DOI 10.20504/opus2022.28.04

Hibridação cultural e uma possível poética baseada no contexto cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados

Alexandre Espinheira
(Universidade Federal da Bahia, Salvador-BA)

Resumo. Este trabalho apresenta a tese de que o contexto cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados pode ser utilizado como *impetus* para a composição de obras de concerto contemporâneas. O artigo situa brevemente o campo da hibridação cultural através de Rios Filho (2010) e Lima (2016, 2019) e apresenta uma discussão sobre o contexto cultural de instrumentos tradicionais através de Neuenfeldt (1998), Mukuma (2010), Jähnichen (2013) e Oludare (2018). Logo em seguida, é apresentado o ambiente cultural no qual o berimbau está inserido com a ajuda de Vieira e Assunção (2009), Galm (2010), Bertissolo (2013) e Magalhães Filho (2019). Numa tentativa de exemplificação, descreve brevemente o processo de composição da obra *Berimbau* para piano (+voz) e sons eletroacústicos.

Palavras-chave. Hibridação cultural. Composição musical. Berimbau.

Cultural hybridism and a poetics based on the cultural background of ethnic and geographically identified instruments

Abstract. This paper presents the thesis that the cultural background of ethnic and geographically identified instruments can be used as the impetus for composition of contemporary concert works. This paper briefly situates the reader in the field of cultural hybridism through Rios Filho (2010) and Lima (2016, 2019) and presents a discussion about the cultural background of traditional instruments through Neuenfeldt (1998), Mukuma (2010), Jähnichen (2013) and Oludare (2018). Further, we discuss the socio-cultural context of the berimbau through Vieira and Assunção (2009), Galm (2010), Bertissolo (2013) and Magalhães Filho (2019), and, as an example, we briefly describe the composition process of the contemporary work “Berimbau” for piano (+voice) and electroacoustic sounds.

Keywords. Cultural hybridism. Musical composition. Berimbau.

ESPINHEIRA, Alexandre. Hibridação cultural e uma possível poética baseada no contexto cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados. *Opus*, v. 28, p. 1-18, 2022.
http://dx.doi.org/10.20504/opus2022.28.04
Recebido em 17/7/2021, aprovado em 3/12/2021

Este trabalho parte de uma constatação que emergiu a partir das reflexões sobre a obra *Berimbau*, composta em colaboração no ano de 2019 com a pianista Luciane Cardassi. Ficou muito claro para nós, naquele momento, que a ideia inicial da obra foi o instrumento berimbau. Não um ritmo usado tradicionalmente no instrumento, seu timbre, técnica instrumental ou idiomatismo, nem o contexto cultural associado a ele inicialmente, mas o instrumento em si. Portanto, pareceu-nos bem nítido que instrumentos, em particular os tradicionais, que aqui estou denominando étnica e geograficamente identificados, poderiam ser utilizados como pontos de partida (*impetus*, ideia inicial) para construir, inicialmente, as redes de relações objetiva e subjetiva (integridade e coerência, criação de mundos, limites) que dariam sustentação e orientariam as escolhas em obras de "música de concerto contemporânea" que tenham a hibridação cultural como horizonte metodológico. Portanto, é disso que trata esse artigo.

Vejamos o que nos dizem alguns autores que tentaram teorizar acerca do processo formativo em música. Segundo Reynolds (2002: 8, tradução nossa), o *impetus*, "essência radiante e concentrada da qual o todo emerge"[1], age sobre o processo criativo para "guiar a coerência do todo enquanto, simultaneamente, direciona a integridade do detalhe cumulativo"[2]. Reynolds considera integridade como padrão de relações objetivas e coerência como rede de relações subjetivas que, por sua vez, "vem do senso de pertencimento que é experienciado na presença dos elementos da obra"[3]. Então, ainda segundo ele, se esse senso de pertencimento for considerado com profundidade suficiente na sua relação com o todo da obra, tanto em termos objetivos quanto subjetivos, resultaria não apenas na exclusão do inapropriado para aquele universo criado, como também na detecção de ausências cruciais num cenário musical que se desenvolve.

Laske (1991), na mesma direção, no seu ciclo de vida da composição, postula que tudo que parte de uma ideia inicial e por um vetor chamado de geração de materiais progredirá para três modelos da obra de arte: 1) um modelo dos materiais, 2) um modelo de *design* genérico e 3) um modelo de *design* detalhado. *Grosso modo*, passaria então por quatro níveis: 1) analítico (da ideia inicial gerando os materiais), 2) síntese (dos materiais gerando o *design* genérico), 3) especificação (do *design* genérico gerando o *design* detalhado) e 4) implementação (do *design* detalhado gerando a obra de arte). O plano ou ideia tem relação direta em todo o ciclo. No final das contas, são redes de relações orientadas por uma ideia que daria sustentação conceitual às escolhas do universo daquela obra, assim como em Reynolds.

Vaggione (2001: 59) propõe uma possível ontologia do processo de composição musical cujos componentes principais seriam a ação e a percepção:

[1] Original: "the concentrated, radiant essence out of which the whole can spring" (REYNOLDS, 2002: 8).

[2] Original: "to guide the coherence of the whole while simultaneously driving the integrity of the accumulating detail" (REYNOLDS, 2002: 8).

[3] Original: "arise from the persuasiveness of the sense of belonging one has in the presence of the work's elements" (REYNOLDS, 2002: 3).

> […] eu assumo que coisas como tese, limites, escolhas e assim por diante não seriam musicalmente pertinentes se estivessem desprovidas de implicações diretas com ação e percepção, isto é, revelando comprometimento com a ação que confia na percepção como uma instância de controle, consequentemente como uma feição ontológica da situação interativa[4] (VAGGIONE 2001: 59, tradução nossa).

Com isso, ele nos fala de um "*feedback loop* de ação/percepção". Ou seja, ações compositivas que são validadas por avaliações periódicas constantes que teriam como parâmetro de comparação as redes objetiva e subjetiva construídas a partir de uma ideia inicial, além, como escrevemos (ESPINHEIRA; CARDASSI, 2020: 114), das expectativas tanto pessoais quanto as geradas pela própria obra[5] em construção. Vaggione (2001) ainda nos diz que o que o compositor deseja vem da singularidade de seu projeto musical. Assim sendo, compositores "podem – a seu desejo – reduzir ou aumentar suas categorias operacionais ou seu campo de controle, produzindo e aplicando limites, bem como fazendo uma série de escolhas durante o processo compositivo"[6] (VAGGIONE, 2001: 60, tradução nossa).

Portanto, compor trata de, entre outras coisas, gerenciar escolhas dentro de limites. Essas escolhas são guiadas pelas redes de relações construídas, inicialmente, a partir da ideia inicial. Corroborando essas ideias, Paulo Costa Lima (2019: 37) elabora uma ferramenta conceitual que propõe uma interação entre cinco dimensões do processo compositivo, que ele declara estar em torno da noção de composicionalidade. Essas dimensões seriam: invenção de mundos, criticidade, indissociabilidade entre teoria e prática, reciprocidade e campo de escolhas. Mais especificamente, para essa discussão, gostaria de destacar a criação de mundos e o campo de escolhas. Ora, como o próprio Paulo nos afirma, essas duas dimensões estão extremamente imbricadas. Não seria por meio desse campo de escolhas que esse universo da obra seria gerado, "forjando a coerência de cada obra"[7] (REYNOLDS 2002: 60, tradução nossa)? Essas ideias não dialogam intimamente com as de Reynolds, Laske e Vaggione, na direção em que, a partir de uma ideia inicial (*impetus*), montamos redes de relações (limites) que gerenciam as escolhas que criam o mundo daquela obra de arte e que, à medida que a obra se desenvolve, vão sendo periodicamente avaliadas num processo de retroalimentação constante?

