

A re-contextualização do berimbau em *Íris*, de Alexandre Lunsqui: considerações estéticas e de performance

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Mateus Espinha Oliveira
UFMG - mateusespinha@yahoo.com.br

Resumo: O presente artigo pretende fazer uma discussão acerca do uso do berimbau, instrumento identificado com a cultura popular, dentro do contexto da música de concerto. Para isto, estaremos examinando a obra *Íris*, de Alexandre Lunsqui. A análise de certas questões estéticas e de performance, relacionadas à presença do instrumento na obra, nos leva a concluir que o performer ideal para a obra deve ser alguém que tenha familiaridade tanto com o universo da música contemporânea quanto com a música tradicional de berimbau. Além dos escritos de Lunsqui, o texto dialoga com ideias teóricas de autores como Steven Feld, John Blacking e Thomas Turino.

Palavras-chave: berimbau, percussão contemporânea, Alexandre Lunsqui

The recontextualization of the berimbau in *Íris*, by Alexandre Lunsqui: aesthetic and performance issues.

Abstract: The present article proposes a discussion around the use of the berimbau, an instrument identified with popular culture, within the context of concert music. To do so, we will examine the work *Íris*, by composer Alexandre Lunsqui. An analysis of certain aesthetic and performance issues, related to the presence of the instrument in the work, leads us to the conclusion that the ideal performer of the work should be someone familiar with both the universe of contemporary music and that of traditional berimbau music. Besides the writings of Lunsqui, the text dialogues with theoretical ideas of authors such as Steven Feld, John Blacking and Thomas Turino.

Keywords: berimbau, contemporary percussion, Alexandre Lunsqui

1. Introdução

Neste artigo iremos discutir certas questões inerentes ao uso do berimbau na obra *Íris*, de Alexandre Lunsqui. *Íris* é composta para berimbau solo, instrumento tradicionalmente ligado à capoeira, mas possui todas as características de uma peça da música de concerto, sendo escrita dentro de uma estética mais próxima à música contemporânea do século XX e XXI. Pretendemos, aqui, discorrer sobre a re-contextualização do berimbau dentro desta obra, falando sobre questões e implicações inerentes à presença de um instrumento oriundo da cultura popular brasileira dentro do contexto da música de concerto.

2. Alexandre Lunsqui e sua abordagem do berimbau

Em *Íris*, escrita em 2001¹ para o percussionista Greg Beyer, Lunsqui usa vários recursos técnicos não ligados à tradição do instrumento e se baseia em códigos de composição ligados à música contemporânea ocidental. Ela não é a única peça escrita por Lunsqui para o

berimbau. Além de *Íris*, Lunsqui usa o berimbau em quatro outras peças: *Repercussio*, para sexteto de berimbaus, e *P-Orbital*, para nove instrumentos e berimbau, *Glaes*, para berimbau/percussão e piano, e *Diogenes' Lanntern*, para marimba solo com introdução no berimbau. Ao observarmos o número de peças escritas por ele para o berimbau notamos que, obviamente, este compositor tem uma relação de proximidade com o instrumento.

Em sua tese de doutorado, que fala principalmente sobre o uso do ritmo em suas composições, Lunsqui dedica um capítulo inteiro à presença do berimbau em sua música. Ele escreve sobre sua forma de abordar a composição para o berimbau em três das peças acima mencionadas (*Íris*, *Repercussio* e *P-Orbital*). Uma de suas primeiras afirmativas acerca de sua maneira de usar este instrumento é a seguinte:

“Minha abordagem pessoal sobre o berimbau foi de pesquisar novas possibilidades técnicas, incorporando uma linguagem contemporânea ao mesmo tempo em que lido com os elementos históricos profundos intrínsecos ao instrumento. (...) Esta nova orientação para o instrumento, de forma alguma representa uma negação de suas tradições.” (LUNSQUI, 2009, p. 47).

