

Resenha de CD

*Suíte para os orixás*¹

Marcos Edson Cardoso Filho²



A *Suíte para os orixás*, composição instrumental para sexteto (flauta, bateria, contrabaixo elétrico, vibrafone e dois percussionistas) e orquestra de cordas registrada em CD do mesmo nome, apresenta diversos aspectos estético-culturais que nos permitem refletir acerca das práticas musicais no Brasil no início do século XXI. Primeiro, ela nos trás uma faceta praticamente inexplorada na música brasileira: a parceria na composição instrumental. Mauro Rodrigues – compositor, arranjador e flautista experiente com formação acadêmica e atuação como solista tanto em música de concerto quanto música brasileira popular – se une a Esdra Ferreira, o Neném, um dos mais requisitados bateristas da cena nacional no campo da música popular cantada e instrumental para a construção de uma obra incomum. Segundo, a obra funde linguagens e estéticas variadas e demonstra que o velho debate acerca da dicotomia popular *versus* erudito encontra-se, decisivamente, sufocado pela convergência de tendências musicais múltiplas, típicas da contemporaneidade.

¹ FERREIRA, Esdra Neném e RODRIGUES, Mauro. *Suíte para os orixás*. Produção independente com auxílio da Lei Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais e patrocínio da TIM. Gravado no Estúdio Bemol por Dirceu Cheib e Ricardo Cheib. Mixagem e Masterização: Mauro Rodrigues, Marcos Filho, Dirceu Cheib e Ricardo Cheib. Distribuído pela Sonhos e Sons. Belo Horizonte, gravado de janeiro a março de 2006.

² Marcos Filho é Bacharel em Música – habilitação em Composição pela Escola de Música da UFMG (2005), com mestrado em Música pela mesma instituição tendo defendido em 2008 a dissertação: *Pelo gramofone: a cultura da gravação e a sonoridade do samba (1917-1971)*. Atualmente é professor de Composição e Educação Musical no Departamento de Música da UFSJ – Universidade Federal de São João del-Rei – e doutorando em História pela Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFMG.

A minha intenção em resenhar o CD *Suíte para os Orixás* existia desde a época do lançamento do disco no segundo semestre de 2006. No entanto, adiei a proposta na tentativa de “fugir” de um relato demasiadamente influenciado pelo “calor do momento” e atrelado à minha atuação como assistente de direção de estúdio do CD. Antes de buscar uma neutralidade, assumi a condução desta resenha também como o relato de uma experiência e, acima de tudo, de uma escuta.

A receita de fusão entre elementos da música popular e uma escrita sinfônica não é nova na fonografia nacional e internacional, entretanto, esta obra reúne e dispõe de uma forma inteiramente nova, processos tradicionais de ambos os contextos. Aqui, a rítmica é utilizada não como “pano de fundo”, mas como material preponderante na articulação das seções formais e na condução dos diálogos com o contexto melódico e harmônico. O resultado é uma sonoridade orquestral do ferramental rítmico e percussivo. A improvisação também é explorada de maneira determinante na construção musical, de modo que, torna-se complexa uma dissociação entre o improvisado e o previsto. A obra nasce da mistura diferenciada de todos esses elementos: um pouco de jazz, orquestração sinfônica, técnica compositiva europeia e cantos e ritmos de tradição oral.

A suíte³ é constituída por nove peças (*Exú, Pemba, Ogum, Oxóssi, Xangô, Iansã, Iemanjá, Oxum, Katendê, Nanã e Oxalá*), cada uma inspirada em um orixá ou função ritual dentro do candomblé. Neste sentido, a obra tem pretensão de ser programática, ou até mesmo, descritiva. Segundo o *release* disponibilizado no site do projeto:

A música, neste trabalho, é uma evocação da mística dos Iorubás e sua cultura que é marcante na constituição da identidade brasileira, desde a língua até a culinária. Podemos reconhecer em nossa música, notadamente a popular, a reminiscência dessa matriz, seja no canto ou no ritmo. Na Suíte, os ritmos e os cantos dos Orixás aparecem como motivos musicais que são desenvolvidos em temas rítmicos e melódicos. As peças estão entremeadas com trechos de improvisação, ambientados pela orquestração e pelo desenvolvimento dos temas originais.⁴

Ao ouvir o CD inúmeras vezes, tive a impressão de estar diante de um caleidoscópio de rítmicos característicos dos mais variados gêneros da música popular brasileira urbana e de tradição oral.

