

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

HIBRIDISMOS MUSICAIS: LEO BROUWER E A
SONATA DEL CAMINANTE

Luan José Franco

SÃO PAULO
2013

LUAN JOSÉ FRANCO

**HIBRIDISMOS MUSICAIS: LEO BROUWER E A
SONATA DEL CAMINANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Gisela Gomes Pupo Nogueira
Co-orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

SÃO PAULO

2013

AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO TOTAL OU PARCIAL DESTE TRABALHO, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO, PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

F825h	Franco, Luan José, 1988- Hibridismos musicais: Leo Brouwer e a Sonata del Caminante / Luan José Franco. - São Paulo, 2013. 117 f. ; il. Orientador: Prof ^a . Dr ^a Gisela Gomes Pupo Nogueira Co-orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013. 1. Hibridismo musical. 2. Música - Interpretação. 3. Música - História. I. Brouwer, Leo. II. Nogueira, Gisela Gomes Pupo. III. Ikeda, Alberto. IV. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. V. Título
-------	--

CDD – 780.9

Luan José Franco

**HIBRIDISMOS MUSICAIS: LEO BROUWER
E A SONATA DEL CAMINANTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP), como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Música. Área de concentração: Práticas Interpretativas.

BANCA EXAMINADORA

Prof^{ta} Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira - Orientadora
Instituto de Artes/UNESP

Prof. Dr. Herom Vargas
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

Prof. Dr. Ricardo Lobo Kubala
Instituto de Artes/UNESP

Local e data da defesa: São Paulo, 24 de junho de 2013.

Aos meus amigos

AGRADECIMENTOS

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pelo apoio financeiro durante a pesquisa.

Aos meus pais e aos meus irmãos pelo apoio de sempre.

Aos amigos “lá de casa”... os de longe e os de perto.

Aos docentes e colegas da pós-graduação.

Ao professor Alberto Ikeda pela atenção e apoio.

À Gisela Gomes Pupo Nogueira.

Aos professores Dorotéa Kerr, Giácomo Bartoloni, Herom Vargas, Ricardo Kubala, pelas generosas sugestões.

Aos funcionários da pós-graduação, pela paciência e disponibilidade em ajudar.

Enfim a todos que contribuíram para que fosse possível a realização desse trabalho.

*Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe para a gente
é no meio da travessia*

(Riobaldo em Grande Sertão: veredas, por João Guimarães Rosa)

*A maior riqueza do homem é a sua incompletude.
Nesse ponto sou abastado.
Palavras que me aceitam como sou - eu não aceito.
Não aguento ser apenas um sujeito que abre
portas, que puxa válvulas, que olha o relógio, que
compra pão às 6 horas da tarde, que vai lá fora,
que aponta lápis, que vê a uva etc. etc.
Perdoai
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando borboletas*

(Manoel de Barros em Retrato do artista quando coisa)

RESUMO

FRANCO, Luan José. **Hibridismos musicais:** Leo Brouwer e a Sonata del Caminante. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2013.

O presente trabalho disserta sobre hibridismos em música, sobretudo na obra violonística do cubano Leo Brouwer. Foi feita uma discussão de caráter geral sobre os diversos usos de hibridismos presentes em algumas músicas de compositores latino-americanos. Para tanto foram abordados alguns autores dos chamados estudos culturais, por tratarem especificamente desse tema, ainda que usem outros termos ou palavras. Com isso pretende-se dar aos intérpretes de violão subsídios baseados na diversidade cultural, trazendo a interpretação como um campo de possibilidades. Por fim, a pesquisa apresentou elementos diversificados presentes na música de Brouwer, o que a caracteriza como uma prática híbrida.

Palavras-chave: Hibridismos musicais, Leo Brouwer, Sonata del Caminante, interpretação musical.

ABSTRACT

FRANCO, Luan José. **Musical Hybridism:** Leo Brouwer and the Sonata del Caminante. Dissertation (Masters). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2013.

