

MÚSICA DE RITUAL AFRICANA E ALGUNS CONCEITOS CONTEMPORÂNEOS DE ORGANIZAÇÃO MUSICAL

Marcos Branda Lacerda

Departamento de Música – Universidade de São Paulo
mbl@uol.com.br

Dediquei-me em dois períodos de minha atuação acadêmica ao estudo da música africana para tambores dos povos lorubá e Fon. Nos trabalhos realizados, esforcei-me por apresentar transcrições e análises tão detalhadas quanto possível do material musical. Ao reunir em livro partes essenciais destes estudos¹, tive a oportunidade de distanciar-me do foco estreito e necessário para a abordagem destes repertórios separadamente. Surgiu portanto a necessidade de extrapolar os limites básicos de entendimento dos dois estilos e buscar em um plano subsequente elementos comuns ao comportamento dos músicos em relativa independência das qualidades técnicas que os diferenciam. Desta forma, o presente artigo tem como finalidade chamar a atenção sobre as atitudes da atuação do master drummer sobre o contexto global dessa música: o emprego de recursos, que implicam na construção de momentos nos quais se transformam certas normas de realização rítmica e figural e se acrescentam elementos de outra natureza, como variabilidade de extensão de frases de características semelhantes, escolha diferenciada de timbres e intensidade e deslocamentos métricos específicos marcantes. Espero que o que se segue deixe perceber a limitação de se ver na música africana a criação de realidades musicais definidas apenas abstratamente pelo aspecto rítmico, mas permita associar esse aspecto com problemas musicais de natureza formal.

O fato de colocar lado a lado conjuntos numerosos de estruturas musicais de origens diversas não elucida questões de fundo no diálogo intercultural implicado na observação de repertório a partir de comportamento determinado por outras práticas musicais. Ambos os repertórios são em grande parte segmentáveis em estruturas que denotam um certo tipo de completude, isto é em frases construídas com constituintes hierarquicamente bem definidos. Admite-se, de maneira geral, que nestes repertórios, ainda que passíveis de descrição através de um conjunto de elementos rítmicos em muitos aspectos coincidentes com os elementos da música ocidental, não se configura à nossa percepção um fluxo de eventos musicais claramente demarcados e localizáveis. A construção rítmica no interior destas unidades, bem como a alternância das formas de construção de cada uma destas frases, provocam reações distintas na percepção destas estruturas. Para aproximar-me disso, busquei aqui alguns estímulos em aportes teóricos surgidos diretamente da apreciação da música contemporânea do Ocidente, estabelecendo assim um diálogo intercultural sobre a forma musical. É preciso dizer que os trabalhos aqui mencionados, apesar de historicamente muito bem localizados, fundamentam-se intencionalmente em questões gerais da teoria e percepção musicais. Sou da opinião que estes trabalhos tanto podem ser úteis para a compreensão de eventos de estilos de etnografia muito particular, como a africana, como podem encontrar nesta música um meio de confirmação de alguns de seus pressupostos.

1 Refiro-me aqui aos seguintes trabalhos: Branda Lacerda 1988, 2007 e no prelo.

ALGUNS TIPOS DE ESTRUTURA DOS REPERTÓRIOS AFRICANOS

Consideremos inicialmente o exemplo (1a). Trata-se da textura musical da peça Solejebe do repertório Fon: os dois tambores Alekle e o xocalho Assan produzem articulações rítmicas de um e três pulsos dentro de uma relação métrica de 12/8 definida pelas articulações do padrão do Gan (agogo) (o conhecido standard pattern). Assan e Alekle 1 definem o tactus, isto é o valor metronômico, que regula os movimentos da dança. O Alekle 2 realiza um acento no primeiro pulso após a marcação do tactus, provendo já na textura uma referência adicional, defasada, para os deslocamentos possíveis na parte do Hunda Ho (tambor solista). Essa referência adicional, a que chamamos de primeira posição de *offbeat* é também completada metricamente pela presença do standard pattern, já que o solista se orientará na maioria das vezes pela primeira posição de offbeat a partir do início do padrão do gan.

