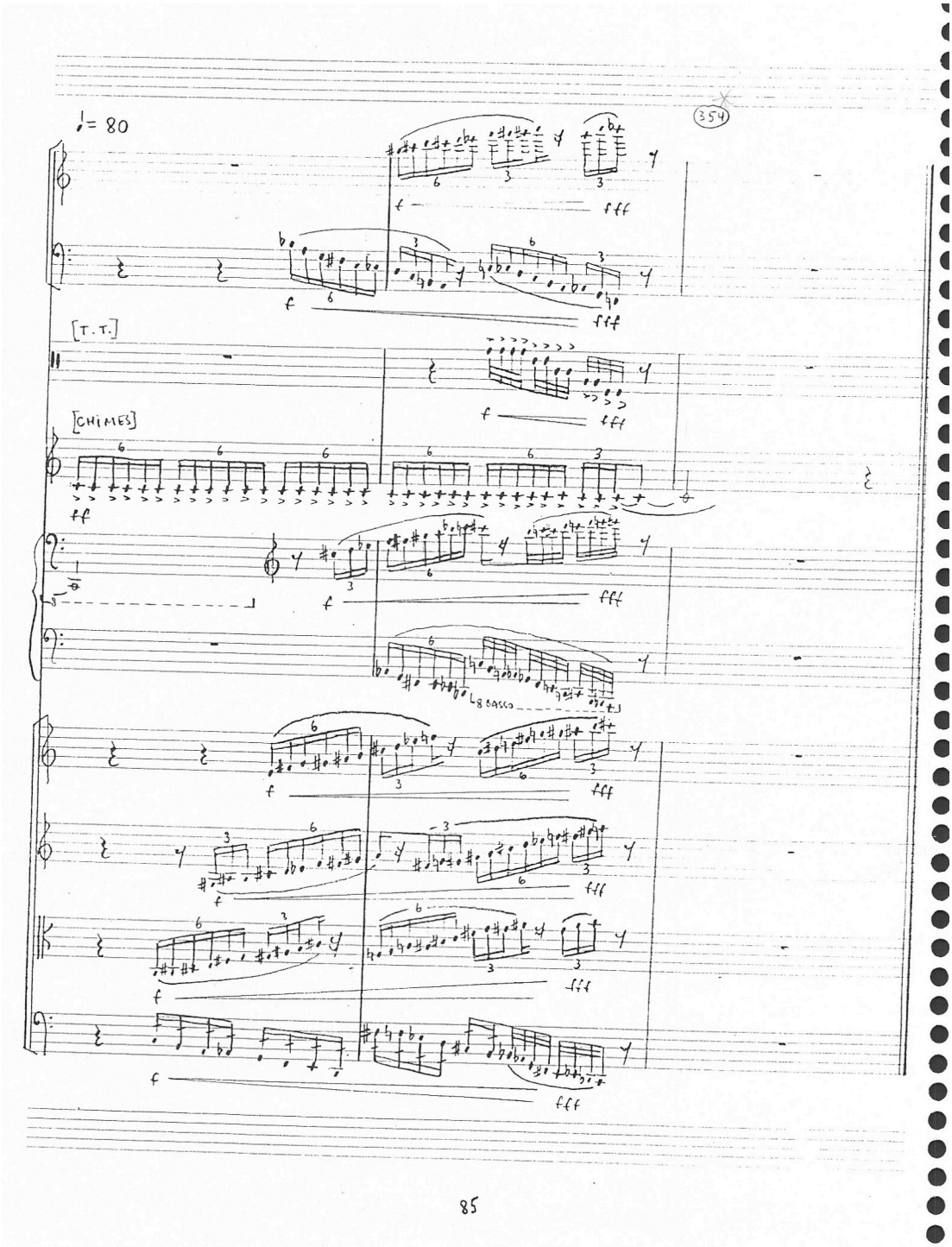
A segunda parte da obra (compassos 169 a 340) é marcada pela presença de um bloco textural percussivo e contínuo[8], formado pelas congas e o agogô em meio a uma textura rarefeita formada pelos demais instrumentos (ver Exemplo 5). Nesta parte, foram utilizados os toques *Alujá de Xangô* e *Batá* característicos do candomblé ketu, ambos os toques estão associados a Xangô. Xangô é um orixá relacionado ao trovão, justiça e poder, sendo de vital importância no candomblé ketu. Com a referência a Xangô, Eli-Eri dá mais um passo na narrativa, representando o fim da busca pelo divino, concluída com sucesso com a chegada de Xangô, e reforçando a ideia de estado de transe com a textura rítmica contínua.