A obra foi construída a partir de temas e ritmos afro-brasileiros da tradição dos Iorubás, original das nações de Keto e Angola, recolhidos pelo baterista Esdra Neném Ferreira, Ogã do terreiro de Santa Joana D’arc. O trabalho de pesquisa, composição e orquestração, levou cerca de três anos e resultou em uma música para orquestra de cordas e um grupo com flauta, percussão, bateria, vibrafone e contrabaixo. A peça foi estreada durante o 1º Festival Internacional de Arte Negra (FAN), com a orquestra de cordas do SESI-Minas e, em 2000, trechos da Suíte foram registrados em CD na coletânea “Cartografia Musical Brasileira” (não comercial) produzida pelo Itaú Cultural. Desde então foram realizadas diversas apresentações com uma versão para sexteto (flauta, vibrafone, bateria, contrabaixo elétrico e dois percussionistas). A *Suíte* foi ganhadora do Prêmio BDMG Instrumental edição 2006 e, em 2007, o CD foi agraciado com o prêmio “Marco Antônio Araújo” de melhor CD instrumental produzido em

³ Termo utilizado neste contexto apenas para designar uma obra com movimentos diversificados.

⁴ Disponível em: <<http://www.suiteorixas.uaivip.com.br/imprensa.htm>>, acesso em: 20/02/2009.

Minas Gerais. Ainda em 2007, os compositores foram requisitados a compor novas peças para a suíte, bem como re-orquestrar algumas das peças existentes para serem apresentadas com a Orquestra Sinfônica de Minas Gerais, dentro do projeto Minas Experimental.⁵

No CD, flauta e bateria são os instrumentos solistas que compõem com o restante do grupo de base – vibrafone, percussão e contrabaixo elétrico – toda espinha dorsal da obra. As cordas foram orquestradas a partir desta concepção de grupo base. Vale ressaltar, no entanto, que os processos de criação não se deram de forma dissociada. A orquestração de cordas surgia durante a construção e estruturação de cada peça da suíte.⁶

A seguir, apresentarei uma breve descrição auditiva de cada peça. A intenção não é de apresentar uma análise da obra, mas relatar em poucas linhas as características e procedimentos composicionais de cada peça.

A peça “Exú” abre a suíte. Com apenas 49 segundos, não possui tema ou canto característico, tampouco um rítmica bem definida. É construída basicamente de dois elementos principais: caos percussivo (conduzido pela bateria) e um acorde orquestrado para flauta, contrabaixo, vibrafone e cordas que é tocado quatro vezes em dinâmicas diferentes (do *fortissimo* ao *piano*).

“Pemba”, segundo descrição do encarte do CD é “a preparação do terreiro para função, defumação e oferendas” e apresenta elementos característicos da sonoridade de toda a suíte. Os três atabaques são espacializados estereofonicamente: um no centro e dois nas extremidades (esquerda e direita). A bateria também é espacializada de forma a conduzir o ouvinte na sensação de estar sentado no banco do baterista. A figura 02 representa uma tentativa de transcrição dos múltiplos estratos rítmicos e timbrísticos da bateria.



Figura 02, transcrição dos compassos 17 a 20 da bateria. A linha inferior é tocada com a baqueta no casco do surdo.

A incessante polarização no acorde de dó maior (com uma passagem de alteração no sétimo grau dando uma cor do modo mixolídio) conduz o tema principal tocado pela flauta, repetido com ornamentações quase barrocas. O tema principal, caracteristicamente cométrico é apresentado em outra tonalidade (Mi bemol) e é também contrastado a um segundo tema cromático ornamentado com notas de aproximação e de forte influência impressionista. A seção de improviso é curta e a peça se encerra justaposta à seguinte.