A ideia de ter como *impetus* um instrumento tradicional me inquietou por parecer, até certo ponto, bem inusitada. Outros compositores que trabalham com hibridação cultural[8] também pensariam da mesma forma, pelo menos em alguma obra? Propus então uma pesquisa PIBIC[9] para tentar investigar essa

[4] Original: "[…] I assume that such things as thesis, constraints, choices, and so on would not be musically pertinent if they were devoid of implications touching directly on questions of action and perception, i.e., revealing a commitment to action that relies on perception as a controlling instance, hence as an ontological feature of the interactive situation itself" (VAGGIONE, 2001: 59).

[5] Acredito que, a partir da ideia inicial ou *impetus*, montamos os primeiros nós das redes de relações que orientam as primeiras escolhas da obra e, à medida que ela vai sendo composta, por meio do *feedback loop* de ação/percepção, esses nós vão se fortalecendo, outros vão surgindo e um mundo vai se formando.

[6] Original: "can—at will—reduce or enlarge their operational categories or their field of control, producing and applying constraints as well as making the numerous choices necessary during the compositional process" (VAGGIONE, 2001: 60).

[7] Original: "to forge the coherence of each work" (REYNOLDS, 2002: 60).

[8] Utilizando a expressão com sentido de "aplicabilidade mais geral, englobador de outros termos e conceitos" (RIOS FILHO, 2010: 27), como veremos a seguir.

[9] A pesquisa *Uma poética a partir do background cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados e o Grupo de Composição da Bahia* foi submetida à UFBA em 2020 e foi realizada até junho de 2021.

possibilidade entre os compositores baianos[10]. A pesquisa, já finalizada, constatou que essa ideia não parece ser recorrente entre os compositores. Num questionamento inicial a nove compositores que se incluíam no recorte escolhido, apenas dois responderam positivamente quando questionados se teriam alguma obra cuja ideia inicial tenha sido um instrumento tradicional, sendo que no processo de um deles foi utilizado um instrumento indiano, o que fica fora do escopo de nossa pesquisa. É necessário dizer que a pesquisa não objetivava encontrar obras compostas para o instrumento (o que é também o caso do compositor do instrumento indiano) ou que utilizassem o instrumento em sua instrumentação (o que é bem comum), mas obras que, a partir da ideia inicial "instrumento tradicional" e, consequentemente, de seu contexto associado, se tenha construído as redes de relações que orientam as escolhas na obra.

Outra constatação nos trouxe uma pulga atrás da orelha: dos compositores que responderam positivamente a essa questão, um também, como este autor, é percussionista popular. Teria esse fato relação com a natureza peculiar da interação mais íntima do percussionista popular com uma multiplicidade de instrumentos diferentes e, consequentemente, com seus diversos contextos culturais? Ora, um percussionista popular em Salvador, contexto que conheço com mais propriedade, provavelmente estará em contato íntimo com congas, timbales e cowbells, originalmente instrumentos cubanos, mas já ressignificados em diversos outros contextos; pandeiros, surdos, tantans, reco-recos, associados aos sambas; repiques, surdos, timbau, associados à cultura afro-pop-baiana; berimbau, associado à capoeira; atabaques e agogô (ou gã), associados ao candomblé; somente para citar alguns[11]. Essa necessidade de olhar particularmente para determinados instrumentos – cada um com sua técnica, seu idioma, seu contexto cultural – não traria para esses indivíduos um olhar peculiar para os instrumentos em particular e seus contextos culturais mais especificamente, tornando assim mais palpável a possibilidade de um instrumento étnica e geograficamente situado tornar-se o *impetus* de uma obra de música de concerto contemporânea?

Não pretendemos responder a esses últimos questionamentos neste trabalho, mas cremos serem importantes para contextualizá-lo. Diferentemente, faremos aqui um percurso em que discutiremos de forma breve o campo da Hibridação Cultural por meio de Rios Filho (2010) e Lima (2016, 2019); faremos algumas colocações sobre instrumentos étnica e geograficamente identificados e sua forte conexão com contextos culturais específicos através de Neuenfeldt (1998), Mukuma (2010), Jähnichen (2013) e Oludare (2018); apresentaremos brevemente o contexto cultural no qual o berimbau está inserido com a ajuda de Vieira e Assunção (2009), Galm (2010), Bertissolo (2013) e Magalhães Filho (2019); por fim, demonstraremos na obra *Berimbau*, para piano (+voz) e sons eletroacústicos, como o berimbau e, posteriormente, seu contexto cultural associado foram o pilar para a construção das redes de relações objetivas e subjetivas que estruturam a obra.

[10] Devido ao curto tempo e à possibilidade de ter apenas uma bolsista – Izabella Baldoíno, aluna do curso de Composição e Regência da Universidade Federal da Bahia –, o recorte considerou apenas compositores baianos ou radicados na Bahia que tenham trabalhado com hibridação cultural, especificamente da chamada música de concerto contemporânea com elementos da cultura popular da Bahia, e que tenham passado pela Escola de Música da UFBA como professores ou alunos de pós-graduação.

[11] Muitos desses instrumentos, apesar de associados mais fortemente a certos contextos, estão presentes em outros. Por exemplo, o atabaque e o agogô podem ser encontrados na capoeira e em certos subgêneros do samba em Salvador, assim como o timbau no samba junino, entre outros.

1. Hibridação cultural

A hibridação cultural é um tema que, apesar de estar presente em minha pesquisa artística há algum tempo, começou a permear minha pesquisa acadêmica mais recentemente. Como ponto de partida para a investigação desse campo de pesquisa, a dissertação de mestrado de Paulo Rios Filho (2010), *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea*[12], oferece uma "considerável revisão sobre o tema da hibridação e da teoria da composição", além de propor um possível horizonte metodológico para criação de música contemporânea a partir de hibridação cultural, na direção do que propomos neste artigo. É possível perceber no trabalho de Rios Filho, a partir da análise do discurso de diversos autores, que esse tema é bastante complexo, sendo que "a análise do empréstimo e da apropriação em música, […], necessita de toda uma consideração a respeito das relações entre cultura, poder, etnicidade, classe, gênero e sexualidade" (RIOS FILHO, 2010: 24). Além de complexo, é também bastante amplo, considerando a quantidade de processos e conceitos envolvidos:

> Essa ideia do hibridismo como um conceito de aplicabilidade mais geral, englobador de outros termos e conceitos, é algo apontado por diversos estudiosos [...] que o interpretam como apropriado para tratar de processos de encontro, diálogo, fricção, empréstimo e apropriação cultural associados a diversas conjunturas históricas e a variados tipos de trânsito de pessoas e costumes. Da mesma forma que exoticismo, os conceitos de mestiçagem, crioulismo, diáspora, nacionalismo, sincretismo, fusão, trasnacionalismo, antropofagia e síntese integram o amplo tema da hibridação cultural […] (RIOS FILHO, 2010: 27).

Sinto-me impelido a refletir sobre a pesquisa artística que tenho desenvolvido a partir de alguns desses processos, conceitos e relações complexas. Rios Filho apresenta "duas faces principais identificadas a partir do século XX":

> A primeira face engloba a referência musical a outras culturas e/ou a lida com material, sistemas, estruturas e princípios musicais oriundos de culturas diversas, no âmbito da obra; já a segunda engloba o exacerbamento desses processos, por parte de compositores que adotam a hibridação como "eixo conceitual de seus trabalhos" […] sobretudo no caso daqueles que são atores de contextos diaspóricos, pós-colonialistas ou transnacionais, onde a hibridação vê aproximados os seus potenciais político-social e estético. Assim, a principal diferença entre as duas faces está na profundidade crítica: respectivamente associadas a "carnaval conciliador" e "fusão crítica", para usar termos do compositor baiano Fernando Cerqueira, o que diferencia a primeira da segunda é que esta última não comporta, por exemplo, atitudes exoticistas, simplificadoras das práticas e elementos musicais referidos ou tomados por empréstimo (RIOS FILHO, 2010: 29).

