

## Omolu — Prelúdio

**Raul Costa D’Avila**

Universidade Federal de Pelotas

*costadavila@gmail.com*

---

Resumo:

Integrando linguagem tradicional com técnicas expandidas, *Omolu*, prelúdio dedicado ao Orixá da cura, foi composto durante o auge da pandemia da Covid-19. Assim, surge um prelúdio, com espírito de prece, explorando os silêncios, articulações, planos de dinâmicas, *frullatos*, efeitos do estalar da língua na boca, sons sussurrados, enfim, articulações que considerei muito importante para produzir uma narrativa que expressasse uma atmosfera sobressaltos, dor, e lamentação, pedindo a intercessão da divindade pela mediação do caos instaurado pela pandemia que assolava a humanidade. Estruturado em seis pequenas seções, apresentadas em um contínuo de cinquenta compassos, o prelúdio inicia com um *Larghetto*, se mantendo assim durante as três primeiras seções, compasso 1 ao 25. A segunda metade (compasso 26 ao 50) inicia-se com um *Andante* (mais movido), surgindo então a prece em que são apresentadas expressões do catolicismo – “com clamor de intercessão”, “fervorosamente” e “piedosamente” – configurando, portanto, um sincretismo religioso. Na sequência, retoma o *Tempo Primo* (*Larghetto*), intercalado por pausas, momentos de profunda lamentação e ênfase à prece.

Palavras-chave: Flauta solo; Poema Sonoro; Prelúdio; Omolu; Prece

---

*Omolu* — Prelude

Abstract:

Integrating traditional language with expanded techniques, *Omolu*, a prelude dedicated to the Orixá of healing, was composed during the height of the Covid-19 pandemic. Thus, a prelude emerged, with a spirit of prayer, exploring silences, articulations, dynamic planes, *frullati*, effects of clicks of tongue, whispered sounds; in short, articulations that I considered very important to produce a narrative that would express

---

D’Avila, Erick. 2024. “Omolu — Prelúdio.” *Anais do XIII Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas*, 195-206. XIX Festival Internacional de Flautistas, Paraty, 28 de junho a 1º de julho de 2023.

an atmosphere of startles, pain, and lamentation, asking for the intercession of the divinity to mediate in the chaos caused by the pandemic that was ravaging humanity. Structured in six short sections, presented in a continuum of fifty bars, the prelude begins with a *Larghetto*, remaining so during the first three sections, bars 1 to 25. The second half (bars 26 to 50) begins with an *Andante* (more moved), followed by the prayer in which Catholic expressions are used — “with a cry of intercession”, “fervently” and “piously” — thus configuring a religious syncretism. Following, the *Tempo Primo* (*Larghetto*) resumes, interspersed with pauses, moments of deep lamentation and emphasis on prayer.

---

Keywords:

Flute solo; Sound poem; Prelude; Omolu; Prayer

## Introdução

Narrar ou escrever sobre minhas composições para flauta solo — ou poemas sonoros, como eu prefiro denominá-las — tem sido uma novidade no meu percurso como músico, flautista e professor. Até antes da pandemia, minha produção musical centrava-se no ensino, *performance*, pesquisa e composições de choros, valsas, uma canção sem palavras, e pequenos temas dedicados aos alunos/as, com funções pedagógicas.

Entusiasta da flauta solo — desacompanhada, como costume dizer — e movido pela paixão pelo instrumento, sempre que possível eu apresento recitais solo, tocando peças da literatura internacional e brasileira — ambas, aliás, com extenso repertório. O que poderia explicar esta imensa produção de repertório? O som da flauta teria poderes mágicos? O fato de o instrumento ter sido criado pelos deuses Osíris, Pan, Krishna?

O fato é que a flauta está presente na humanidade em diversos períodos da história e nas mais diversas culturas e atividades. De acordo com Conard *et al.* (2009), por meio de pesquisas e escavações, foram descobertas flautas com aproximadamente 30.000 anos. Raymond Meylan, em seu livro *La Flûte* (1974), diz: “[...] o verdadeiro significado da palavra flauta é simplesmente o de respiração: a exalação humana ainda destituída de canto, tão pálida quanto uma gota de água é insípida e inodora” (Meylan, 1974, 6).