Através desta declaração, percebe-se a intenção do compositor em criar novas formas de se tocar o berimbau, porém sem desconsiderar seu passado e sua tradição. Esta peça é um solo que possui tanto elementos da técnica tradicional do berimbau, quanto elementos técnicos não tradicionais, sendo que o compositor utiliza técnicas desenvolvidas exclusivamente para se tocar esta peça.

Um exemplo disso acontece já no início da obra, quando deve-se utilizar ambas as mãos para se tocar a cabaça do instrumento (Fig. 1). Isto faz com que o instrumentista necessite do uso de um colar para prender o instrumento ao corpo, já que a mão que segura o instrumento deverá ser usada para tocar a cabaça. Lunsqui tenta, aqui, ampliar o universo sonoro do instrumento sem, entretanto, deixar de dialogar com seu uso tradicional. Esta intenção é retificada adiante em seu texto quanto ele diz a seguinte frase:

“Além das ideias conceituais acerca da história do instrumento, eu tentei gerar um espectro amplo de elementos sonoros baseados na luta entre as limitações técnicas do instrumento (restrições ergonômicas), em uma orientação mais microscópica do timbre e no uso (ou negação) de matrizes rítmicas comumente associadas ao instrumento.” (LUNSQUI, 2009, p. 48).

Em outro trecho da peça, Lunsqui usa a maneira tradicional de se tocar o berimbau, com a mão esquerda manuseando a pedra e a direita, a baqueta. Ele, porém, utiliza uma definição mais detalhada das notas, sugerindo inclusive a possibilidade do uso de duas pedras, para obter duas diferentes alturas, Ré e Ré bemol, além da nota Dó da corda solta do

berimbau (FIG. 2). Assim, mesmo ao usar a técnica tradicional do instrumento, ele tenta obter uma sonoridade não tradicional.

Em outro momento de sua tese, Lunsqui, ao falar da aparição de uma frase semelhante ao ritmo do samba em sua peça *Topografia Index 3A*, faz a seguinte afirmativa:

“Para mim é um desafio levar o universo do samba (ou qualquer um equivalente) para uma linguagem musical complexa e para o mundo acadêmico. Por outro lado, eu rejeito completamente o tipo de nova música que simplesmente importa ritmos da música popular com o objetivo único de criar um referencial que irá eventualmente facilitar a sua conexão com o ouvinte comum. Meu objetivo está em explorar as potencialidades destes ritmos de maneiras microscópicas em um ato deliberado de re-contextualização.” (LUNSQUI, 2009, p. 27).

Esta ideia de “re-contextualização” proposta por Lunsqui ao tratar o ritmo do samba, também pode ser aplicada ao uso do berimbau. Ao falar sobre o uso do instrumento e sua função dentro da peça *P-Orbital*, o compositor afirma o seguinte:

“Até certo ponto, as técnicas do berimbau usadas nesta peça seguem as tradições do instrumento. Entretanto, aqui o berimbau é usado para gerar ruído, variando entre sons harmônicos e inarmônicos, que funcionam como ligação entre os vários tipos de materiais usados na peça. (...) Conscientemente evitando as armadilhas de estereótipos simplistas ao ser reforçado pelos instrumentos orquestrais, os sons do berimbau são completamente re-contextualizados nesta peça.” (LUNSQUI, 2009, p.50).

Este conceito de “re-contextualização” será aplicado ao uso do berimbau em *Íris*. Tendo ele em vista, iremos fazer algumas considerações estéticas sobre a obra e o uso do instrumento.

3. Considerações estéticas acerca de *Íris*

Obviamente não é comum ouvir o berimbau em salas de concerto ou no contexto da música erudita. Ainda que Lunsqui não tenha sido o primeiro e único a usar este instrumento no contexto da música de concerto (vide peças de Tim Rescala, Ney Rosauro, Eduardo Reck Miranda, entre outros), este é, e provavelmente sempre será, um instrumento visto como exterior à cultura da música clássica.