This dissertation is about hybridity in music, focusing on the work of the Cuban guitarist Leo Brouwer. The various ways hybridity is present in some songs of Latin American composers were discussed here. Therefore, some authors from what is called cultural studies were addressed, by specifically refer to this topic, albeit using other terms or words. This is intended to provide subsidies to guitar interpreters based on cultural diversity, bringing interpretation as a field of possibilities. Lastly, the research presented several elements found in Brouwer's music that characterizes it as a hybrid practice.

Keywords: Musical hybridity, Leo Brouwer, Sonata del Caminante, musical interpretation.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Brazilliance - Compassos 1 a 8	14
Figura 2 - Brazilliance - Compassos 9 a 16	14
Figura 3 - Brazilliance - Compassos 17 a 24	15
Figura 4 - Brazilliance - Compassos 49	15
Figura 5 - Brazilliance - Compasso final	15
Figura 6 - Trecho inicial de Berimbau	18
Figura 7 - Trecho de Canto de Xangô	20
Figura 8 - Sonata - Primeiro compasso	22
Figura 9 - Sonata - Trecho do Allegro moderato.....	22
Figura 10 - Sonata - Trecho do Allegro moderato.....	23
Figura 11 - Sonata - Trecho do Allegro moderato.....	23
Figura 12 - Sonata - Trecho do Allegro moderato.....	24
Figura 13 - Sonata - Trecho do Andante	24
Figura 14 - Sonata - Trecho do Presto	25
Figura 15 - Trecho do terceiro movimento da Sonata de Leo Brouwer	25
Figura 16 - Leo Brouwer e los Irakeres em concerto	29
Figura 17 - Trecho de Pieza sin título	33
Figura 18 - Trecho de Fuga N^o. 1.	33
Figura 19 - Danza Característica - Compassos 1 a 8.....	34
Figura 20 - Padrão rítmico da clave de Rumba.....	35
Figura 21 - Danza Característica - Compasso 13 a 23	37
Figura 22 - Célula rítmica da Conga	37
Figura 23 - Danza Característica - Compassos 40 a 53.....	38
Figura 24 - Danza Característica - Compassos 54 a 69.....	39

Figura 25 - Danza Característica - Compassos finais	39
Figura 26 - Canticum - Início da peça	43
Figura 27 - Canticum - Célula motívica	43
Figura 28 - Canticum - Desenvolvimento da célula motívica	44
Figura 29 - Canticum - Desenvolvimento de célula motívica	45
Figura 30 - Canticum - Célula motívica expandida	45
Figura 31 - Canticum - Canticum - Trecho inicial de Ditirambo	45
Figura 32 - Canticum - Trecho de Ditirambo	46
Figura 33 - Leo Brouwer a frente do Grupo del Experimentación Sonora	47
Figura 34 - Grupo del Experimentación Sonora (GESI)	48
Figura 35 - La Jeune France.....	51
Figura 36 - Trecho de Paisaje cubano con campanas	51
Figura 37 - Trecho de Paisaje cubano con campanas	52
Figura 38 - Trecho de Paisaje cubano con campanas	54
Figura 39 - Trecho de Paisaje cubano con campanas	55
Figura 40 - Trecho de Paisaje cubano con campanas	56
Figura 41 - Trecho de Paisaje cubano con campanas	57
Figura 42 - Leo Brouwer em concerto	58
Figura 43 - Sonata del Caminante - Visión de la Amazonia - Motivo inicial.....	62
Figura 44 - Sonata del Caminante - Visión de la Amazonia - Compasso 2 a 5.....	62
Figura 45 - Sonata del Caminante - Visión de la Amazonia - Ligaduras duplas. Compassos 6 a 11.....	63
Figura 46 - Leo Brouwer na regência e Egberto Gismonti ao piano	63
Figura 47 - Sonata del Caminante - Visión de la Amazonia - Final do movimento. Compassos 18 a 22.	64
Figura 48 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Começo do movimento. Compassos 1 a 10	64