Assim, o envolvimento, os interesses e o fascínio dos músicos pelo instrumento — muitos deles flautistas-compositores — podem ser justificados, o que conseqüentemente refletiu e ainda reflete na farta produção musical dedicada ao instrumento. Naturalmente não foi diferente comigo, afinal, ao longo dos anos de prática com o instrumento, tendo iniciado o estudo da flauta com meu pai tocando música popular e posteriormente, na universidade, tocando música de concerto, ensinando e pesquisando, a flauta me proporcionou e vem me proporcionando intensos processos reflexivos, criativos e de interação humana.

### **Por que “poemas sonoros”?**

A ideia de poemas sonoros tem mais afinidade com meus sentimentos porque a inspiração quase sempre é provocada por algo de natureza “poética” nas suas mais diversas perspectivas, despertando emoções ou sentimentos transformados em som. Assim, vou dando vazão aos sentimentos, inspirações que, moldados pelo sopro, recebem contornos gerando as articulações, não apenas musicais, mas também psíquicas e humanas.

Além disso, pensar em “poemas sonoros” me deixa mais à vontade com relação aos formalismos composicionais, afinal o conceito de compositor não está vinculado necessariamente a uma formação acadêmica específica em composição.

Inevitavelmente não posso deixar de mencionar aqui algo sobre a relação entre a linguagem falada e a linguagem tocada. Assim, pensar em poemas sonoros também é uma maneira de me aproximar daquilo que tento explorar como intérprete com o propósito de tornar a narrativa musical mais presente, comunicativa, através de suas articulações e fraseados. Neste contexto, vale comentar que em algumas situações proponho que meus alunos leiam durante a aula poemas em voz alta, articulando bem as palavras e dando-lhes a vida conforme o texto exige. Depois peço para que eles apliquem estas ideias em suas narrativas musicais e eles mesmos se surpreendem com o resultado.

## Sobre Omolu, o Orixá

Também reconhecido pelos nomes de Obaluaiê e Xapanã, Omolu é um importante orixá, visto com muito cuidado pelos praticantes das religiões afro-brasileiras porque, na condição de divindade, tem poder de dominar os territórios da cura e da enfermidade. A relação de Omolu com as doenças pode ser observada através de uma de suas mais recorrentes imagens, onde a divindade aparece encoberta por um chapéu das fibras do dendezeiro.

É o mais temido dentre todos os orixás porque é responsável pela terra, pelo fogo e pela morte, por causa do seu poder. É sinônimo de respeito pois ninguém esconde nada dele, sendo capaz de enxergar qualquer detalhe da vida de uma pessoa. É também protetor dos doentes e pobres, pois ele conhece o sofrimento de carregar uma enfermidade e não quer que ninguém passe por essa dor.

Geralmente, parte do universo ritualístico desse orixá acontece em lugares mal iluminados, cavernas e troncos de árvores que já morreram. O alimento mais associado a Omolu é a pipoca, que faz menção às várias marcas que a varíola deixou em seu corpo. No Brasil, este orixá é comumente associado às imagens de São Roque e São Lázaro.

## Sobre o Processo Criativo

Quase sempre com a flauta em mãos e o auxílio de um gravador, o processo ocorre através de dois caminhos distintos: ora em um fluxo contínuo, onde a criação é concebida de uma só vez (ou quase), e ora desenvolvido a partir de um motivo ou improvisação. No primeiro processo, menos frequente, depois de registrado em áudio espero um momento mais oportuno para ouvir; se eu gostar e achar que merece, faço o registro a lápis no papel. Após ter transcrito, vou tocando, fazendo minhas apreciações, experimentações e, conforme a necessidade, podem ocorrer pequenos ajustes ou alterações. A articulação também é um elemento muito importante que procuro sempre cuidar e que mais adiante comento.

Quando o processo é desenvolvido a partir de um motivo ou improvisação, como foi o caso de *Omolu*, ouço o áudio gravado, selecionando o que con-

siderei inspirador, interessante; depois registro no papel pautado e sigo tocando, desenvolvendo as ideias, sempre experimentando, ponderando sobre a tonalidade, procurando um colorido tonal que me atraia, cuidando das possibilidades de articulações, técnicas expandidas, elementos ritmos interessantes, entre outros. Sempre escrevo primeiro no papel e depois transcrevo para o programa de edição de partituras, ouvindo e ajustando o que considerar necessário.