O berimbau, mais comumente, nos indexará à cultura da capoeira. Esta é uma cultura que se encaixa na definição de Thomas Turino de ‘*participatory music*’², enquanto a música clássica é uma cultura que se encaixa no conceito de ‘*presentational music*’³. (TURINO, 2008). A re-contextualização empregada por Lunsqui correspondeu a se tirar um instrumento de seu contexto ‘participatório’ e colocá-lo em um contexto ‘de apresentação’. A partir desta re-contextualização, uma série de associações podem ser feitas por cada ouvinte da obra.

Ainda que os membros participantes de um grupo de capoeira possam fazer eventuais apresentações, estas não têm o mesmo caráter de uma apresentação como a de música clássica, e tampouco têm o mesmo público. Em um concerto clássico o grupo de pessoas que estará assistindo ao concerto terá, em geral, outras características sociais, assim como outros interesses. O berimbau, visto por estas pessoas, neste contexto, será percebido diferentemente do que visto em seu contexto tradicional. Um estímulo sonoro ou visual pode ser interpretado de diferentes maneiras, dependendo do contexto onde ele é visto ou da maneira como ocorre. Steven Feld, em seu texto “*Communication, Music and Speech about Music*”, nos fala um pouco sobre este tipo de relação:

“Eu respondo aos detalhes de uma performance de uma certa forma em um concerto ou clube, e de outra forma em casa com uma gravação ou uma partitura. (...) Estes níveis de experiência podem também ser combinados. Tendo respondido a uma experiência sonora em uma destas formas me faz não mais ser capaz de responder a qualquer outra destas experiências exatamente da mesma forma que respondia antes. A experiência não é apenas cumulativa, mas interativamente cumulativa. Nós raramente confrontamos sons que são totalmente novos, incomuns e sem âncoras experienciais. Portanto, cada experiência auditiva necessariamente conota audições passadas, presentes e futuras.” (FELD, 2005, p.83).

Assim, podemos dizer que, após assistir a uma performance do berimbau no contexto da música clássica, um dos ouvintes pode fazer uma série de outras relações acerca deste instrumento, associações estas que ele não fazia antes. O mesmo pode se dar caso alguém pertencente a um grupo de capoeira veja o berimbau neste novo contexto. É muito difícil prever quais tipos de associações venham a ser feitas, porém podemos dizer que é bastante possível que outras relações sejam feitas a partir deste tipo de experiência, sejam elas positivas ou negativas.

Associações diversas relacionando um estilo musical a outro foram fatores importantes para Lunsqui durante o processo composicional de *Íris*. Greg Beyer, percussionista para o qual Lunsqui escreveu a peça, nos conta em sua tese de doutorado o momento que ele propôs a Lunsqui a composição de *Íris*. (BEYER, 2004). Beyer mostrou para Lunsqui algumas canções provenientes do universo da capoeira e, ao cantar a palavra "mentira", surgiram ideias, por parte do compositor, a respeito do conceito da malandragem, conceito este que norteou a composição desta peça. (BEYER, 2004). A letra da música cantada por Beyer é a seguinte:

"A história nos engana
Diz tudo pelo contrário
Até diz que a abolição
Aconteceu no mês de maio
A prova dessa mentira
É que da miséria eu não saio." (Capoeira Angola from Salvador Brasil, Smithsonian Folkways Recordings, apud BEYER, 2004).

Lunsqui, então, em depoimento a Beyer, explica um pouco este conceito relacionado a um trecho da peça:

"(...) a forma em 7/16 sugere aprisionamento e rigidez. Paradoxalmente, esta seção tem uma qualidade sonora mais 'enevada'. O conflito entre a forma restrita e o som real, sugere duas coisas: a contradição entre história e realidade (e a 'mentira' associada a isto), e a complementaridade entre corpo e alma. Por exemplo, os gestos ascendentes indo entre o arame e a madeira (começando no compasso 156) estão sempre tentando escapar de algum tipo de linearidade previsível. Eles querem escapar do instrumento em si, mas de fato eles dão vida a ele. Eu acho que, ao menos no contexto desta peça, a alma está diretamente associada ao conceito de liberdade." (LUNSQUI em entrevista a BEYER, 2004, P. 182).