(a)

(b)

(c)

(d)

Exemplo 1 - Textura rítmica e frases de Solejebe (Fon)

Nos exemplos (1b), (1c) e (1d) estão algumas frases recorrentes de Solejebe nas quais se pode notar o pensamento combinatório na construção dessa música, assim como alguns processos rítmicos marcantes. Em (1b) assistimos à construção de uma frase, cujas estruturas motivicas transcorrem fundamentalmente em *onbeat*. O executante faz uso alternado da estrutura rítmica ternária para a construção do motivo principal da frase, assim como do cross rhythm (com valores subjacentes de dois pulsos), para a inserção de uma figura intermediária e de um elemento de extensão em /a'/. Em (1c) assistimos à uma frase na qual está presente o mesmo constituinte motivico da frase anterior. No entanto, ocorre um deslocamento da estrutura de finalização para a segunda posição de offbeat. A mesma forma de finalização é empregada na frase de (1d). Nesta frase, o executante constrói uma estrutura motivica orientada pela primeira posição de offbeat. O motivo principal não é aí simplesmente repetido, mas sim submetido a um processo variacional, como veremos abaixo. Em resumo, temos três frases que se distinguem no que concerne à variabilidade da estrutura rítmica. A primeira frase transcorre em onbeat (acrescido da variação interna entre ritmo ternário e cross rhythm); a segunda frase assinala um deslocamento de onbeat para a segunda posição de offbeat; e a

terceira frase assinala um deslocamento da primeira posição de offbeat para a segunda posição de offbeat.

No exemplo (2a-c) apresento duas frases da peça Ako, do repertório lorubá, extraídas também de uma sequência bastante longa de frases. A orquestra Bata se constitui apenas por tambores. No exemplo (2a) pode-se ver a textura instrumental desta peça de ritmo binário. Separei um momento de grande redundância, embora ela possa sofrer grande variabilidade que, apesar disso, não implica em mudanças rítmicas estruturais: o Omele Ako executa uma sequência de pulsos, enquanto o Omele Abo e o Oke realizam em paralelo valores de dois pulsos. O Ako não está obrigado aqui a executar continuamente o padrão referencial exposto no exemplo: ele é inserido apenas nas pausas ou em momentos específicos na parte solista (Iya Ilu). Nos exemplos (2b) e (2c) estão duas frases consecutivas criadas pelo solista. Como todas as demais frases da peça Ako, elas se deixam segmentar nitidamente nos constituintes /a - a - b - a/: um motivo é apresentado; este mesmo motivo é reinserido na mesma posição métrica; a seguir, a partir de uma posição métrica menos redundante, é inserido de maneira mais densa um segmento de caráter improvisatório; finalmente, o mesmo motivo que servira à introdução encerra a frase e dá lugar a uma pausa longa, que abrange um ou mais ciclos métricos completos de 4 tempos. O valor métrico de quatro tempos - o compasso -, não está sinalizado durante estas frases por nenhuma parte fixa; ele é estabelecido pela alternância dos motivos da parte do Iya Ilu.

(a)

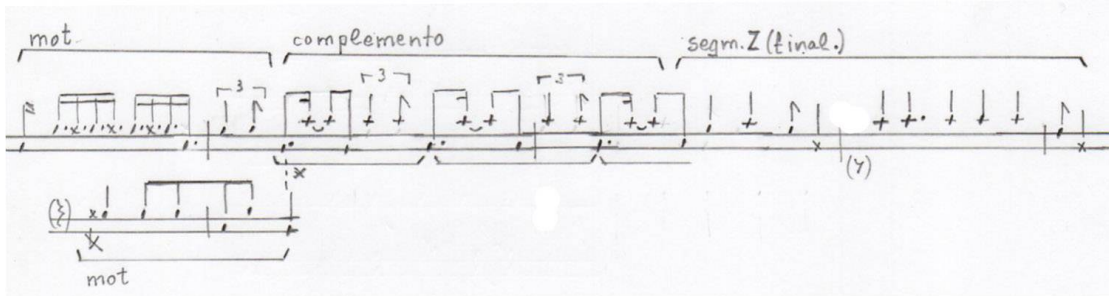
(b)

(c)

Exemplo 2 - Frases da peça Ako do repertório bata de Pobè.