⁵ Informações obtidas através do site <www.suiteorixas.uaivip.com.br> , acesso em 14 de janeiro de 2009, e também em Comunicação Pessoal com Mauro Rodrigues.

⁶ Comunicação pessoal com Mauro Rodrigues, março de 2006.

“Ogum” se inicia com um solo de bateria. A riqueza polirrítmica alcança seu ápice quando o músico constrói, a partir de um pulso no chimbau, três células rítmicas diferentes com três, quatro e cinco batidas sobrepostas, respectivamente no bumbo, surdo e tons. O tema principal é apresentado nos tímpanos, violoncelos e contrabaixo elétrico formando uma textura contrastante ao movimento melódico-rítmico das cordas, vibrafone e marimba.



Figura 03 – polimetria na bateria (compassos 10 a 12).

O caráter polirrítmico da bateria é apresentado em um detalhe, na primeira apresentação do tema principal, o baterista cria uma polimetria rítmica sobrepondo duas métricas diferentes: quaternária no restante da bateria e ternária no ataque de um dos pratos (figura 03). É importante destacar também, o diálogo polimétrico entre a bateria, os atabaques o contrabaixo e um triângulo, no momento da exposição da segunda unidade temática. Na seção final, percebe-se a sobreposição harmônica de dois tons (bitonalidade).

Um prelúdio com cordas e oboé introduz “Oxóssi”. A unidade temática nessa seção apresenta sutis variações do tema principal que será amplamente explorada nas seções seguintes. Após o prelúdio surge uma introdução rítmico-melódica orquestrada para todo o grupo, o rítmico característico do *Ijexá* conduz o tema principal apresentado na flauta. A seção de improvisação, baseada no tema principal, é sobreposta a uma base de cordas que executa toda a figuração motívica da introdução.

“Xangô” apresenta, desde o início, uma polirritmia construída no diálogo entre as congas e as baquetas percutidas. O compasso é complexo: longe de ser um 9/8 (percebido numa primeira escuta), ele pode ser interpretado como um 3/4 e um 3/8 justapostos. A peça tem basicamente três atmosferas: 1) introdutória (tema na flauta, cordas como base harmônica e vozes masculinas que orquestram e “completam” o acorde maior sugerido pelas cordas); 2) exposição do tema na flauta com bateria e contrabaixo e 3) seção de improvisação. Após a improvisação, acontece o retorno a um trecho do tema principal e a peça se encerra com sonoridade próxima do início. Em “Xangô”, a improvisação tem uma dimensão formal diferenciada das demais peças apresentadas até agora. O longo *chorus* de improvisação, repleto de diálogos entre a flauta, bateria e contrabaixo, seguida da entrada do vibrafone (reforço harmônico) e um improviso vocal merece uma futura análise detalhada sobre a dimensão performática entre os instrumentos em questão e suas múltiplas relações. A peça também possui uma referência ao orixá, falada em idioma original.

Na eufórica “Iansã”, o tema da flauta parece “flutuar” sobre a trama rítmica das cordas, marimba, vibrafone, atabaques e bateria que ultrapassam um binário convencional. Aqui, a seção de improviso fica a cargo do vibrafone, que conduz sua performance baseada no tema principal construindo um crescendo orquestral com participação de todos os instrumentos. A peça se encerra com uma seção rítmica na caixa da bateria, madeira percutida e palmas.

Já em “Iemanjá”, o improviso está na introdução. A flauta, sobre uma base de vibrafone, gongos sinfônicos e efeitos de pratos com arco, tece um improviso livre com um sutil diálogo harmônico com o Fá maior da peça. As águas da divindade são construídas numa textura de cordas, onde o tema surge na flauta. O ritmo característico e a harmonia – conduzidos pela bateria, contrabaixo e atabaques – nos remete ao samba reggae típico dos trios carnavalescos baianos, prova inegável da matriz africana desse gênero tão importante na música brasileira. Na seção final, há uma citação ao improviso inicial seguido de um batuque do candomblé.