Ao refletir sobre alguns desses aspectos confrontando-os com a minha prática artística como compositor, principalmente quando fazemos "referência musical a outras culturas e/ou à lida com material, sistemas, estruturas e princípios musicais oriundos de culturas diversas", é sempre necessário afirmar que, no nosso trabalho, advogamos por uma inversão paradigmática em relação ao que se pode chamar exoticismo, que Rios Filho coloca na primeira face nessa relação "nossa música" *versus* "música do outro". *Grosso modo*, em práticas consideradas exoticistas, elementos musicais de contextos estranhos ao europeu hegemônico foram utilizados de maneira simplista para trazer novos ares àquela música, sem que, no

[12] Consideramos suficiente para este trabalho, onde o tema hibridação cultural é importante, mas não o centro da discussão, apenas essa rápida contextualização. Cremos que, no âmbito desse artigo, discutir esse tema com a devida profundidade não seria possível pela brevidade do texto; por conseguinte, recomendamos fortemente a consulta ao texto de Rios Filho (2010) para uma discussão abrangente e detalhada sobre o tema.

entanto, houvesse uma preocupação com o aprofundamento em suas práticas e contextos, portanto, sem a devida "profundidade crítica", submetendo os elementos musicais não europeus a uma condição de subserviência. Através de Burke, Rios Filho (2010: 8-9) nos lembra que,

> […] apesar de achar convincente o argumento de que a troca cultural encoraja a criatividade, não se pode esquecer "que às vezes ela ocorre em detrimento de alguém" (BURKE 2003: 17-18). Nesse sentido, cita os casos em que a música autóctone do terceiro mundo vira uma espécie de matéria-prima, para o posterior uso e processamento na América do Norte ou Europa, além das reações regionalistas à globalização e à ameaça de "americanização" da cultura mundial, bem como a teoria da homogeneização cultural – para a qual o hibridismo seria somente um momento de transição para a completa simetria das identidades do planeta.

O que advogamos aqui é que essa relação pode – e deve – ser de equilíbrio, que as epistemologias e cosmologias envolvidas se entrelacem e se friccionem com a finalidade de gerar um objeto híbrido que pode ser reconhecido como pertencente a ambas as culturas ou, o que pode ser mais interessante, não ser reconhecido como pertencente a nenhuma delas. Obviamente, também como nos lembra Rios Filho (2010: 3),

> […] os processos de hibridação incluem as suas possibilidades de falha, a sua possível incapacidade final de gerar um objeto "misturado" e as inerentes prerrogativas abertas tanto para um julgamento benevolente e festejador quanto para o discurso da dominação cultural (e até mesmo da xenofobia) ou ainda para o acolhimento de questões frutos das diásporas e/ou do poder criativo da desterritorialização.

Ainda assim, mesmo considerando essa possibilidade de falha, devemos também considerar que a atitude de confrontar, colocar em fricção ou diálogo cosmovisões distintas se configura num "recurso crítico e analítico, para além de uma estratégia compositiva" (LIMA, 2019: 45). Paulo Costa Lima traz para esse jogo a noção de distância ressignificadora "para dar visibilidade a estratégias compositivas que geram polos de tensão, e assim, trânsito de sentidos". Segundo ele, é como se um mundo fosse criado dentro do outro a partir de um conflito de desestabilização e ressignificação quando um dos "polos aponta na direção da estabilidade, ou seja, aciona códigos e tradições estabelecidas, enquanto o outro representa uma relativização desse estado de coisas".

Outras considerações podem ser interessantes para essa discussão. Canclini (2019) destaca as grandes cidades, assim como as fronteiras, como "contextos que condicionam os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação". Ainda segundo ele,

> As fronteiras rígidas estabelecidas pelos estados modernos se tornaram porosas. Poucas culturas podem ser agora descritas como unidades estáveis, com limites precisos baseados na ocupação de um território limitado. Mas essa multiplicação de oportunidades para hibridar-se não implica indeterminação nem liberdade irrestrita. A hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas (CANCLINI, 2019: XXIX).

Paulo Costa Lima, por sua vez, dando mais especificidade ao tema abordado por Canclini, nos traz a noção de entrelugar. Lima apresenta esse conceito como sendo "zonas de descentralização que tornaram possível o enfraquecimento das molduras enrijecidas que tradicionalmente cercam as noções de pureza, unidade e autenticidade, em geral associadas aos cânones europeus" (LIMA, 2019: 42). Lima ainda nos lembra que a Bahia "se constituiu ao longo dos séculos como se fosse uma grande sinapse de civilizações diversas, recebendo pessoas e conhecimento produzido em muitos lugares distintos do mundo" (LIMA, 2019: 42).

Dessa forma, pergunto-me: como eu, um agente cultural inserido nesse entrelugar em que a mestiçagem, a hibridação, apesar de involuntária e geralmente fruto da violência da ação colonizadora, é parte fundamental da gênese do meu povo e de minha cultura, poderia desconsiderar um modo de operar baseado em hibridação como o cerne do trabalho compositivo? Lima propõe, por meio da noção de trabalho cultural, que

> […] composição e cultura não são universos desconectados. É preciso falar sobre a relevância da geração de perspectivas culturais associadas ao compor – o trabalho cultural realizado no âmbito do processo compositivo. As escolhas aí envolvidas remetem à construção de sentidos de pertencimento (LIMA, 2019: 39).

Tentando levar essa discussão um pouco mais adiante, talvez para um campo mais espinhoso, e considerando o que foi debatido até aqui: *grosso modo*, no nosso contexto cultural médio – considerando a nossa formação como ouvintes de música desde a mais tenra idade –, qual música seria a **estranha**? A **música de concerto contemporânea** ou a **popular/tradicional** conectada ao nosso contexto cultural imediato? Avançando um pouco mais: tomando o que é considerado exótico de modo geral – ou seja, a música não europeia –, como a nossa referência mais próxima – o nosso local de cultura – utilizar elementos constituintes de nosso contexto cultural mais próximo, mesmo que de maneira mais simplista, junto a procedimentos, técnicas e estéticas tipicamente europeus ainda seria exoticismo?

Última questão, dessa vez menos complexa: considerando a distância cultural que me parece existir, inclusive entre os frequentadores de salas de concerto tradicionais, não seria interessante misturar elementos da música menos estranha a essa música que gera estranhamento para aproximar mais o ouvinte? Que papel instrumentos tradicionais e identificados culturalmente poderiam ter nessa aproximação? Pensando na perspectiva do estranho *versus* o conhecido, Lima (2016: 159), através de uma técnica brechtiana de utilização de clichês, nos fala da possibilidade do uso do elemento conhecido (clichês) como abertura para novos mundos de sentido.

1.1 Hibridação cultural e a escola de composição da Bahia

É também necessário, por outro lado, perceber que esse movimento em direção à hibridação não é isolado de minha parte e aparece na Escola de Música da UFBA desde os anos 1970. Compositores como Ernst Widmer, Lindembergue Cardoso, Jamary Oliveira, Paulo Costa Lima, Wellington Gomes e, mais recentemente, Paulo Rios Filho, Guilherme Bertissolo, Vinícius Amaro e Alex Pochat, por exemplo, demonstram consistentemente em seus trabalhos atitudes de hibridação em diversos níveis. Rios Filho observa, através da análise de um documento enviado por Widmer, diretor à época da Escola de Música e Artes Cênicas, à Pró-Reitoria de Extensão em 1976, que já havia uma "proposta de prática artística baseada na retomada criativa de material autóctone", já revelando uma preocupação com a "não exotização desse material, uma vez que, segundo o documento, a sua 'retirada' do contexto de origem, não poderia vir acompanhada da ilusão de que suas funções estéticas e práticas permaneceriam as mesmas" (RIOS FILHO, 2010: 35). Rios Filho completa o raciocínio afirmando que, "como em uma espécie de desdobramento do movimento antropofágico, o que é proposto no documento é o jogo criativo entre territorialização e desterritorialização, identidade e trânsito, estratégias de pertencimento e a sua própria subversão, confusão entre o 'si mesmo' e o 'outro'" (2010: 36), e finaliza:

> Tendo isso em vista, parece razoável pensar na existência, desde antes do documento assinado por Widmer, de um jogo criativo e dialético entre pertencimento e não pertencimento que perpassa o pensamento composicional dos compositores da Bahia, colocando a preocupação com a interface "criação musical *x* cultura" como um dos principais eixos na produção composicional da Escola de Música da UFBA (RIOS FILHO, 2010: 36).