Como veremos abaixo, as frases do exemplo (1) são apresentadas por duas vezes em bloco e ocupam uma posição estratégica na execução de Solejebe. No entanto, o solista possui a capacidade de criar um discurso bastante largo e variado a partir da alternância de constituintes motivicos sempre diferentes, da criação de modelos periódicos², empréstimos de estruturas de outras peças do repertório combinados a figuras fixas de finalização de frase etc. Ele se utiliza também de estruturas, das quais pode lançar mão com uma frequência mais acentuada e em momentos distintos da execução. Estas estruturas se constituem da apresentação de um motivo marcante, seguido de um segmento a que chamei simplesmente de complemento e uma figura de finalização a que também denominei *ad hoc* de segmento Z. Uma destas estruturas está apresentada no exemplo (3a). Note-se que aqui dois motivos distintos podem servir de introdução ao segmento.

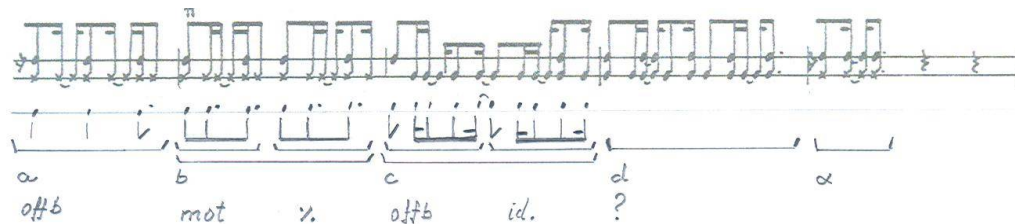
2 Chamo de *modelo periódico* uma estrutura formada pela reiteração em contiguidade de uma mesma figura. Exemplo disso seria a estrutura designada como complemento no exemplo (3).



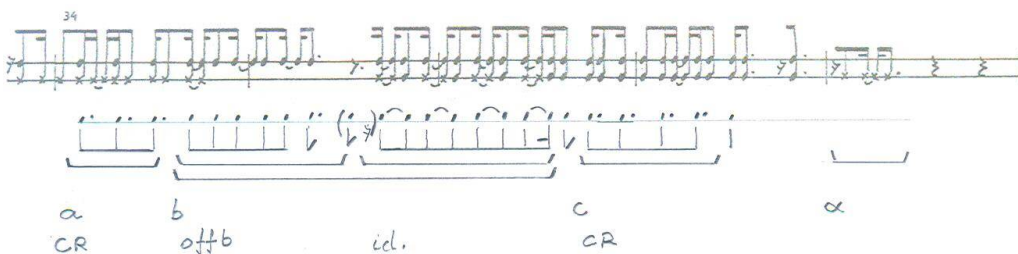
Exemplo 3 - Estruturas de Solejebe do tipo /motivo + complemento + segmento Z/

Observe-se que o motivo introdutório é apresentado apenas uma vez, não se constituindo, portanto, no mesmo tipo de estrutura dos exemplos acima, baseada em repetição e derivação. Este motivo conduz à segunda posição de offbeat, a partir da qual o executante dá início ao complemento formado da apresentação de um modelo periódico baseado na figura /x/, que abrange três tempos secundários de dois pulsos (secondary beat). Portanto, o executante cria um segmento que manifesta simultaneamente a relação de cross rhythm e de offbeat timing.³ A frase é regularmente finalizada por um segmento (/segm. Z/), que se constitui praticamente num deslocamento do standard pattern, com uma articulação final na primeira posição de offbeat. Tanto a estrutura figural do complemento, quanto a longa figura finalizadora assinalam o uso de uma articulação que suscita à percepção um som mais agudo, não acentuado.