Em “Oxum”, após uma curta introdução, o tema principal é exposto na flauta e nos primeiros violinos e, na sequência é reapresentado no vibrafone e contrabaixo, sendo que, entre cada apresentação, há uma curta seção de improviso na flauta e uma ponte. Nesta peça, a presença de técnicas de composição européia, mescladas a uma construção formal livre é mais claramente acentuada. Após a longa seção de exposição e um interlúdio de improvisação nos atabaques, Mauro Rodrigues construiu uma seção em fugato. A fuga em questão, possui elementos tradicionais de desenvolvimento motivico, tais como: imitação, aumentação, diminuição e retrógrado; construída a partir da sobreposição dos diversos estratos melódicos. Após o fugato, a atmosfera da peça se transforma e dá-se início a um longo *chorus* de improvisação na flauta com diálogos e variações de materiais melódicos de toda a peça. Na sequência, é apresentado o tema principal e a coda que possui uma referência ao fugato com entradas imitativas. Ao fim, surge um tema novo, sem referencia anterior na peça. O tema foi adicionado durante as seções de gravação da flauta. Segundo o compositor Neném trata-se de “uma referencia à divindade que não poderia faltar”.⁷

Em “Katendê”, o compasso de sete pulsações, forjado por uma subdivisão de três e meio por quatro é condutor de toda a trama rítmica da peça. Semelhante a “Iemanjá”, possui improvisação na introdução, porém no contrabaixo. O tema, essencialmente rítmico, surge na flauta em diálogo com o vibrafone dobrado com flauta em sol, possibilitando um colorido timbrístico diferente. A sobreposição de tempos diferentes e os contrastes e diálogos extremamente complexos no plano rítmico são característicos nessa peça. As cordas aqui têm função apenas harmônica e orquestral numa seção central da peça onde se verifica também um pequeno improviso da flauta. Igualmente ao agogô contrastante que surge em uma das seções de “Ogum”, aqui percebe-se um triângulo que desequilibra o plano rítmico na segunda unidade temática da flauta. “Katendê” também possui uma sutil referencia ao orixá, falada por um dos percussionistas.

“Naná” também possui um prelúdio introdutório igualmente a “Oxossi”, porém, o tema principal é apresentado pelas cordas, seguida de flauta e contrabaixo *fretless*. Outra semelhança com “Oxossi” é a presença do oboé. Toda essa atmosfera inicial é construída sob uma sonoridade de palhas, efeito usado pelos percussionistas. A sonoridade etérea do prelúdio introdutório é contrastada com a entrada da base de bateria, atabaques, vibrafone (harmonia) e uma rica e sincopada figuração rítmica no contrabaixo formando uma textura de acompanhamento para o tema apresentado na flauta. No centro da peça, temos uma seção de improvisação na flauta, que é antecedida por uma apresentação dos atabaques (procedimento utilizado em outras peças da suíte). Na improvisação, o solista utiliza figurações melódicas quase “mozartianas” para conduzir sua trama de desenvolvimento motivico do tema principal. Após a re-

⁷ Comunicação pessoal com Esdra Ferreira Nenê, fevereiro de 2006.

exposição de parte do tema principal, a peça se encerra com uma sonoridade semelhante ao prelúdio introdutório.

“Oxála” é imbricada à peça anterior com sonoridade de palhas e outros efeitos de percussão. Logo na introdução, tem-se uma citação de um canto do orixá assobiado, seguida de uma saudação em idioma original. Um curto improvisado na flauta conduz ao tema principal que possui um rico contorno melódico, apresentado em uma atmosfera etérea. A peça é construída a partir de duas sonoridades básicas: a primeira, etérea e temática; e a segunda, crescendo orquestral de uma seqüência de acordes em coral. A peça termina com uma saudação ao orixá, falada pelo cantor Renato Motha.