Como um exemplo, entre diversos outros, de que esse pensamento compositivo já existia desde antes do documento assinado por Widmer, Jamary Oliveira, em 1964, compôs a obra *Ritual e Transe* para grupo de percussão, em que traz para o centro do palco de uma sala de concerto, entre outros instrumentos[13], três atabaques e um agogô num jogo em que, nos parece, dialogam procedimentos tipicamente da música de concerto europeia e da música do candomblé. Considerando o contexto social da época, o quão subversiva deve ter parecido essa performance?

Para fechar tudo isso, Lima afirma que,

> [do] tipo de pedagogia do compor desenvolvido em nosso meio [Escola de Música da UFBA], surge, muito naturalmente, a consciência de como tal pedagogia responde diretamente aos processos culturais que cercam e mesmo sustentam a formação dos compositores. Daí para a problematização da questão cultural como algo inerente ao Movimento de Composição na Bahia, como entrelaçamento profundo de composição e cultura, apenas um passo (LIMA 2019: 36).

Portanto, podemos ver que esse trabalho dialoga com questões anteriores a essa obra e a esse compositor, podendo dizer que são questões que perpassam pelo "Movimento de Composição da Bahia" praticamente desde sua fundação. Para finalizar, trago uma questão que tem incomodado muitos nesse movimento: "o rótulo de 'compositor baiano' é uma realidade bastante inquestionável em qualquer contato com a mídia do sudeste. […] Mas como explicar que dar ouvidos às raízes afro-baianas é algo distinto de nacionalismo?" (LIMA, 2016: 160).

2. O contexto cultural de instrumentos étnica e geograficamente identificados

[13] A instrumentação inclui, além dos três atabaques e do agogô, dois tímpanos, reco-reco e triângulo.

"Todo instrumento é identificado com a sua zona musical, onde ele preenche uma função cultural específica e é parte integrante da essência do estilo musical pertencente a um determinado espaço geográfico e povo"[14] (WA-MUKUMA, 2010: 83, tradução nossa). A utilização de instrumentos étnica e geograficamente identificados a certas culturas é prática bastante antiga na música ocidental. Compositores de diversas épocas fizeram uso desse recurso para evocar na música de concerto, principalmente, nesse caso, através do timbre, um imaginário específico. Sherman (2010), ao dissertar sobre a escolha de Brahms ao usar trompas naturais, afirma que essa trompa informa não apenas o timbre da música desse compositor, mas também seu significado. Ainda segundo ele, para os Românticos, a trompa evoca não apenas os caçadores que a tenham usado e a floresta em que ela tenha soado, mas também atributos daquele local. Com esse intuito, muitos instrumentos foram sendo incluídos na formação da orquestra sinfônica ao longo do tempo. Com o incremento do naipe da percussão na orquestra sinfônica no século XX e o interesse pela música de outras culturas a partir do século XIX, como nos informa Wellington Gomes (2001: 107), essa prática ganha força. Gomes fornece uma pequena lista de obras que ilustram o início desse movimento:

> […] as castanholas (de origem fenícia) na ópera Carmem de Bizet; crótalos (de origem egípcia) em Romeu e Julieta de Berlioz, o gongo (de origem asiática) na ópera Turandot de Puccini, em La Valse de Ravel e em A Sagração da Primavera de Stravinsky; e o litofone (de origem asiática e africana) em Antigone de Carl Orff (GOMES, 2001: 107).

É muito claro, creio que para grande parte das pessoas, que um timbre característico nos remete a um determinado local, cultura ou imaginário. Esse recurso tem sido amplamente utilizado não somente na música sinfônica, mas também, inclusive, nas propagandas, nos filmes e nos jogos. É óbvio, portanto, que tais instrumentos trazem consigo um contexto cultural que contém não apenas seus sons, mas toda uma rede de relações que pode ser inferida a partir dele.

Acerca de instrumentos musicais vinculados a culturas populares tradicionais, pode-se afirmar que eles têm grande significado para a identidade e singularidade de práticas musicais tradicionais. Como um produto de cultura e também como ferramenta para articular sentido cultural, um instrumento se torna um lugar privilegiado para reter essa memória e pode levar consigo uma considerável bagagem cultural para novos contextos, funcionando como um meio para colocar em ação as práticas musicais e culturais das pessoas. Ao evocarem e simbolizarem uma construção de espaço, instrumentos se tornam pivô nas narrativas identitárias, como apontam Neuenfeldt (1998), Jähnichen (2013) e Oludare (2018). Oludare (2018: 10, tradução nossa) ainda completa afirmando que, "através desses artefatos musicais tradicionais, que passaram pelo teste definitivo da influência de culturas estrangeiras e da modernidade, as […] práticas socioculturais, herança, identidade e história foram preservadas ao longo dos anos"[15].

Assim sendo, cremos ser possível uma poética que tenha como *impetus* um instrumento étnica e geograficamente identificado e, em consequência, seu contexto cultural associado.

[14] Original: "cada instrumento se identifica en el marco de una zona musical, en la que cumple una función cultural específica y es un elemento constitutivo de la esencia del estilo musical propio de un territorio determinado y de sus habitantes" (WA-MUKUMA, 2010: 83).

[15] Original: "Through these traditional musical artefacts, which have passed the litmus test of the influence of foreign cultures and modernity, the […] socio-cultural practices, heritage, identity and history have been preserved over the years" (OLUDARE, 2018: 10).

3. O contexto cultural do berimbau

O berimbau é um instrumento icônico na Bahia, prova disso é que pode ser encontrado em qualquer loja de *souvenirs* – com tamanhos e cores diversos, funcionais ou não – e levado como lembrança da visita ao estado. É um instrumento associado principalmente a uma prática cultural extremamente tradicional: a capoeira[16].

O berimbau é o instrumento mais importante na capoeira. Pode ser ouvido em qualquer espaço de prática, repetido por todos os mestres incessantemente: quem manda na roda é o berimbau. Galm (2010), ao falar especificamente da academia do Mestre Nenel[17], diz que o berimbau dita o andamento e o estilo dos movimentos e completa:

> […] o berimbau também incorpora qualidades históricas, simbólicas e emocionais que formam a base para expressões mais complexas e profundas. O berimbau mantém sua importância na capoeira porque todos os praticantes seguem seus ritmos melódicos como um elemento básico inquestionável para a disciplina[18] (GALM, 2010: 26, tradução nossa).

Galm ainda reivindica ao berimbau o *status* de símbolo de expressão popular nacional. Associado à capoeira, teriam se ajudado mutuamente para sobreviver às transformações sociais ao longo do tempo e se tornado ícones, tendo como resultado uma presença internacional e a incorporação numa grande variedade de contextos musicais.