A última parte é a menor dentre as três (compassos 341 a 354), possuindo uma clara função conclusiva e funcionando como uma codetta. O compositor comparou esta parte final a um colapso (MOURA, 1998, p. 4). Para construir musicalmente este conteúdo imagético, utiliza-se de perfis melódicos descendentes com dinâmicas crescentes cada vez mais fortes, que apontam para o "término da possessão de forma colapsante". Essa "despossessão" é

[8] A presença dessa camada contínua na percussão (em instrumentos de pele) sob uma grande variedade textural que inclui o piano e dois instrumentos da família das madeiras remete à peça *Kreuzpiel*, de 1951, de Karlheinz Stockhausen – embora Stockhausen jamais tenha apontado nenhuma referência extra-musical nessa composição em particular.

confirmada nos compassos finais, com o chimes sendo articulado em fortíssimo, novamente em referência ao adjá (ver Exemplo 3).

Ex. 2 – Exemplo de intensificações nos compassos 49 a 52 de *Candomblé* de Eli-Eri Moura (1998, p. 16).



Ex. 3 – Exemplo de final "colapsante". Três últimos compassos (352 a 354) de *Candomblé* de Eli-Eri Moura (1998, p. 85).

2. Interíndice

Na proposta de Willy, o interíndice "indicia relações intertextuais. Tem a propriedade de chamar a atenção para outro sintagma (exterior) a ser relacionado com o discurso no qual se encontra" (OLIVEIRA, 1979, p. 50 – 51). A partir dos três exemplos de interíndices arrolados por Oliveira (citações,

paráfrases e paródias), podemos propor três categorias gerais: a citação e a alusão, onde "se reconhece a integração da referência em um discurso independente das evocações fragmentárias"; a paráfrase (transcrições, arranjos, peças *à la manière de*) onde o compositor se apropria de uma obra ou gênero por completo, e a referência externa rege o planejamento formal ou o recorte temporal; e a colagem (*pot-pourri*) onde "o discurso consiste na montagem das referências, não havendo propriamente material musical relevante além das referências externas" (BONIS, 2014, p. 76).

Na primeira parte de *Candomblé*, identifica-se uma alusão ao fenômeno musical que ocorre nos terreiros. Ainda que de forma um tanto quanto transfigurada, através da equivalência de instrumentos musicais (atabaques/congas, adjá/chimes, gã/agogô[9]), Eli-Eri cria uma aproximação timbrística, de forma que a interferência no discurso se dá somente neste âmbito. Com isso, se não fosse pela indução dada pelo título da música, a referência específica ao candomblé poderia passar despercebida, dando lugar a uma referência às religiões ou manifestações musicais de matriz africana de um modo geral.

As relações interindiciais desta obra podem ser observadas maioritariamente em sua segunda parte, onde Eli-Eri faz citação dos toques *Alujá de Xangô* e *Batá*. Estes toques passaram por algumas transfigurações em relação a como se dariam originalmente dentro do candomblé. Além da já citada equivalência de instrumentos, no candomblé ketu os atabaques lê (agudo) e rumpi (médio), são tocados com aguidavis[10], enquanto somente o atabaque rum (grave) é tocado com as mãos em determinados toques. No início da segunda parte, em nota na partitura, Eli-Eri pede para que ambos os percussionistas toquem as congas preferencialmente com as mãos, distinguindo nelas duas alturas (borda e centro), gerando assim uma modificação em relação ao fenômeno real no candomblé ketu.