O CD foi gravado entre janeiro e março de 2006 no Estúdio Bemol. Este estúdio, em atividade desde 1967, utiliza uma forma de captação analógica mesclada com técnicas digitais de edição e masterização.⁸ O resultado é uma sonoridade viva, que preenche o espectro sonoro com uma equalização eficiente em relação ao timbre dos instrumentos. A forma diferenciada de microfonação da bateria e da flauta, também possibilitou uma sonoridade própria na captação dos timbres desses instrumentos.

As sessões de gravação se dividiram em seis partes: sexteto, percussões (atabaques, tímpanos, marimba e efeitos), cordas, vibrafone, flauta (temas e alguns improvisos), vozes e adições em contrabaixo elétrico e vibrafone. Na gravação do sexteto, todos os músicos tocaram ao vivo e registraram suas performances como “guia”, exceto a bateria e o contrabaixo que seriam mantidos como registros finais. Este primeiro momento de registro foi feito em tempo recorde, ocupando apenas três períodos com quatro horas de estúdio cada. A orquestra de cordas foi montada a partir de um quarteto (dois violinos, viola e violoncelo) que gravou todas as músicas três vezes em canais estereofônicos diferentes (o que chamamos de dobras). Na seqüência, os dois violinos regravaram juntos as suas partes duas vezes, totalizando uma orquestra com 10 violinos, três violas e três violoncelos. Em algumas peças, verifica-se a presença do contrabaixo acústico que foi gravado separadamente. A flauta, captada por dois microfones posicionados estrategicamente, gravou os temas e improvisos exceto as improvisações em “Xangô” e “Naná”, mantidos do primeiro registro guia pela qualidade da performance registrada em um momento único de interação com todo o grupo.

Participaram da gravação, junto com Mauro Rodrigues e Neném, os músicos: Ivan Corrêa (contrabaixo elétrico), Sérgio Aluotto (vibrafone, marimba, percussão e tímpanos) e Ricardo Cheib e Guda (percussão) formando o sexteto base. O disco teve como participação especial os músicos: Renato Motha (voz em “Xangô” e “Oxála”), Carlos Ernest Dias (oboé em “Oxossi” e “Naná”), Kiko Mitre (contrabaixo elétrico em “Oxossi”) e Guto Ferreira (percussão). Para a gravação dos atabaques principais (Run, Ilé e Rumpi) por Guda, Ricardo Cheib e Neném foram utilizados instrumentos autênticos de um terreiro de candomblé de Belo Horizonte. A orquestra de cordas teve a regência de Mauro Rodrigues.

O encarte do CD apresenta poucas informações além da ficha técnica, o que representa um ponto negativo em relação ao nível de detalhamento acerca da criação musical, do processo histórico de construção da suíte, a escolha na seqüência das peças, além de uma informação mínima acerca dos compositores e solistas. O diferencial no conteúdo do encarte – e aí pode estar a justificativa pela economia de espaço em relação aos textos – está na exposição de pinturas criadas pelo fotógrafo e artista plástico Fernando

⁸ Dados sobre o estúdio extraídos em: < <http://www.bemolstudio.com.br/>>, acesso em 17 de março de 2009.

Fiúza, seguidas de uma descrição arquetípica de cada orixá (ou função no caso de *Pemba*), provavelmente uma das inspirações para criação de cada música que compõe a obra e, neste contexto, servindo também como guia para os ouvintes.

A *Suíte para os orixás* é uma obra referencial na fonografia brasileira e precisa de estudo etnomusicológico detalhado, que tente abarcar as múltiplas possibilidades estéticas que esta música dialoga.

O CD é distribuído pela Sonhos e Sons⁹ e pode ser encontrado em diversos sites especializados. No site do projeto *Suíte para os orixás*,¹⁰ que se encontra desatualizado, estão disponibilizadas mídias como fotografias, vídeos e gravações sonoras.

⁹ <http://www.sonhosesons.com.br/> – Acesso em 20/10/2008.

¹⁰ <http://www.suiteorixas.uaivip.com.br/> – Acesso em 20/10/2008.