De maneira simplificada, o contexto cultural da capoeira tem camadas bem perceptíveis e outras um pouco mais profundas. O ápice dessa manifestação é a **roda**. Nela os praticantes se reúnem para **vadiar**[19], e toda a informação cultural apreendida por gerações vem à tona naquele momento catártico. A roda é o ponto de conversão de todas as camadas culturais desse contexto. É onde se pode presenciar a música e os movimentos do jogo, inseparáveis, sendo essa a camada da superfície mais perceptível. Além disso, ainda nessa camada mais à superfície, é possível observar vestimentas, instrumentos e uma série de rituais e comportamentos. Em camadas menos visíveis, mas muito importantes, estão visão de mundo, metodologias de ensino, ancestralidade e resistência à escravização, à criminalização e ao racismo.

Magalhães Filho (2019: 16) vê a capoeira como "um símbolo da sociedade brasileira com todos seus paradoxos, ambiguidades e contradições. Uma representante da nossa Modernidade, modelo próprio construído pela intersecção e cruzamento de diferentes heranças e temporalidades". E completa: "a capoeira faz parte da memória corporal dos negros e de seus descendentes, localizando-se, nela, os

[16] Obviamente, o instrumento pode ser encontrado também fora desse contexto principal, destacando-se os trabalhos de Naná Vasconcelos, Ramiro Mussoto e Mestre Lourimbau. Não pretendemos aqui também um grande aprofundamento no tema. São inumeráveis os trabalhos acerca de capoeira em suas diversas transversalidades, que vão desde as investigações sobre cultura em contextos afrodiaspóricos até os trabalhos com foco no desporto, passando por diversas subáreas da Música, da Antropologia, do Direito, entre tantas outras.

[17] Mestre Nenel é filho de Mestre Bimba, que na década de 1930 reestruturou a capoeira tradicional, criando assim a Capoeira Regional.

[18] Original: "[…] the berimbau also embodies historical, symbolic, and emotional qualities that form the basis for deeper, more complex expression. The berimbau retains its importance within capoeira because all of the practitioners follow its melodic rhythms as an unquestioned basic element of the discipline" (GALM, 2010: 26).

[19] Vadiação é um dos nomes que se dá ao jogo de capoeira pelos próprios praticantes hoje em dia, mas que, provavelmente, tem sua origem na época de sua criminalização. Segundo Serafim e Azeredo (2009: 9), a capoeira "era vista como uma forma de levar as pessoas ao ócio, à vadiagem, como se pode perceber 'entre linhas' no capítulo XIII do Código penal de 1890, em que apresentava duas infrações juntas, ou seja, 'Vadios e capoeiras'".

índices que podem falar sobre a sua resistência à hegemonia cultural da civilização ocidental" (MAGALHÃES FILHO, 2019: 25). Quando se fala de capoeira, se fala, portanto, de um contexto cultural extremamente complexo e que só pode atingir sua completude a partir da experiência próxima, vivenciada, corporificada.

É essencial que se diga que a capoeira são muitas. Assim sendo, em diferentes rodas serão percebidos elementos muito claros de diferenciação entre esses contextos, mas diversas coisas comuns entre eles. Entre esses elementos unificadores estão a roda propriamente dita, a ginga, muitos golpes, muitas cantigas e, principalmente, a centralidade do berimbau.

Segundo Vieira e Assunção (2009: 15), levando em consideração inúmeros fatores descritos em seu artigo *Os Desafios Contemporâneos da Capoeira,* "é preciso, além da clássica oposição binária angola-regional, distinguir vários estilos de capoeira, dependendo dos aspectos enfatizados: luta, tradição, cultura, brincadeira ou dança". Atualmente, fazendo mais uma generalização, há, como polos nesse amplo espectro, duas vertentes muito tradicionais: a capoeira Angola e a Regional nas suas manifestações mais ortodoxas representadas por associações de discípulos dos mestres Pastinha[20] e Bimba, respectivamente. Essas associações preservam fielmente o legado desses mestres. Por outro lado, mesmo autodenominados, em diversos casos, Angola ou Regional, há outros grupos que incorporam práticas cruzadas entre os estilos. Ainda há outros que, muitas vezes denominados capoeira contemporânea, deliberadamente se utilizam de ambas as práticas, muitas vezes estilizadas, e ainda incluem outros elementos, como acrobacias e golpes de jiu-jitsu, por exemplo. Ainda nesse contexto mais largo, há também herdeiros de práticas tradicionais de mestres que nunca se associaram nem a Pastinha nem a Bimba, como os mestres Valdemar, Cobrinha Verde e Canjiquinha, e que guardam características muito próprias.

O que pode emergir desses contextos e ser utilizado para alimentar o processo compositivo de obras no contexto da música erudita contemporânea? Os elementos musicais estão bastante claros – dissertaremos sobre isso em breve –, contudo relações mais complexas podem ser acessadas e trazidas para esse contexto? Como exemplo, Bertissolo (2013), em sua tese, parte do contexto cultural da capoeira, enfocando na indissociabilidade entre música e movimento para desenvolver uma série de conceitos aplicáveis à composição musical; conceitos como circularidade, ciclicidade, incisividade e surpreendibilidade foram extraídos e ressignificados a partir da aplicação de ferramentas associadas à cognição musical focada na experiência corporal e numa observação viva da manifestação como um todo[21].

Para a obra *Berimbau*, mais especificamente, interessaram-me os elementos musicais da camada perceptiva mais à superfície no contexto descrito e que foram trazidas para o nível estrutural da obra, orientando a grande maioria das escolhas. Como referência direta, são importantes para a obra: os instrumentos – com enfoque no berimbau, seus sons e seus toques –, trechos de cantigas, as palmas e outras particularidades, como o grito de "Iê" e a definição de capoeira de Mestre Pastinha. Como referência

[20] "Outra corrente, liderada a partir da década de 1940 por Mestre Pastinha, se propôs a manter justamente aqueles elementos da antiga capoeira que a regional decidiu descartar, como as 'chamadas', o 'jogo de dentro' mais lento, a teatralidade na roda, assim como uma série de rituais (começando pelas ladainhas iniciais). Enquanto Bimba destacava a inovação, Pastinha e seu grupo enfatizavam o resgate da tradição. Por essa razão, escolheram a denominação capoeira (de) angola para designar seu estilo, ressaltando, dessa forma, a continuidade em relação às origens africanas da arte. Mas, apesar dessa postura tradicionalista – de resto, característica dos angoleiros até hoje –, não resta dúvida de que representa um estilo novo, que se definiu não somente a partir da continuidade com a capoeira baiana como se praticava na década de 1930, mas também a partir da oposição sistemática ao estilo regional" (VIEIRA; ASSUNÇÃO, 2009: 13).

[21] Bertissolo fez aulas durante alguns anos na Fundação Mestre Bimba.

indireta, mas fazendo parte de uma mesma rede de conexões subjetivas, a interação de partes do berimbau com a estrutura interna do piano.

4. *Berimbau*: uma obra colaborativa para piano (+voz) e sons eletroacústicos

Como já mencionado anteriormente, essa obra[22] é fruto de um processo colaborativo com a pianista Luciane Cardassi[23]. Ao iniciar as conversas sobre a colaboração, tentamos encontrar pontos de interseção. Em algum momento desse bate-papo, foi citado um disco de Gilberto Gil que, ao olharmos mais de perto, nos ofereceu a ideia: berimbau. Toda a obra foi então construída tendo esse instrumento como *impetus*, ideia inicial, e, como consequência, os elementos associados ao seu contexto cultural foram surgindo quase que naturalmente. Portanto, o contexto cultural do berimbau, atrelado à capoeira, exerceu papel fundamental na geração das redes de relações objetiva e subjetiva que norteiam toda a obra, orientando a maior parte das escolhas composicionais.

A partir dessas redes de relações, os materiais que surgiram foram de suma importância para a definição do *design* formativo[24], demarcando as seções e delineando a curva narrativa da obra. De maneira sucinta, vamos agora descrever o *design* formativo da peça, listando os materiais utilizados em cada seção. Mais adiante, colocaremos o foco em alguns deles, mais especificamente dentro da obra.