(a)



(b)



Exemplos 4 - Trechos de Ogogo do repertório Bata

Finalmente, consideremos alguns trechos da execução do solista dos tambores Bata na peça Ogogo, cf. exemplos (4a) e (4b). Talvez seja mais esclarecedor definir as realidades sonoras destes exemplos pelo que elas *não* possuem comparativamente sobretudo aos exemplos (1) e (2). Aqui não há a incidência de praticamente nenhuma formação motívica, seja pela sucessão de unidades de tempo, seja pelo encaixe regular dentro da estrutura métrica. As irregularidades são também assistemáticas, pois na maioria das vezes, os

³ *Consistent offbeat timing* é um conceito que se refere a uma posição de orientação metro-rítmica conflitante com a posição de início do ciclo métrico, seja ela baseada em valores subjacentes de dois ou três pulsos, cf. Locke 1982 e Lacerda, 2007, cap. 9.

agrupamentos definem por si só, variadamente, uma relação com a textura geral da peça. As anotações abaixo das transcrições manifestam tão somente uma descrição sumária e incipiente das estruturas realizadas. Assim, no exemplo (4b), no segmento /a/ o executante ataca uma configuração na posição de offbeat e repete-o apenas uma vez; em /b/ tem lugar um grupo mais longo de articulações que são reiteradas, criando um breve segmento relativamente unitário (eventualmente motivico); em /c/, o executante realiza possivelmente dois grupos sincopados semelhantes após a articulação aguda; e, em /d/ escolhe combinações variadas de timbres sem construir nenhuma regularidade rítmica específica. Em (4b), nota-se a presença alternada de segmentos mais longos que poderiam ser melhor definidos pelos recursos de cross rhythm e sincopação consistente. Ambos os segmentos são finalizados pelo curto segmento /alfa/, que se constitui de três articulações sincopadas. Nota-se também nos dois exemplos o emprego da batida grave fechada de mão, aqui não acentuada, além da neutralização parcial da diferença de timbre manifesta no uso simultâneo das duas membranas. Ambos os segmentos são caracterizados pela alternância rápida de configurações de características distintas de timbre e de ritmo. Portanto, o executante cria momentos de um discurso fragmentado e de pouco potencial para uma percepção precisa e específica.

CONCLUSÕES PARCIAIS

Em resumo, apresentei respectivamente nos dois grupos de exemplos estruturas geradas na parte do solista que são claramente demarcadas (exemplos 1 e 2), e estruturas usadas intermediariamente, que exercem provavelmente um papel que poderíamos chamar de secundário se pensarmos na estruturação formal a partir de uma percepção de momentos bem definidos ao longo de uma execução musical destes conjuntos (exemplos 3 e 4). No primeiro caso salienta-se a nitidez da apresentação do constituinte motivico formado por configurações bem demarcadas, repetidas, com potencial de variabilidade e escolha precisa de timbres. Da mesma maneira, o constituinte de finalização é perfeitamente presumido e é escolhido dentro de um conjunto restrito de configurações; ele é claramente articulado e é também particularmente perceptível também por ser regularmente seguido de pausas longas. A transcrição não deixa isso inteiramente claro, mas se trata aí do predomínio de articulações fortes e bastante sonoras de mão e baqueta. A alteração da base rítmica em que transcorrem as estruturas do exemplo (1) em nada perturbam sua apreensão acústica e apenas denota a exímia capacidade de transposição métrica que possuem músicos africanos. No caso do exemplo (2) fica evidente a estruturação métrica regular de 4 tempos estabelecida pela articulação dos motivos (trata-se de compassos de 4/4), que ademais se orientam também em grande medida por uma sequência regular de tempos (tactus).

As estruturas dos exemplos (3) e (4) são distintas destas: elas não se constituem em padrões claramente estáveis no discurso musical. No caso das estruturas do conjunto Bata, cf. exemplo (4), fica claro a irrelevância de se estabelecer as bases cambiantes de orientação rítmica. No fluxo de acontecimentos, estas configurações possuem a tendência de não confirmarem as relações métricas estabelecidas para cada peça. É claro que não se trata de articulações *soltas*, mas daí a inferir inequivocamente grupos figurais (groupings) a que pertencem, vai uma distância considerável. Finalmente, nestes e em outros exemplos, elas manifestam muitas vezes o emprego da batida de mão, não acentuada, ou neutralizam com frequência a diferença entre os timbres mediante o emprego simultâneo das duas membranas.