Na citação, o *Alujá de Xangô* encontra-se com seu "início" deslocado em duas colcheias (comparar Exemplos 4 e 5). Como podemos ver no Exemplo 5, apesar dessas colcheias estarem deslocadas, a citação das linhas rítmicas do gã e dos atabaques lé e rumpi (linhas pertencentes ao toque *Alujá de Xangô*), repete-se integral e ciclicamente em ostinato, enquanto a linha rítmica do rum,

[9] "Alguns autores se referem ao gã e ao agogô como instrumentos distintos cuja diferença reside na quantidade de campânulas: o gã possuiria apenas uma campânula, enquanto o agogô duas, ou mais raramente três. Contudo, no uso corrente dentro do candomblé, esses nomes são utilizados pela maioria dos fiéis como sinônimos" (CARDOSO, 2006, p. 52).

[10] Aguidavis são "varetas de galhos de árvore utilizados para percutir os atabaques" (VASCONCELOS, 2010, p. 130).

representada pelo percussionista 2, apresenta um caráter improvisatório, configurando um estilema da música de candomblé. O primeiro ciclo, por conta do deslocamento, encontra-se incompleto. A indicação de andamento neste momento é de semínima pontuada igual à 180. Apesar do *Alujá de Xangô* ser reconhecido como um toque rápido, este andamento indicado por Eli-Eri está acima do que geralmente acontece nos terreiros. O ostinato sobre o toque *Alujá de Xangô*, como pano de fundo para a textura geral da peça, predomina na segunda parte de *Candomblé* dos compassos 169 a 223 e dos compassos 283 a 294.

No Exemplo 5 destacamos o primeiro aparecimento completo da citação do toque *Alujá de Xangô*. No retângulo vermelho mais acima está a linha das congas (percussionista 1) em equivalência às linhas dos atabaques rumpi e lé. No retângulo vermelho abaixo está a linha do agogô (tocado pelo pianista) em equivalência ao gã e entre os retângulos o percussionista 2 executa, nas congas, uma linha rítmica de caráter improvisatório equivalente ao atabaque rum.

O toque *Batá* (ver Exemplo 6) foi utilizado de forma mais livre por Eli-Eri, sofrendo diversas alterações ao longo da segunda parte da música. Deste toque o compositor absorveu em sua música somente a linha rítmica do gã, tornando-a um motivo rítmico predominante em toda a segunda parte de *Candomblé*.

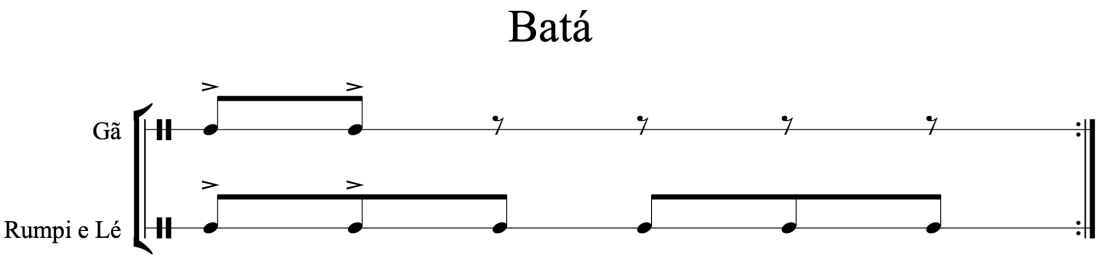
Podemos observar no Exemplo 7 que, ao contrário da citação do *Alujá de Xangô*, Eli-Eri atribuiu alturas à linha rítmica originária do *Batá*. Além disso, a maior parte da textura na segunda parte de *Candomblé* é formada por variações decorrentes de procedimentos motívicos e imitativos atribuídos à citação da linha rítmica do gã no *Batá*. A partir do compasso 182 o toque *Batá* surge na segunda parte da peça, superposto ao toque *Alujá de Xangô*. Dos compassos 224 a 282 e dos compassos 295 a 340 são as variações do toque *Batá* que predominam por todo o grupo instrumental, com o desaparecimento do ostinato do toque *Alujá de Xangô*.