A obra é subdividida em seis seções assim dispostas:

- A (Angola): utiliza o padrão rítmico (toque) tradicional de mesmo nome.
- B (Cavalaria): utiliza o toque homônimo executado por apenas um berimbau na parte eletroacústica. Na parte do piano aparecem dois materiais cordais e um arpejado. Além desses, são utilizados as palmas características da capoeira, uma onomatopeia de um toque de berimbau e o grito de Iê[25].
- C (Berra-boi): tem caráter improvisativo. Os materiais principais são: 1) uma cantiga tradicional de capoeira, utilizada tanto na parte eletroacústica quanto recitada pela pianista, e 2) a definição de capoeira apresentada por Mestre Pastinha, nome principal da capoeira Angola, além de materiais oriundos das partes anteriores.
- B' – é a mesma seção B mais alongada e com o toque Cavalaria executado por dois berimbaus.
- A' – é a mesma seção A, condensada. Um fragmento de canção retirado de um disco de João Pequeno e levemente processado também surge nessa parte.
- B" – é a mesma seção B ainda mais alongada que a B', com o toque de Cavalaria executada agora por três berimbaus e com a inclusão de um gesto novo.

[22] A partitura completa da obra pode ser acessada neste endereço: https://www.dropbox.com/s/jti5mru7733bbs9/berimbau.pdf?dl=0

[23] Uma gravação ao vivo da obra pode ser acessada neste endereço: https://www.youtube.com/watch?v=iuUp1wGfG0c

[24] Entendemos como *design* formativo a forma que se desenha na etapa de planejamento de uma obra, como nomeia Laske (1991).

[25] O Iê é usado por quem comanda a roda para chamar atenção para si. Pode ser usado para finalizar um jogo ou a própria roda, sinalizar a troca de parceiros durante um jogo, entre outras coisas. É utilizado também nos inícios dos versos de diversas ladainhas como reforço discursivo. Sua origem pode estar associada a saudações do candomblé (FERREIRA, 2012: 31).

A forma geral, portanto, fica como descrita na Fig. 1.

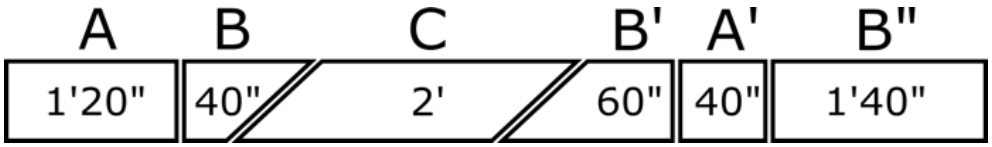

Fig. 1: Seções de *Berimbau*, incluindo seu tempo cronométrico

Como partes da mesma rede de relações subjetivas, outros materiais foram essenciais à obra, mas não têm conexão imediata com os diretamente oriundos da capoeira. Muitos desses materiais ouvidos na parte eletroacústica se originam da interação de partes do berimbau com as estruturas internas e a harpa do piano. O gesto inicial, o que abre a obra, é fruto da gravação da cabaça do berimbau sendo arremessada sobre a região grave da harpa do piano. Raspar a cabaça nas cordas da harpa e gravar o resultado dos sons ressonantes dentro dela também nos pareceu bastante interessante. Dobrões de pedra e de metal jogados na parte aguda da harpa do piano e percutidos contra as barras de metal da estrutura, após serem modificados eletronicamente, também são material para a parte eletroacústica.

A parte eletroacústica se revelou um importante meio para trazer o ouvinte para dentro do ambiente cultural proposto, funcionando quase como um registro etnográfico. Advogando por um possível engajamento sociossônico com materiais sonoros, Rennie (2014) acha possível que a sala de concerto possa ser política e socialmente mais relevante, no que acreditamos. Lidando simultaneamente com materiais do mundo real (gravações) e abstratos (sons transformados), ambos possuindo algum grau de referência ao contexto do qual se originam (RENNIE, 2014: 117), a eletroacústica se mostra completamente relacionada com as redes objetiva e subjetiva de relações criadas na obra pelo ambiente cultural do berimbau, seja pela gravação dos toques e dos trechos de cantigas (referência direta), seja pela utilização dos sons da interação de partes do berimbau com a estrutura interna do piano, modificados ou não (referência indireta).

Outro processo importante foi o de tentar simular os sons característicos do berimbau no piano. O berimbau consiste em uma corda de aço esticada em uma vara (beriba), amplificados por uma cabaça utilizada como caixa acústica. A corda é percutida com uma vareta. Com uma pedra ou dobrão, ao encostar na corda, o tocador modifica o som do instrumento[26]. Além do som da corda solta e da corda totalmente presa pelo dobrão, outros dois sons muito característicos nos chamam a atenção: 1) o do dobrão parcialmente preso, causando um chiado na corda; e 2) o de *wah-wah*, produzido ao encostar e afastar a cabaça do instrumento na barriga do tocador. Ambos são recursos importantes, tanto técnica quanto esteticamente, para a execução do instrumento. Emular esses dois sons essenciais ao universo do berimbau, no piano, tornou-se uma tarefa fundamental.

[26] Para uma definição mais detalhada, consultar o verbete "Berimbau" em Frungillo (2003).

O chiado da pedra foi solucionado de maneira bem simples: o piano foi preparado posicionando-se dois dobrões sobre as cordas agudas da sua harpa, funcionando basicamente da mesma maneira como funciona no berimbau. O som de *wah-wah*, por sua vez, foi emulado pela eletrônica: o piano ataca simultaneamente notas específicas junto com o *tape*, que contém um som gerado por síntese que simula o som do berimbau ao ser encostado na barriga.

É importante observar que alguns desses elementos talvez só tenham ganhado a devida importância na obra devido ao conhecimento vivenciado, corporificado do compositor[27] acerca do contexto em questão. Seria possível um observador incauto perceber a importância do "lê" numa roda apenas? Ou na observação de duas ou três rodas? Ou ouvindo uma gravação? A definição de capoeira do Mestre Pastinha teria ganhado importância central – "É tudo que a boca come!" –, assim como a personalidade do canto e do berimbau de Mestre João Pequeno, inserido na parte eletroacústica?

Vamos tratar agora mais especificamente dos três toques tradicionais de berimbau que aparecem na obra e de como são utilizados. Nas seções A e A', utilizamos o toque denominado Angola, na Capoeira Angola, e Benguela, na Capoeira Regional. São basicamente o mesmo toque, mas com nomenclaturas diferentes em cada estilo. Na Capoeira Angola, ele é o toque principal, que, em geral, é mantido pelo berimbau maior (gunga) durante todo o tempo[28]. Na Capoeira Regional, é um toque "alternativo" usado quando o mestre (ou quem estiver comandando a roda) quer pedir um jogo mais cadenciado.

Como podemos ver na Fig. 2, em A e A': 1) o toque é utilizado desconstruído no piano. Alongado temporalmente, recebe acréscimos de materiais entre seus pontos principais. O chiado da pedra (notas com cabeça em x) recebe modificações motívicas, sendo apresentado alongado como forma de gerar alguma tensão. Em seguida, a nota grave é atacada no registro grave do piano, e a nota aguda, no registro agudo. Assim, o contorno é respeitado, mas expandido. Esse gesto é repetido duas vezes e na terceira recebe variações; 2) o toque de Angola também aparece nas seções B, B' e B" como onomatopeia na parte da voz.

[27] O compositor está envolvido com o contexto da capoeira, em alguns momentos mais próximo e em outros mais distante, há mais de trinta anos. Nesse momento, encontra-se um pouco mais distante.

[28] Na Capoeira Angola, são utilizados três berimbaus (gunga, médio e viola), além de pandeiro, atabaque, agogô e reco-reco. Na Capoeira Regional, são utilizados um berimbau e dois pandeiros.