Pela necessidade de se reinventar durante a pandemia buscando novas perspectivas cotidianas, a leitura de entrevistas de compositores, textos e publicações, além de conversas com amigos compositores foi, e tem sido algo muito importante no meu processo. Especificamente sobre as leituras de publicações de compositores, em *AKISUM*, de Anton Walter Smetak (1913-1984), o autor nos apresenta uma narrativa genial como respostas a três perguntas básicas: Como componho? Por que componho? Para quem componho?

Considerando ser muito oportuno — não só pela identificação, mas, sobretudo, pela sinceridade e lucidez — apresento aqui o trecho da resposta de Smetak sobre uma de suas perguntas: “como componho?”

[...] O processo pode ser feito escrevendo os símbolos no papel. Prefiro, porém, a improvisação, eventualmente gravada para depois retransformá-la na escrita. Prefiro a improvisação para enfrentar o imprevisto e analisar, durante a ‘tocada’, tanto os elementos musicais, como a ecologia psíquica que os mesmos atraem. Prefiro este processo vivo de composição, onde sempre deve haver um contínuo temático que não pode parar, à composição escrita, para manter a musicalidade espontânea. (s/p, UFBA, 2001)

### **Articulação, afinidades de linguagens e interpretação**

Com relação ao que eu penso a respeito da articulação, para mim ela é sinônimo de movimento, de gesto, de uma maneira de formar ideias, de expressão, de emoção e vida, o que com certeza não abrange somente a música, mas a própria vida nas suas diversas formas de comunicação e expressão. (D’Ávila, 2004, 157)

Pelo fato de a flauta, e os instrumentos de sopro em geral, terem uma relação mais próxima com a linguagem falada, de um modo geral exploro bastante a articulação<sup>1</sup>, visando, além de instigar o possível intérprete em explorá-la, tentar tornar a narrativa mais eficaz ou, quem sabe, mais presente, mais viva. Neste contexto, ressalto que a flauta transversal é especialmente favorecida por outro aspecto que a coloca ainda mais em proximidade com a linguagem falada e, de modo particular, a linguagem cantada. Esta proximidade se dá pelo fato de o sopro entrar em vibração sem intermediário algum, em um contato direto e contínuo entre o ar, os lábios e o tubo da flauta, promovendo uma relação que se aproxima — até determinado ponto — daquela encontrada tanto no canto como também na fala.

Assim, entendo que para um poema ou uma poesia ser bem assimilados, sentidos — seja pelo leitor ou seja pelo ouvinte — é necessário que sejam narrados com suas inflexões e manejo adequado da voz, para que, no processo, o narrador, envolvido pela emoção que o jogo das palavras evoca, possibilite vida ao texto, e assim, aquele ou aqueles que estão ouvindo possam, quem sabe, desfrutar da gênese com maior envolvimento, encantamento. Defendo a ideia de que este manejo está mais relacionado com a maneira como as palavras são articuladas, flexionadas, do que propriamente com a qualidade da voz em si, embora esta também possa contribuir para que a narrativa surja de maneira procedente e emotiva.

Deste modo, justifico também o que apresentei no parágrafo acima a respeito da minha maneira de explorar a articulação dos poemas sonoros, pois como disse, a relação entre as duas linguagens tem muitas afinidades, merecendo ambas muita atenção por parte de quem interpreta. Conforme Magnani nos diz em seu livro *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música* (1989), interpretar é: “[...] uma atividade de intuição e técnica, baseada no reconhecimento dos símbolos e dos caminhos misteriosos da sua gênese, a fim de se chegar à tradução dos símbolos em eventos ou fenômenos, em nosso caso, sonoros” (Magnani, 1989, 61).

## Linguagem e estrutura de *Omolu* — Prelúdio

Integrando linguagem tradicional com técnicas expandidas, *Omolu*, um prelúdio devotado ao Orixá da cura, foi composto durante o auge da pandemia da Covid-19. Embora minha inspiração quase sempre seja provocada por algo de natureza “poética”, o drama — que também pode ser poético — vivido na ocasião não me inspirava propriamente poesia, mas sim uma prece, ainda que esta também possa ser poética.

Assim surge o prelúdio, com espírito de prece, explorando os silêncios, articulações, planos de dinâmicas, *frullatos*, efeitos do estalar da língua na boca, sons sussurrados, enfim, articulações<sup>22</sup> Conforme mencionado na nota anterior, Richter, *apud* D’Ávila (2004), amplia mais sua opinião sobre a articulação musical dizendo que a articulação na técnica dos instrumentos de sopro [...] avança amplamente no âmbito geral da produção do som que considere muito importante para produzir uma narrativa que expressasse uma atmosfera de sobressaltos, dor, e lamentação, pedindo a intercessão da divindade pela mediação do caos instaurado pela pandemia que assolava a humanidade na ocasião.