A configuração do exemplo (3) apresenta ao contrário uma sucessão mais rígida de acontecimentos. Apesar disso, podemos afirmar que seu segmento motivico se constitui na apresentação simples de uma figura; ela tem a função de introduzir o segmento seguinte e não forma por si só uma constante rítmica capaz de chamar à percepção um decurso métrico determinado. A configuração seguinte, o complemento, se forma pela apresentação contínua de uma figura que emprega sistematicamente a sonoridade aguda a qual atribuímos também

um papel secundário em razão de sua difícil apreensão auditiva. Este complemento possui extensão variada no decorrer da execução. Finalmente, a figura finalizadora, apesar de constante, não descreve por si só uma orientação por valores de dois ou três pulsos. Ela não marca uma posição métrica relevante no ciclo métrico seguinte à sua inserção e é finalizada por uma articulação na primeira posição de offbeat, sem que o segmento anterior tenha indicado esta posição de offbeat como a base rítmica orientadora. Este segmento também faz uso frequente da articulação aguda.

O LISO E O ESTRIADO

Presumo que estas observações já tenham feito lembrar o aporte à técnica musical trazido por Pierre Boulez com suas considerações sobre o que chamou de *espaços e tempos lisos e estriados* em música. Não me deterei excessivamente sobre a intrincada definição destes termos, mas que seja lembrado o seguinte: uma superfície lisa define-se abstratamente como um *contínuo* no qual qualquer uma de suas localizações pode servir de lugar para a ocorrência de eventos musicais. Importa-nos aqui que a eventual reunião perceptiva destes eventos seria de ordem estatística e não sistemática. Ao contrário, superfícies estriadas são aquelas que, segundo critérios regulares ou irregulares, pré-estabelecem localizações de ocorrência destes eventos. Em termos ideais, superfícies lisas são irrealizáveis através de meios convencionais de instrumentalização dos sons. Elas permanecem na condição de tendências idealizadas e são realizáveis quando muito através do acaso ou da indeterminação.

O temperamento significa a extração de um conjunto finito de valores dentro de uma gama infinita de possibilidades. Por analogia, apenas em níveis elementares a pulsação significaria para o tempo estriado o mesmo que, por exemplo, o corte de semitom significa para a formação de um espaço estriado temperado. Valores de tempo se multiplicam e se subdividem por fatores diferentes do que os valores de altura. Como se trata nos exemplos aqui presentes de uma música que nos obriga a conviver muito mais com parâmetros de tempo do que de espaço, seria necessário inverter o eixo das analogias. Mas Boulez não se arrisca a imaginar um módulo de durações análogo, por exemplo, à oitava e sua divisão em semitons, como o sistema temperado; falta estabelecer uma equivalência na parte temporal a sistemas possíveis no âmbito das alturas: os conceitos de liso e estriado são elevados sob o paradigma do tempo a um grau de abstração maior. Ainda assim, lembremos que Boulez admite que estruturas musicais definidas ora por uma, ora por outra tendência, são passíveis de combinação de duas ordens: na forma de justaposição e superposição. No caso da superposição, estaria implicado o fato de que um evento formado por elementos não sistematicamente dispostos e apenas estatisticamente definidos (que descrevem portanto uma superfície lisa), poderiam ocorrer simultaneamente a um tempo determinado redutível a valores de referência.

Se pensássemos não mais na forma de uma analogia entre módulos e valores mínimos de subdivisão, mas em algum valor métrico intermediário para a parte rítmica, como se faz na análise da música africana (e de outras músicas), poderíamos muito bem manter válidas a oposição entre elementos agregados por razões estatísticas e não sistemáticas - formando uma superfície lisa -, e valores sistematicamente associados, formando uma superfície estriada. Interessa-nos aqui, portanto, os atributos de cada uma destas tendências. Assim, por exemplo, nos parece válida e funcional a oposição por *superposição* entre os elementos texturais do conjunto Bata e a parte instável e não sistemática do solista no exemplo (4). Da mesma forma, através de *justaposição* estariam associadas respectivamente as partes estriadas e lisas da parte solista respectivamente nos exemplos (2) e (4).