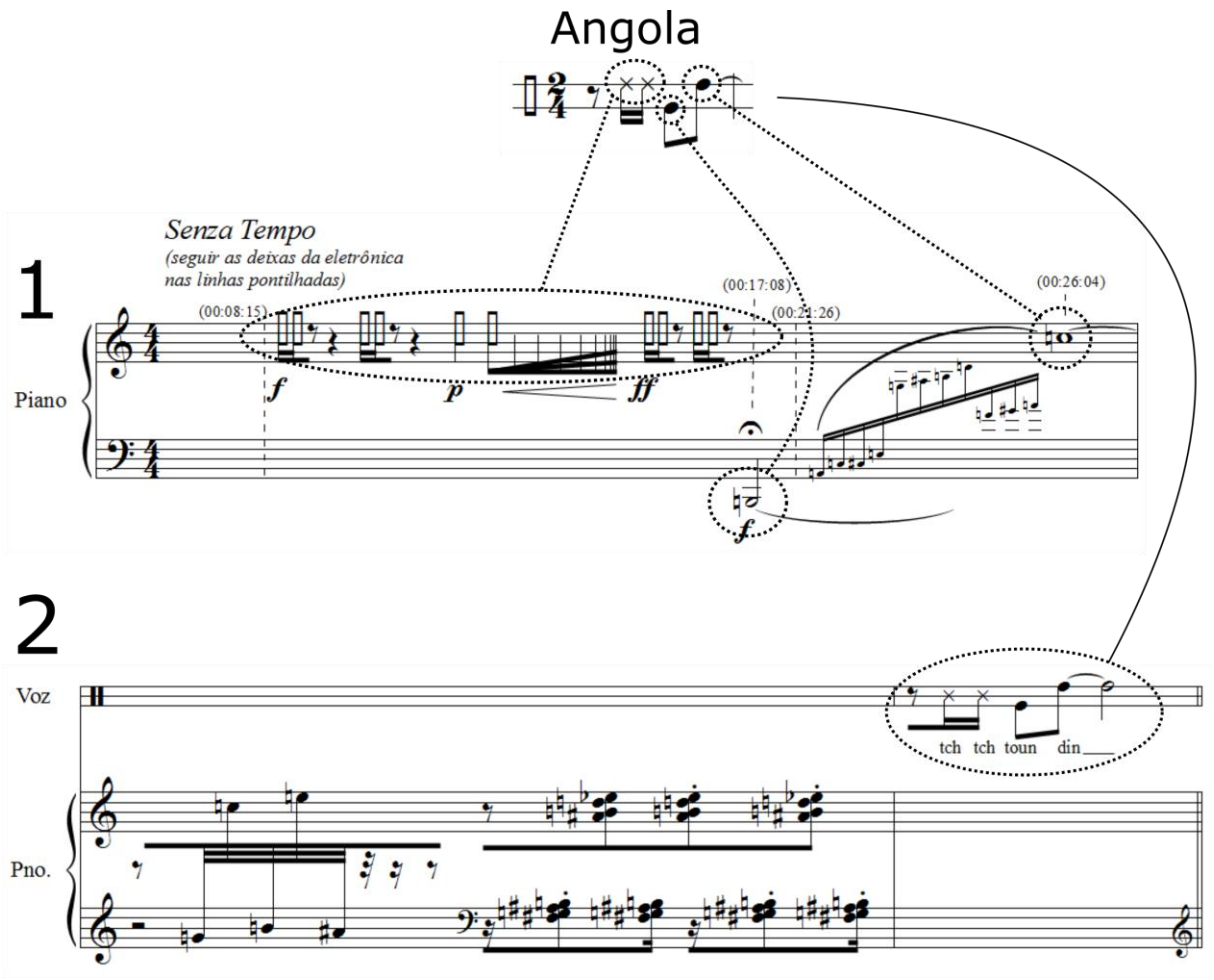

Fig. 2: Toque de Angola e sua utilização 1) no primeiro gesto da seção A e 2) como onomatopeia na seção B.

Nas seções B também teremos como material: 1) na voz, o grito de "lê", bem tradicional para iniciar e finalizar as rodas, e 2) as palmas, que acompanham a roda. O toque principal das partes B é o Cavalaria, que vai ser utilizado na parte eletroacústica como fio condutor da seção. A tradição oral diz que esse toque era usado nos anos 1920 para avisar os capoeiristas de que a cavalaria (polícia montada em cavalos) estava chegando[29] (GALM, 2010: 27). Como o toque é executado integral e explicitamente na parte eletroacústica e são utilizados também outros elementos explícitos que remetem à capoeira na voz e nas palmas, o piano age como um elemento contrastante, realizando três gestos diferentes: dois cordais e um arpejado. Na Fig. 3, vemos uma transcrição do toque Cavalaria.

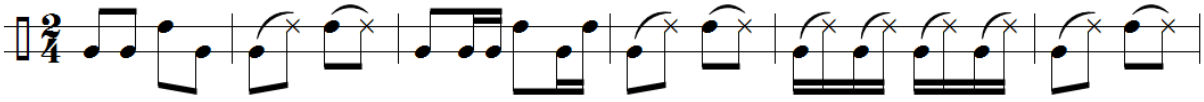

Fig. 3: Transcrição de um trecho do toque Cavalaria[30]

[29] A capoeira foi oficialmente criminalizada no Código Penal de 1890 e só saiu em 1937.

[30] Na linha de baixo, com as cabeças regulares, tem-se a corda solta e, na de cima, a corda completamente presa pelo dobrão. As cabeças em X indicam a corda parcialmente presa pelo dobrão (chiado). As ligaduras associadas, como nos instrumentos de cordas pinçadas, indicam que a corda não deve ser percutida para obter a segunda nota ligada. Ou

Na seção B", temos um gesto novo que articula conjuntamente os recursos acústicos à disposição na obra (Fig. 4). O gesto é montado utilizando o toque de São Bento Grande da Regional, que aparece como onomatopeia na voz, acompanhado pelo piano utilizando, além de sua sonoridade tradicional, os registros preparados, ampliando a potência desse gesto.

Finalizando, a seção C, de caráter improvisativo, foi montada sobre uma outra improvisação gravada que fiz utilizando um *patch* de Pd[31], e posteriormente incorporada à parte eletroacústica em suporte fixo da peça. Esse improviso é realizado utilizando uma cantiga tradicional de capoeira que diz: "O meu atabaque é de couro de boi. O meu Berimbau é Berra-boi"[32]. A *performer* tem disponíveis para sua improvisação sete fragmentos: 1) quatro deles são oriundos das seções anteriormente ouvidas; 2) um é exatamente a cantiga que se ouve na parte eletroacústica, que pode ser utilizada inteira ou em partes; 3) um é oriundo do ritmo presente na improvisação na parte eletroacústica, que deve ser tocado na região grave preparada no piano; 4) o último elemento é a definição de capoeira de Mestre Pastinha: é tudo que a boca come!

Creio que tenha sido possível perceber como, a partir do berimbau como primeiro estímulo e, a seguir, do seu contexto associado, as redes de relações objetiva e subjetiva que dão sustentação a toda a obra, orientando a maioria das escolhas compositivas, foram formadas. Os diferentes materiais que emergem dessas relações são utilizados para delinear a forma e a curva expressiva da peça, trazendo o contexto cultural do berimbau para o centro do processo compositivo.