No trecho em questão (FIG. 3) o intérprete precisa executar dois tipos de movimento: com a mão direita, o movimento ascendente e descendente da baqueta na verga descrito acima por Lunsqui e, na mão esquerda, a moeda extraindo, através de sua fricção na corda, as notas Ré e Dó. O primeiro movimento não é usado na capoeira, enquanto o segundo traz à tona uma questão básica da técnica instrumental do berimbau: a segurança e o equilíbrio do instrumento, que é apoiado pelo dedo mindinho da mão esquerda (a mesma que segura a moeda). Para se tocar este trecho, é preciso que o intérprete tenha o instrumento bem equilibrado de forma a conseguir executar, ao mesmo tempo, as frases ascendentes da mão direita e as notas com a mão esquerda. Para se executar estas notas, é preciso usar certa força na moeda, já que os sons extraídos pela mão direita tem naturalmente maior volume que estes extraídos pela moeda. Para equilibrar os dois, deve-se tocar um pouco menos a mão direita e também extrair o máximo de som possível da mão esquerda. Isto faz com que o peso do instrumento fique ainda mais concentrado no dedo mindinho. Se este dedo não conseguir manter o equilíbrio do instrumento, este trecho nunca soará bem.

A re-contextualização fica mais clara então desde o momento da ideia da peça, até no uso das técnicas necessárias para sua execução. Se para criar a peça ele se inspirou em músicas de capoeira e conceitos inerentes a elas, para a execução ele exigiu do intérprete o domínio de questões técnicas básicas do instrumento, como o equilíbrio do dedo mindinho, aliado a novas formas propostas de se tocar o instrumento. Em cada trecho da música fica mais claro o que Lunsqui disse como "o uso ou negação de matrizes rítmicas associadas ao instrumento". (LUNSQUI, 2009).

Thomas Turino, em seu livro "*Music as Social Life*", faz um quadro com algumas das características das músicas descritas por ele como 'presentational music'. São elas:

- "- Começo e fim organizados;
- Variação extensiva disponível;
- Virtuosismo individual enfatizado;

- Repetição balanceada com contraste;
- Contrastes de vários tipos;
- Variações de ritmo e métrica;
- Peça com forma definida." (TURINO, 2008, P. 59).

Ao se observar os trechos aqui mencionados e a obra *Íris* como um todo, percebemos que ela apresenta todas estas características, podendo ser associada ao que Turino chama de 'presentational music'. Isso faz com que fique bem caracterizada a re-contextualização pretendida por Lunsqui, já que a peça, feita para um instrumento tradicionalmente inserido no contexto da 'participatory music', é composta com conceitos e técnicas ligadas à música de concerto, caracterizando-se claramente como 'presentational music'.

Tanto as questões técnicas mencionadas acima, inerentes também à tradição do instrumento, tanto esta relação mencionada entre 'presentational' e 'participatory music', nos levam a crer que o intérprete ideal para esta obra deve ser alguém que tenha um conhecimento das duas linguagens musicais mencionadas, a tradicional e a linguagem de concerto, ou, sendo um percussionista de formação 'erudita', que vá buscar informações na tradição do berimbau para melhor se capacitar para tocar esta peça. Ou seja, é necessário que o percussionista tenha, ou busque, contato com o contexto tradicional deste instrumento.