No caso das estruturas Fon dos exemplos (1) e (3), elas atuam de maneira apenas semelhante às estruturas dos exemplos Bata. Valem parcialmente para as configurações do exemplo (3) as observações feitas às configurações do exemplo (4). Elas são variáveis quanto

à forma: o complemento pode se estender por tempos variáveis, a estrutura /motivo + complemento/ pode ser repetida antes do segmento finalizador, ou mesmo o motivo inicial, sozinho, pode ser empregado entre o complemento e a figura de finalização. No entanto, apenas se pensarmos nestas configurações completas, e não apenas nos grupos de articulações de que são formadas, podemos notar o efeito de uma execução não sistemática, que permitam agrupamentos apenas estatisticamente percebidos. As configurações em si mesmas são praticamente sempre as mesmas e bem estabelecidas.

Finalmente, Boulez acentua a diferenciação entre as tendências do espaço liso e estriado através da seguinte observação de ordem prática:

C'est là où je voulais en venir finalement, à cette définition des opérations qui constituent le temps lisse et le temps strié: dans le temps lisse, on occupe le temps sans le compter; dans le temps strié, on compte le temps pour l'occuper. (p. 107)

Pela definição corrente, a parte textural de conjuntos percussivos tradicionais da África Ocidental é composta, de maneira geral, por elementos fixos e invariáveis. É primordial a transmissão de um tempo fixo sobretudo para a regulação da dança. Mas, como vimos acima nos exemplos relativos à música Bata, o padrão mais longo pode ser omitido em favor de uma execução paralela com a parte solista. Ou seja: o executante do tambor de apoio executa o padrão fixo nos momentos em que na parte solista atribuímos a tendência acentuada ao tempo liso; nestes casos, passa a ser imperativo a *contagem* de tempo, já que a parte solista desobriga-se de exercer essa função. No estilo Fon, ainda que os elementos texturais sejam invariáveis por toda a execução de uma peça, é no momento de apresentação das estruturas do exemplo (3) que eles se tornam acusticamente mais pregnantes. Apenas na emissão do motivo inicial é transmitida uma informação rítmica precisa, mas que não acentua a condição métrica válida para a peça.

GESTO E FIGURA

O trabalho de descoberta de estruturas de repertório de uma cultura de transmissão oral, fora da vivência do pesquisador, implica em uma atitude pragmática que inclui a adoção de uma nomenclatura tão objetiva e neutra quanto possível. Mas um corpus analítico, propriamente dito, isto é um conjunto suficiente de eventos musicais razoavelmente percebidos, se estabelece apenas em momentos avançados da atividade descritiva, quando alguns conceitos já estão em pleno uso. Dito isto, adotei sobretudo a partir da análise do repertório Fon o termo *figura* para designar qualquer segmento que pudesse ser contextualmente isolado de acordo com os procedimentos da linguística estruturalista.⁴ Qualifiquei ainda figura de acordo com seu potencial de recorrência no curso de uma execução musical e passei a chamar de *motivo* uma determinada figura de relativa força e pregnância, seja em contextos próximos e compactos, seja disperso em momentos distanciados. Optei por manter o termo figura (e não motivo) no caso de segmentos repetidos com certa estabilidade de forma e de distribuição, mas nos quais não reconhecia necessariamente a acentuada pregnância de outros segmentos. Estas são questões que esbarram no problema da significação, um problema ainda mais agudo quando não se convive em termos mais amplos com um determinado estilo musical. Estes termos não são empregados homogeneamente em trabalhos analíticos. Hoje observo ainda o termo *constituente* para designar configurações que se destacam em um corpo complexo de eventos sonoros sem atentar para o potencial de recorrência, para as razões contextuais e, sobretudo, para uma sintaxe com potencial de normatização.