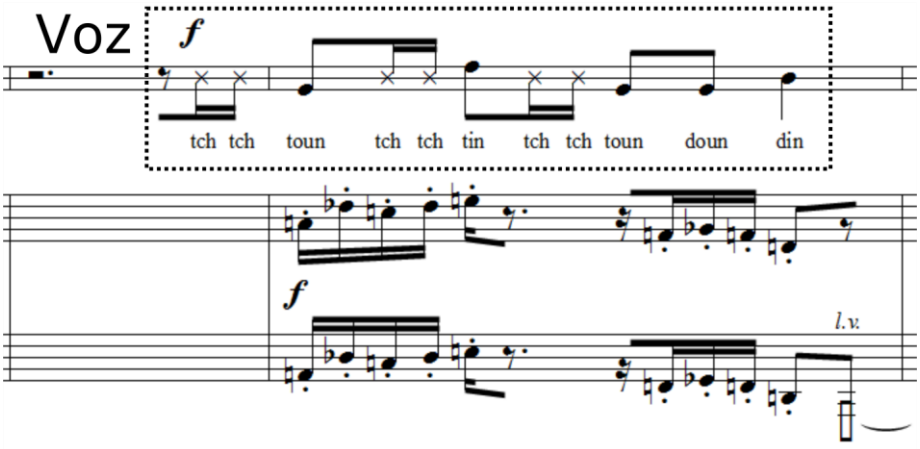

Fig. 4: Utilização do toque São Bento Grande da Regional no primeiro gesto de B".

seja, a corda é percutida solta, ou completamente presa, e o dobrão é encostado, ou afrouxado, sem que se percuta a corda novamente para obter o som do chiado.

[31] O Pd (Pure Data) é um ambiente de programação voltado ao objeto. Utilizei um *patch* construído por mim mesmo para improvisações em tempo real. O *patch* contém linhas de *delay* com tempo e *feedback* ajustáveis, além de dois gravadores que coletam trechos aleatórios da performance e os tocam, também aleatoriamente, em diferentes velocidades e nas duas direções.

[32] Berimbau com a cabaça grande. Sinônimo de gunga.

5. Considerações finais

Berimbau, a peça-exemplo por nós utilizada, é uma obra de um contexto que pode ser classificado como música de concerto contemporânea para piano (+ voz) e sons eletroacústicos, que tenta, além de travar um diálogo com a cultura em que o compositor está inserido, numa atitude explícita e consciente de hibridação, colocar ambos os universos em perspectiva, como um recurso crítico e analítico, como preconiza Lima (2019: 45).

O artigo lança a hipótese de um possível processo de composição que tenha como *impetus*, como nomeia Reynolds (2002), um instrumento étnica e geograficamente identificado que, como argumentamos, carrega consigo uma grande bagagem cultural. Foi feito um esforço para demonstrar na obra como, a partir do berimbau e do seu contexto cultural associado – a capoeira –, foi possível montar as redes de relações objetiva e subjetiva que orientaram a grande maioria das escolhas compositivas.

No âmbito da pesquisa de iniciação científica supracitada, tentamos entender o porquê de não haver peças que partam de um instrumento como ideia inicial nos moldes aqui apresentados. Chegamos à conclusão de que, por conta da forte imbricação desses instrumentos com seu contexto cultural predominante, em geral, os instrumentos surgem nas obras trazidos pelo contexto, e não o contrário. O contexto, portanto, é maior que o instrumento, que está contido nele. Por outro lado, como argumentamos durante o artigo, percebe-se que esse fator não inviabiliza a hipótese que se tenta sustentar aqui, é apenas uma situação inusitada, como previmos antes desse breve levantamento.

Finalmente, por meio de uma descrição analítica da obra, os materiais oriundos desse contexto cultural foram apontados; espera-se que tenha sido demonstrado como eles foram fundamentais tanto para delinear a forma e a curva expressiva da peça, através da sua distribuição na macroestrutura, como para organizar seções menores e, também, sendo importantes na superfície musical. Por meio da parte eletroacústica, relações menos óbvias também apareceram, a exemplo das interações de partes do berimbau com as partes internas e com a harpa do piano. Por outro lado, por meio da gravação do próprio instrumento e de outras fontes, foi traçada uma relação mais explícita com o contexto do berimbau.

Referências

BERTISSOLO, Guilherme. *Composição e capoeira*: dinâmicas do compor entre música e movimento. Tese (Doutorado em Música). Escola de Música, UFBA, Salvador, 2013.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas.* Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2019.

ESPINHEIRA, Alexandre; CARDASSI, Luciane. Berimbau: instâncias de decisão compartilhada em uma obra colaborativa. *Orfeu*, Florianópolis, v. 5, n. 1, p. 106-129, 2020.

FERREIRA, Rennan. Caiçara: Análise literária de um canto de capoeira e sua influência. *Conhecimento em Destaque*, [*s. l.*], v. 1, n. 1, p. 24-41, 2012.

FRUNGILLO, Mário. *Dicionário de percussão.* São Paulo: Editora da UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 2003.

GALM, Eric. *The berimbau:* soul of Brazilian music. Jackson: University Press of Mississippi, 2010.

JÄHNICHEN, Gisa. Field note: musical instruments used in rituals of the Alak in Laos. *Asian Ethnology*, Serdang, v. 72, n. 1, p. 119-142, 2013.

LASKE, Otto. Towards an Epistemology of Composition. *Interface*, Amsterdam, n. 20, p. 235-269, 1991.

LIMA, Paulo Costa. *Teoria e prática do compor III*: lugar de fala e memória. Salvador: EDUFBA, 2016.

LIMA, Paulo Costa. "Composicionalidade" e trabalho cultural no movimento de composição da Bahia. *In:* NOGUEIRA, I. (ed.). *A experiência nusical*: perspectivas teóricas. Salvador: UFBA, 2019. v. 3, p. 36-59.

MAGALHÃES FILHO, Paulo. *Tudo que a boca come*: a capoeira e suas gingas na modernidade. Tese (Doutorado em Cultura e Sociedade). IHAC, UFBA, Salvador, 2019.

NEUENFELDT, Karl. Notes on Old Instruments in New Contexts. *The World of Music*, Berlin, v. 40, n. 2, p. 5-8, 1998.

OLUDARE, Olupemi. Yoruba traditional musical instruments and gender stereotyping: forms, functions and factors. *In:* LAYIWOLA D.; OGUNDELE O. M.; OLAMOSU B. (org.). *Fela After 1997*: challenges, justification and lessons for Africa's development. [*S. l.*]: Global Image Books and Publisher, 2018. p. 181-202.

RENNIE, Tullius. Socio-sonic: an ethnographic methodology for electroacoustic composition. *Organised Sound*, Leicester, v. 19, n. 2, p. 117-124, 2014.

REYNOLDS, Roger. *Form and method.* New York/London: Routledge, 2002.

RIOS FILHO, Paulo. *Hibridação cultural como horizonte metodológico para a criação de música contemporânea.* Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, UFBA, Salvador, 2010.

SERAFIM, Jonatha; DE AZEREDO, Jeferson Luiz. (Des)criminalização da cultura negra nos Códigos de 1890 e 1940. *Amicus Curiae,* Criciúma, v. 6, n. 6, p. 17, 2009.

VAGGIONE, Horacio. Some ontological remarks about music composition processes. *Computer Music Journal*, Cambridge, v. 25, n. 1, p. 54-61, 2001.

VIEIRA, Luis Renato; ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig. Os desafios contemporâneos da capoeira. *Textos do Brasil*, Brasília: Ministério das Relações Exteriores, v. 14, p. 9-20, 2009.

WA-MUKUMA, Kazadi. The role of musical instruments in the globalization of music. *Comunicar*, Huelva, v. 17, n. 34, p. 83-89, 2010.

Alexandre Espinheira é mestre e doutor em música (composição) pela Universidade Federal da Bahia, onde leciona desde 2017. Compôs pouco mais de 70 obras tocadas em diversas cidades no país e fora dele. Tem interesse na fricção entre música de concerto contemporânea e cultura popular. Sua pesquisa atual envolve teoria pós-tonal e poética a partir do background cultural de instrumentos tradicionais. alespinheira@gmail.com