4. '*Temazcal*', um exemplo de peça com características semelhantes

A peça *Temazcal* é uma peça feita para maracas venezuelanas e eletrônica. Ela se utiliza de padrões do 'joropo', gênero musical venezuelano, e é uma peça tocada em todo o mundo por diversos intérpretes importantes. Nas 'notas para performance' da peça, incluídas na partitura, o compositor faz um comentário sobre o uso dos padrões rítmicos presentes na partitura. Álvarez diz o seguinte: "Eles podem ser combinados livremente para criar maiores estruturas rítmicas e padrões de ornamentação. Outras variações e ornamentações destes padrões são desejáveis e deixadas para o intérprete." (1984, p.2)

Sobre este texto, Jeremy Muller tece a seguinte questão: "Onde se adquire vocabulário para ornamentação e variação destes padrões?" (2012, p.48). E prossegue: "Os exemplos na partitura são muito limitados e não apresentam desafios técnicos para se tocar as maracas, eles tampouco nos dirigem a quaisquer nuances que possam estar disponíveis para o instrumento." (Muller, 2012, p. 48).

Outra questão, talvez mais crucial, tecida por Muller em sua tese é sobre que tipo de intérprete então será necessário para se tocar esta peça. (Muller, 2012, p. 48). Questão também altamente pertinente ao intérprete de *Íris*.

As maracas, assim como o berimbau, não são instrumentos ligados intimamente à tradição da música clássica ocidental. Logo, as informações que um intérprete apenas com esta formação terá sobre este instrumento serão insuficientes para elaborar a sua interpretação desta peça. Surge então a necessidade de se entender melhor o universo destes instrumentos.

Voltando à pergunta acima descrita, Javier Álvarez nos dá a resposta ao dedicar a peça ao músico venezuelano Luís Júlio Toro, descrito por Muller como "um flautista de formação clássica com o conhecimento nativo das tradições folclóricas venezuelanas". (MULLER, 2012, P.48).

5. Considerações sobre a performance e o performer de *Íris*

A música pode exprimir atitudes sociais e processos cognitivos, mas é útil e eficaz apenas quando a ouvem os ouvidos preparados e receptivos das pessoas que compartilharam, ou de algum modo podem compartilhar, das experiências individuais e culturais de seus criadores. (BLACKING, 1973, P.53)

Diante desta afirmação de John Blacking, podemos inferir que o ouvinte ideal da peça de Alexandre Lunsqui deva ser um ouvinte acostumado à linguagem da música de concerto, isto é, alguém que compartilhe dos conceitos presentes na composição desta peça, podendo assim extrair sentido de tal experiência.

Se podemos dizer isso do ouvinte, também podemos afirmar o mesmo do intérprete. Lunsqui compõe a peça pensando no universo da música de concerto e da linguagem da música contemporânea, estando esta dialogando com a linguagem de um instrumento tradicional. O intérprete necessário para a peça *Íris*, assim como aquele que toca *Temazcal*, precisa dialogar com duas linguagens musicais; isto é, além de ter conhecimentos ligados a uma formação mais 'erudita', que o permita entender e executar a complexidade rítmica e tímbrica da peça, ele deve ter ou buscar conhecimento sobre a técnica tradicional do berimbau e o universo musical de onde ele vem. Lunsqui, ao falar do uso do berimbau em *P-Orbital*, deixa clara a sua posição quanto ao uso de um instrumento não ocidental dentro da linguagem da música contemporânea, mostrando também o que espera do intérprete.

"Houve várias tentativas de incorporar instrumentos étnicos em grupos de câmara e orquestras, mas em muitos casos, os resultados foram simplistas e de natureza estereotipada. Entre as razões para esta ultra-simplificação do material está a dificuldade de aprender e dominar um instrumento tradicional e fazer dele mais que uma parte ornamental de um grupo com instrumentos modernos." (LUNSQUI, 2009, p. 52).

Há várias questões idiomáticas do berimbau que podem ser úteis ao intérprete no momento do preparo da peça. Por exemplo, o movimento da pedra requerido para tocar o trecho descrito na figura 2 existe de maneira semelhante no ritmo tradicional Iúna. O uso do

caxixi, assim como o movimento e a forma de segurá-lo junto à baqueta, a questão da afinação, que requer a habilidade de "armar" bem o berimbau para conseguir uma tensão adequada da corda, são conhecimentos úteis ao intérprete na execução desta obra. Todas estas habilidades e formas de manuseio do instrumento são, de fato, recursos importantes que podem fazer a diferença entre uma boa e uma má interpretação.