Percebo a relevância de questões dessa natureza em trabalhos sobre a cultura musical contemporânea, que põs o termo *gesto* na ordem do dia. O valor dicotômico foi expresso por

4 Ver Branda-Lacerda, 2007, Introdução.

Brian Ferneyhough através do termo *figura*, escolhido por não encontrar coisa melhor e ao qual ele não hesita em agregar novos atributos. Essa dicotomia nos auxilia aqui para referir senão a mesma coisa, pelo menos coisas semelhantes à dicotomia *liso/estriado*. Se uma superfície estriada definida por Boulez se compõe de elementos discretos, separados gradualmente dentro de um contínuo por algum índice regular ou irregular de corte, assim também se dá formalmente uma composição musical na visão de Ferneyhough:

Lines of force arise in the space between objects [...] and take as their vehicular object the connective impetus established in the act of moving from one discrete musical event to another. (p. 13)

Ele faz uso de algumas metáforas para expressar seu pensamento. De início é mencionada parte de um poema de John Ashberry, na qual são expressos como *iguais* tanto a estaticidade relativa das ondulações do mar, quanto os elementos dinâmicos que as colocam em movimento e que são revelados, por exemplo, ao se chocarem contra os rochedos. São dois momentos distintos de percepção que têm como base um único conjunto de fatores formativos expostos a contextos diferentes. A estes dois estados de uma mesma *coisa* ele dá respectivamente o nome de figura e gesto. O gesto corresponderia à rebentação; ele é dotado de maior poder denotacional do que conotacional: ele pressupõe e indica a presença de seus elementos formativos, mas não os contém necessariamente de maneira integral. Ele atua como efeito e dissolução da atuação das linhas de força que estão em sua gênese. Estas linhas de força são dadas pela elaboração da *figura*, formada concretamente pela elaboração paramétrica submetida à escolha do compositor.

Deixarei a definição dessa dicotomia nesta forma ainda incipiente. Apenas concluo com a citação de uma passagem de Francis Courtot:⁵

O gesto é uma concreção altamente energética de estratos paramétricos, cujas qualidades internas devem ser ligadas a outros gestos a fim de evitar que ele seja percebido enquanto referencial, autosuficiente, e muito expressivamente conotado. Ele não é uma entidade abstrata, seu caráter concreto se exprime num timbre instrumental e no idiomatismo de uma escritura para um instrumento (ou um grupo de instrumentos). Ele possui valores paramétricos e uma “significação”, mas também uma força expressiva. (Courtot, 2009, p. 75).

A definição de Courtot é incerta, na medida em que não esclarece que os valores paramétricos mencionados ao final de sua definição não são *visíveis* na mesma medida do que na formação da *figura*. Parece-me que a intenção do artigo de Ferneyhough é de restabelecer valores composicionais *controláveis*, mas sugestivos de mecanismos de sua própria dissolução. (Não nos esqueçamos do título do artigo, que remete à importância da *figura* como elemento estruturador de um novo momento da composição musical.)

Ferneyhough finaliza seu texto apresentando um breve exemplo musical. Ele cria em primeiro lugar uma sequência variada de eventos rítmicos unificados conceitualmente pela sucessão de uma nota longa seguida de uma nota curta. Em seguida ele apresenta três formas de alteração desta sequência a partir de maneiras distintas de interpretar tanto os eventos separadamente, quanto a formação completa. Com isso ele se distancia cada vez mais do conjunto figural inicial: mantendo-se o valor duracional da sequência, assim como algum tipo de relação entre as configurações internas, são dadas as condições para emergir elementos concretos que caminham na direção do gesto por acumulação e consequente dissolução da energia estabelecida pelas alterações paramétricas sucessivas das figuras.

5 Courtot, citado em Bonafé, p. 52.

Exemplo 5 - Estruturas motivicas de frases sequenciais de Solejebe

O exemplo (5) apresenta os constituintes motivicos das frases que compõem a sequência de frases de Solejebe referida acima no exemplo (1). Todas as frases podem ser finalizadas pelo segmento do exemplo (1c). Como vimos, a configuração do exemplo (5a) inicia a sequência: ela reproduz o modelo mais comum de construção de frases desta peça, que consiste na apresentação e repetição de um mesmo motivo na posição métrica expressa no exemplo. No exemplo (5b), o executante cria um novo constituinte de mesmas características formais, mas altera a configuração motivica propriamente dita. (Esta configuração pode ser discretamente variada em outros momentos). Em (5c) um segmento muito semelhante a esta última configuração é criado e transposto para o início do ciclo métrico e na primeira posição de offbeat. Finalmente, em (5d) o executante dá início à mesma configuração de (5c), na primeira posição de offbeat, mas acrescenta um grupo de articulações que pressupõe um deslocamento do acento. Com isso ele cria uma nova configuração em cross rhythm e repete-a em seguida e após pausa. À apresentação final desta configuração ele insere três articulações no tempo da figura que a precede (a mínima).