Estruturado em seis pequenas seções apresentadas em um contínuo de cinquenta compassos, o prelúdio inicia em um andamento *Larghetto*, se mantendo assim durante as três primeiras seções, compasso 1 ao 25, sendo estas em compasso quaternário.

A **primeira seção** — compasso 1 ao 12 — tem uma linha melódica com suaves desenhos ascendentes e descendentes, apresentada através estruturas rítmicas simples e caracterizada pelas nuances de crescendo e decrescendo. Aqui prevalece os sobressaltos, expressos através dos *sforzandos e staccatos* (compasso 4 e 9), acentos de notas (compassos 6, 8 e 9), *frullato* (compasso 10) e nota com forte estalar explosivo da língua na boca (compasso 12), reforçado pela *appoggiatura* no compasso 10 e pelas pausas apresentadas ao longo da seção.

A **segunda seção** — compasso 13 ao 17 — dá continuidade aos sobressaltos e inicia rerepresentando os compassos 1 ao 4 da seção anterior, sendo os dois

primeiros compassos apresentados uma oitava abaixo, com sutis alterações melódicas e rítmicas. Na sequência, final do compasso 16 e todo compasso 17, o sobressalto é intensificado, desta vez através de notas sem som, porém com um delicado estalar explosivo da língua na boca, associado ao efeito do duplo *staccato*.

A **terceira seção** – compasso 18 ao 25 — surge com a reapresentação dos compassos 1 e 2 na mesma região que foram apresentados inicialmente. O sobressalto é intensificado por uma *appoggiatura* e um movimento descendente brusco, contextualizados no compasso 19, reforçado pelo “jogo” das dinâmicas dos compassos 18 a 20. Na sequência, para encerrar a seção, do compasso 21 ao 25 é apresentada uma espécie de transição do sobressalto à prece, precedida pela dor e lamentação, estas representadas pelas tercinas, ora movimento ascendente, descendente, ora descendente, ascendente, além da repetição da nota Ré# em três momentos e com prolongamentos distintos, concluindo o andamento *Larghetto* e a primeira metade do prelúdio.

Na segunda metade do prelúdio (compasso 26 ao 50) inicia a **quarta seção** – compasso 26 ao 35 — apresentada através de um *Andante* (mais movido), surgindo aí o começo da prece onde as expressões do catolicismo, tais como “com clamor de intercessão” e “fervorosamente”, são apresentadas, configurando, portanto, em um sincretismo religioso. É a única seção onde ocorre alternância de compassos, iniciando em binário, seguido de ternário e retornando ao quaternário. A ideia em começar em compasso binário, associado ao mais movido, foi tentar desvencilhar dos sobressaltos e, em voz alta, firme, fazer a prece pedindo com fervor a intercessão da divindade pelo fim da pandemia. Observe que ela inicia com a dinâmica *ff*; com uma linha melódica apresentando movimentos ascendentes e descendentes, acentuações (compassos 28 e 29) e sinais de decrescendos, promovendo assim as inflexões tão importantes e necessárias no pedido respeitoso. Na sequência vem o “fervorosamente”, onde ao mesmo tempo que tem a veemência da prece, o sobressalto reaparece através dos *frullatos* (compassos 33,34 e 35), concluindo a seção com um *allargando* e uma fermata.



A **quinta seção** – compasso 36 ao 46 — retorna ao *Tempo Primo* (*Larghetto*), iniciando com um motivo apresentando no segundo compasso da Seção 1, remodelado ritmicamente, seguido de uma sequência de notas sem sons, porém com um forte estalar explosivo da língua na boca, intercalado com pausas, fazendo-as soar com profunda lamentação. Esta lamentação também é precedida por um silêncio, tendo o propósito de dar maior ênfase ao drama vivido, aqui especificamente as mortes, seguido da súplica “piadosamente” e concluindo a seção.

A **sexta seção** – compasso 47 ao 50 — é a coda, sendo reapresentado o primeiro compasso da quinta seção, também remodelado ritmicamente, seguido de duas notas que devem ser tocadas de modo que a sonoridade vá desaparecendo gradativamente (*al niente*), notas estas que representam o desejo que o pedido ao orixá se concretize, ou, em outras palavras, o “Amém”.