Levando em conta a duração da referência e as poucas transfigurações ao qual o toque *Alujá de Xangô* foi submetido em *Candomblé*, um ouvinte mais atento talvez fosse capaz de identificar sua origem, mas dificilmente ocorreria o mesmo com a citação do *Batá*.

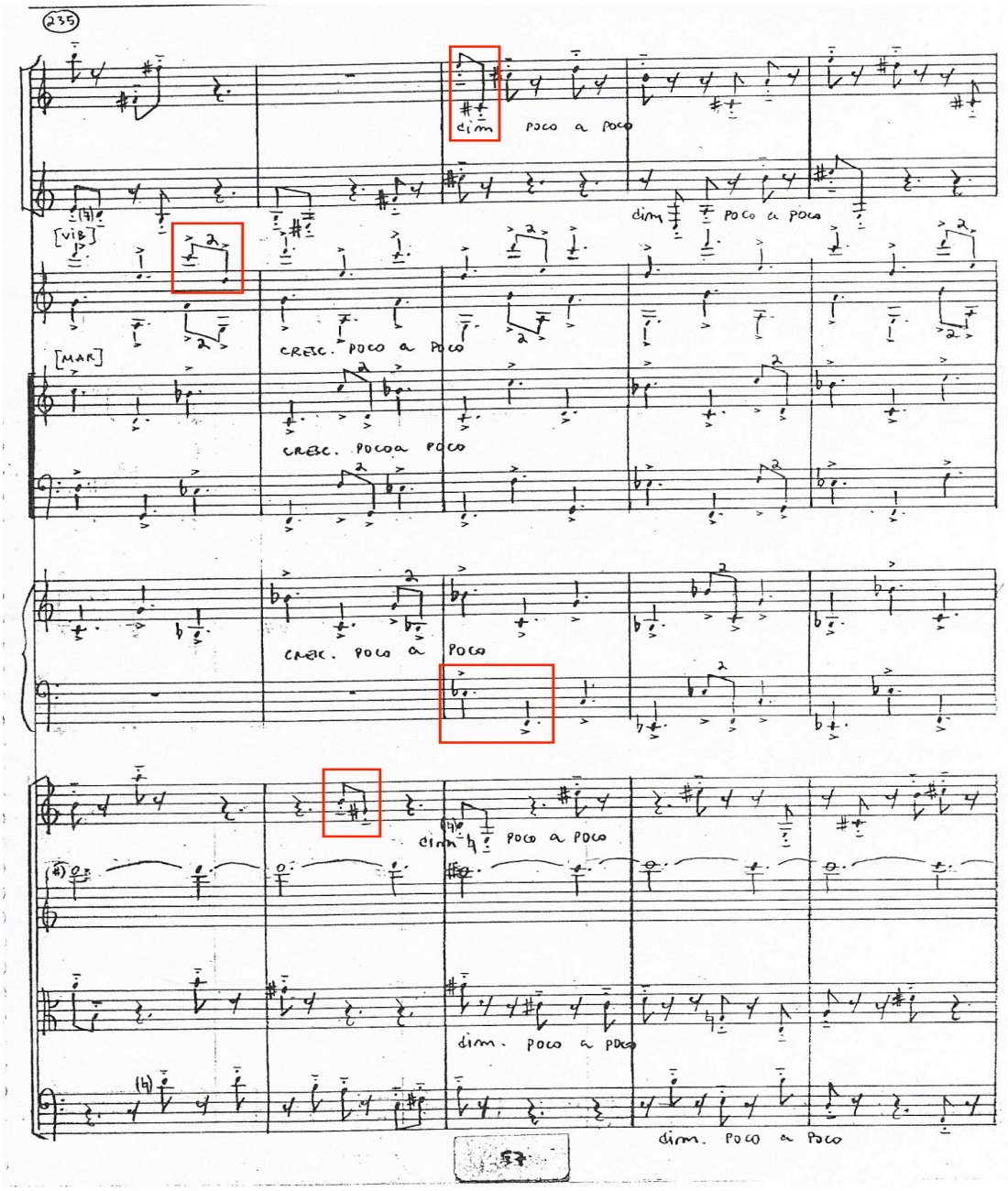
Ex. 4 – Transcrição do toque *Alujá de Xangô*[11].