Além das transformações rítmicas lineares, representadas pelas alterações operadas entre o constituinte motivico e o constituinte finalizador (cf. ex. 1c), teríamos nesta sequência de frases uma transformação vertical. O constituinte motivico do exemplo (5c) altera o modelo geral aceito para este constituinte de duas maneiras: ele transpõe o ponto de inserção métrica regular e no lugar da repetição coloca em marcha uma inusitada variação figural mediante fragmentação e permutação. Já a configuração do exemplo (5d) realiza uma ainda mais inusitada alteração rítmica no interior do próprio constituinte. Aí se dá uma passagem da primeira posição de offbeat para cross rhythm. O executante sustenta a relação de cross

rhythm tendo o valor de dois pulsos como valor de base. No momento em que ele termina o constituinte, com a inserção das três semínimas em tercina - expressivamente articuladas -, o valor de base se torna temporariamente a mínima. Nesse ponto é necessário mencionar um fato musical concreto de ordem cultural: o valor de base de 4 pulsos (a mínima) significa aqui uma dissolução paramétrica, já que ele não é aceito para a formação de estruturas figurais de Solejebe e é reservado à outra peça do repertório. É no mínimo curioso: no curso de um mesmo espaço temporal, o executante Fon demarca unidades constantes de tempo para aí realizar operações que abrangem valores duracionais, timbre, intensidade e movimento, exatamente como sugerido no exemplo do compositor.⁶

Nos termos das relações métricas e figurais (motívicas) aceitos para estes estilos percussivos da África Ocidental, temos aqui o desenvolvimento de elementos formativos gerais subordinados a processos que tendem à sua dissolução. A música aqui apresentada é produzida ao menos parcialmente sob o influxo de movimentos improvisatórios, serve a eventos ritualísticos de várias ordens e possui elementos localizados de sincretismo com a dança e o canto. Dentro do quadro funcional em que se manifesta uma execução musical dessa natureza, o processo variacional colocado em marcha na sequência de frases do exemplo (5) parece-me corresponder perfeitamente aquele tipo de significação musical expresso por Ferneyhough, definido como o resultado da aplicação de um conjunto mutante de regras imanentes do jogo composicional.

BIBLIOGRAFIA CITADA

- Bonafé, V. *Estratégias composicionais de Luciano Berio*. Dissertação de mestrado, ECA-USP, 2011.
- Branda-Lacerda, M. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bata-Sango und Bata-Egungun in den Staedten Pobè und Sakété*. 2 Vols. Hamburg: Wagner, 1988.
- _____. *Estruturas musicais de um conjunto instrumental Fon. As peças Solejebe, Wede e Gobahun*. Tese de Livre Docência, 2 vols., Escola de Comunicações e Artes, USP, 2007.
- _____. *Estudos sobre a música instrumental africana no Benim - o repertório batá em Pobè e Sakété e o repertório fon em Ouidah*. ca. 300 p., São Paulo: EDUSP, no prelo.
- Boulez, P. *Penser la musique aujourd'hui*. Éditions Gonthier/Schott, 1963.
- Courtot, F. *Brian Ferneyhough. Figures et dialogues*. Paris: L'Harmattan, 2009.
- Ferneyhough, B. "Il tempo della figura." PNM, 31 (1), 1993.
- Locke, D. "Principles of offbeat timing and cross-rhythm in southern Eve dance drumming." *EM* 26 (2): 217-246, 1982.

6 O longo final da execução de Solejebe poderia ser visto também como a manifestação desse acúmulo de tensão gerado por sucessivas operações variacionais. Da mesma forma, a última frase da sequência em que se localizam as configurações do exemplo (2) do repertório Bata, podem ser vistas desta maneira. São exemplos que abordaremos em uma próxima oportunidade.