Uma interpretação superficial pode comprometer o caráter de uma peça e fazer com que o público construa relações equivocadas acerca dos conceitos e ideias do compositor. O uso de um instrumento não ocidental, envolto em contextos culturais exteriores à música de concerto, pode ser especialmente polêmico se não tratado de maneira adequada. Lunsqui também ressalta a importância de se aprofundar no tratamento destes instrumentos.

“Na música clássica contemporânea, o intercâmbio entre compositores vindos de diferentes regiões do planeta nunca foi tão forte. Neste nível de intercâmbio artístico, espera-se que esta fertilização cruzada não seja uma mera colagem de estilos e ainda menos um amálgama de culturas disparatadas ligadas através de um turismo artístico.” (LUNSQUI, 2009, p. 45).

Cabe ao intérprete estar consciente desta problemática, dando aos gestos e frases musicais tocados por ele uma correta interpretação. Para que o caráter de uma peça não fique comprometido o intérprete deve estar consciente do material musical que está executando. A mesma impressão de "amálgama de culturas disparatadas ligadas através de um turismo artístico" (LUNSQUI, 2009) que se pode ter em relação a uma composição, pode-se ter também acerca de uma interpretação. Para se evitar este tipo de más associações, o intérprete deve ter intimidade tanto com o instrumento quanto com a obra que toca, além de conhecer bem as linguagens intrínsecas a ambos.

6. Referências

- ÁLVARES, Javier. *Temazcal*. Londres: Black Dog Editions. 1984. Partitura.
- BEYER, Gregory. *O Berimbau. A Project of Ethnomusicological Research, Musicological Analysis and Creative Endeavour*. 215p. Tese (Doutorado em artes musicais). Manhattan School of Music, Lawrence University, Nova York, 2004.
- BLACKING, John. *How Musical is Man?* Seattle: University of Washington Press, 1973.
- KEIL, Charles e FELD, Steven. *Music Grooves: Essays and Dialogues*. 2ª Edição. Tucson, Arizona (EUA): Fenestra Books, 2005.
- LUNSQUI, Alexandre. *Íris*. 2012. Partitura.
- _____. *Rhythm and Globalization: Aesthetics, Culture and Creativity in Contemporary Classical Music*. Nova York: Tese de Doutorado- Columbia University, 2009.
- MULLER, Jeremy. *The Confluence of Folkloric Maraca Performance and Contemporary Artistry: Assessing the Past, Present and Inspiring the Future*. Phoenix, 2012. 94p. Tese (Doutorado em artes musicais). Arizona State University, Phoenix, 2012.
- TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press. 2008.

IRIS Alexandre Lunsqui (2001)

Fig. 1. Primeiros compassos da obra Iris.

MAIS RÁPIDO

Fig. 2. Parte de Iris que requer a extração de 3 notas definidas no berimbau.

Fig. 3: Movimentos ascendentes executados na verga do instrumento.

¹ A peça "Íris" foi composta em 2001, porém em 2012 o compositor fez uma revisão da partitura. A versão utilizada neste texto é a versão de 2012.

² Segundo Turino, músicas nas quais as pessoas envolvidas contribuem ativamente para toda a criação de sons e movimento dentro do evento musical, envolvendo canto, dança, palmas e outros tipos de interação. Em suma, é um tipo de música no qual a música não se distingue dos demais aspectos performáticos de um evento, tendo toda uma comunidade participando ativamente no seu acontecimento.

³ Segundo Turino, um tipo de música no qual um grupo de músicos apresenta um número ou performance musical para uma plateia que escuta, havendo uma diferença clara entre aqueles que executam a performance e aqueles que a escutam, devendo isto acontecer em um ambiente propício para o evento, como teatros ou salas de concerto.