Ex. 5 – Trecho inicial da segunda parte de *Candomblé* (compassos 169 a 173), de Eli-Eri Moura (1998, p. 48).

[11] Levamos em conta para as transcrições dos toques e comentários: o DVD *A Orquestra do Candomblé Nação Ketu*; o CD *Brèsil: les Eaux d'Oxalà* (Candomblé: Afro-Brazilian Ritual); e experiência própria a partir de festa realizada em dezembro de 2018 na *Comunidade da Compreensão e da Restauração Ilè Asè Sangò* (Ccrias).



Ex. 6 – Transcrição do toque *Batá*.



Ex. 7 – Exemplo de transfigurações da linha rítmica do gã entre os compassos 235 e 239 de *Candomblé*, de Eli-Eri Moura (1998, p. 61).

2. Considerações Finais

Levando-se em conta a relação metonímica da parte pelo todo como uma das formas de decodificação de procedimentos metalinguísticos, a inserção de uma citação no discurso musical aponta para as possíveis associações do fragmento citado à obra original e ao universo de significados a ela associados, "como parte inseparável de um contexto econômico e político específico, da cultura de uma classe social em um momento histórico determinado, da superestrutura e da vida espiritual (da visão de mundo) de uma época" (BONIS, 2014, p. 77).

Em *Candomblé*, através de referências musicais e extra-musicais, Eli-Eri desenvolve um discurso musical que aponta para diversos aspectos pertencentes ao universo das religiões de matriz africana. Este discurso promove ainda uma interação profunda entre a música de concerto contemporânea e a música tradicional do candomblé ketu. A decodificação dessas interações, a partir das ferramentas propostas, se mostra profícua e pode apontar novos caminhos para a análise de obras musicais que utilizem materiais pré-existentes como fonte do processo composicional.

Referências

A ORQUESTRA DO CANDOMBLÉ KETU. Alabês do Ilê Oxumaré. Salvador: produção independente, 2011. 1 DVD.

BONIS, M. Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

BRÈSIL: les eaux d'Oxalà. Toninho de Oxossi. França: Buda Musique, 2006. 1 CD.

CARDOSO, A. A linguagem dos tambores. Tese (Doutorado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

MOURA, E. Candomblé. Manuscrito do autor, 1998. 1 partitura.

MOURA, E. Processo Composicional de Desfragmentação. In: XVI Congresso da ANPPOM, 16., 2006, Brasília. Anais […]. 2006. p. 843-849. Disponível em: http://antigo.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/07_Com_TeoComp/sessao05/07COM_TeoComp_0503-099.pdf. Acesso em: 28 set 2019.

OLIVEIRA, W. Beethoven, proprietário de um cérebro. São Paulo: Perspectiva, 1979.

SANTAELLA, L. O que é semiótica. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2003.

VASCONCELOS, J. Axé, Orixá, Xirê e Música: Estudo de música e performance no candomblé queto da Baixada Santista. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Guilherme do Nascimento Davino é compositor, Bacharel em Música: Habilitação em Composição com Ênfase em Eletroacústica pela Unesp e formado em Composição pela EMESP. Atualmente realiza o curso de Mestrado em Música pela UNESP. guilhermedavino@yahoo.com.br

Maurício Funcia de Bonis é compositor e pianista, é Professor Assistente Doutor no Instituto de Artes da UNESP, onde também atua como Coordenador dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Música e como Tutor do PET-Música. É Bacharel em Música com Habilitação em Composição, Mestre em Musicologia e Doutor em Música pela USP. Mauricio.bonis@unesp.br