### Considerações finais

Neste texto apresentado sobre Omolu, procurei traduzir em palavras a narrativa sonora que as diferentes atmosferas, apresentadas em cada seção, expressaram. O drama vivido pela humanidade me instigou um processo criativo onde o medo, a dor e a fé foram os conduzidos através de uma narrativa onde, ironicamente, o vento e o tempo — grandes regentes da vida — foram os condutores.

As possibilidades de explorar a sonoridade, articulações, planos de dinâmica, técnicas expandidas e os silêncios que o prelúdio apresenta são muito importantes em toda a narrativa. É fundamental que cada intérprete dê asas à imaginação, criatividade e mergulhe na obra procurando encontrar a sua interpretação, o seu colorido sonoro, realizando sua prece como considerar mais adequado ao momento.

Lembro que embora *Omolu* tenha sido concebida com um propósito específico – pedir a divindade pelo fim da pandemia – considero que é uma composição que pode ser tocada e explorada nas mais diferentes situações. Para isso, basta o/a flautista sentir que a obra possa ser integrada ao reper-

tório, ao contexto, devendo ser executada, sobretudo, com muito respeito ao Orixá.

Por fim, fica aqui a provocação: por que não pensar na possibilidade de criar temas, composições para flauta solo? Não seria interessante instigar a capacidade e a criatividade de cada um? Como entusiasta da flauta solo e movido pela paixão pelo instrumento sugiro experimentar, afinal o som da flauta tem seu poder de encantamento explorado por muitos flautistas-compositores em diferentes momentos da história da música, nos contemplando com um legado maravilhoso. Que tal experimentar?!

## Referências

- Conard, Nicholas J. & Malina, Maria & Münzel, Susanne C. (2009). *New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany*
- D'Avila, Raul Costa. (2004). *A Articulação na Flauta Transversal Moderna: uma abordagem histórica, suas transformações, técnicas e utilizações*. Pelotas: Editora UFPel.
- Magnani, Sérgio. *Expressão e Comunicação na Linguagem da Música*. (1989). Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Meylan, Raymond. (1974). *La Flûte*. Batsford: Amadeus Press.
- Smetak, Anton Walter. (2001). *AKISUM*. Salvador: Editora UFBA.
- Sousa, Rainer Gonçalves. (2023) *Omolu*; Brasil Escola. Disponível em: <https://brasilecola.uol.com.br/religiao/omolu.htm>. Acesso em 06 de junho de 2023.

# Omolu

Prelúdio

Raul Costa d'Avila  
Pelotas 2020 / 2021

Larghetto  
Com espírito de prece

mf sfz

5 mf

9 sfz mf f

13 p

17 Allargando f

21 mf p Allargando

# Omolu

*Andante (mais movido)*  
*Com clamor de intercessão*

26 

*Fervorosamente*

31 

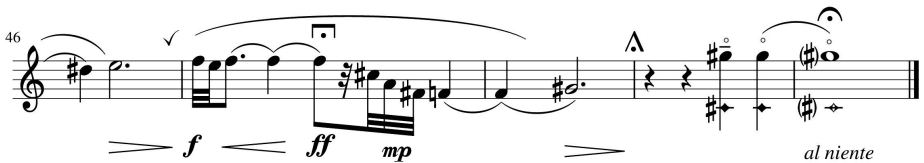
*Tempo Primo (Larghetto)*

36 


*Piedosamente*


*Som "sujo", só ar*


42 


46 


## Notação / Notación / Notation:


 Nota sem som, forte estalar explosivo da língua na boca.  
 Nota sin sonido, fuerte golpe explosivo de la lengua en la boca.  
 Note without sound, strong explosive snap of tongue in mouth.

 Nota sem som, delicado estalar explosivo da língua na boca.  
 Nota sin sonido, delicado golpe explosivo de la lengua en la boca.  
 Note without sound, delicate explosive snap of tongue in mouth.

 Som sujo, só ar.  
 Língua ataca cada nota.  
 Sonido sucio, sólo aire.  
 La lengua ataca cada nota.  
 Dirty sound, only air.  
 Tongue attacks every note.

 Fermata Longa  
 Fermata Larga  
 Long Fermata

 Fermata Normal  
 Fermata Normal  
 Normal Fermata

 Fermata Curta  
 Fermata Corta  
 Short Fermata