Figura 49 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 12 a 21.....	65
Figura 50 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 22 a 42.....	66
Figura 51 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 43 a 49.....	66
Figura 52 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 50 a 59.....	67
Figura 53 - Trecho de Hika.....	68
Figura 54 - Trecho de Canticum	68
Figura 55 - Trecho de Rito de Los Orishas	68
Figura 56 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 60 a 72.....	69
Figura 57 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 73 a 82.....	69
Figura 58 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 83 a 97.....	70
Figura 59 - Sonata del Caminante - El Gran Sertao - Compassos 98 a 114.....	70
Figura 60 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 1 a 15.....	72
Figura 61 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 16 a 22.....	73
Figura 62 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 23 a 58.....	74
Figura 63 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 59 a 85.....	75
Figura 64 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 86 a 114.....	76
Figura 65 - Trecho de El Decameron Negro	77
Figura 66 - Trecho de Viaje a la Semilla	77
Figura 67 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 115 a 125.....	79
Figura 68 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 126 a 130.....	79
Figura 69 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 131 a 143.....	80
Figura 70 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 144 a 155.....	81
Figura 71 - Sonata del Caminante - Danza festiva - Compassos 156 a 162.....	82
Figura 72 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 1 a 15	82
Figura 73 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 16 a 23	83
Figura 74 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 24 a 30	83

Figura 75 - Trecho da melodia de Promessa ao Padre Cícero	84
Figura 76 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 31 a 38	85
Figura 77 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 39 a 47	85
Figura 78 - Trecho do Estudo N^o. 7 de Villa-lobos	86
Figura 79 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 48 a 57	86
Figura 80 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 73 a 94	87
Figura 81 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 95 a 109	88
Figura 82 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 110 a 113 ..	89
Figura 83 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 121 a 131 ..	89
Figura 84 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 135 a 143 ..	90
Figura 85 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 144 a 156 ..	91
Figura 86 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 157 a 161 ..	91
Figura 87 - Sonata del Caminante - Toccata Nordestina - Compassos 162 a 180 ..	92

SUMÁRIO

Introdução	1
-------------------------	----------

PARTE I

1. Hibridismo e cultura: uma possível abordagem	8
2. Diálogos musicais: alguns exemplos híbridos	13
2.1. Laurindo Almeida	13
2.2. Baden Powell	17
2.3 Sergio Assad	21
2.4. Irakere	25

PARTE II

3. Leo Brouwer e sua obra: um olhar sobre o “outro”	31
4. Sonata del Caminante: posibilidades interpretativas	60
4.1. Visión de la Amazonia	61
4.2. El Gran Sertao	64
4.3. Danza festiva	72
4.4. Toccata Nordestina	82
5. Considerações	95
6. Referências bibliográficas	97
7. Referências videográficas	102
8. Área de Conhecimento	103

Introdução

A proposta que apresento neste trabalho é uma abordagem da obra musical do cubano Leo Brouwer para verificar em que medida ela é possuidora daquilo que denomina-se hibridismos em música.

A pesquisa, amparada nas Práticas Interpretativas, desenvolve subsídios para a interpretação da música de Leo Brouwer ao violão, tendo em vista não de apresentar um modelo correto ou único de interpretar, mas uma maneira coerente de enxergar a obra podendo auxiliar em suas diversas visões.

Portanto, trata-se também de aspectos socioculturais, históricos, políticos e não só da parte técnica e estética da música. Segundo o próprio Brouwer que considera que

a música se analisa, cada vez mais, a partir de componentes técnicos (análise parcial), esquecendo quase sempre as circunstâncias que cercam o criador. Circunstância de ordem filosófico-social, ambiental, circunstância política. Isto, em resumo, é o que chamamos de vivência e, em longo prazo, influencia infinitamente mais que a informação técnica (por outro lado imprescindível) ¹ (BROUWER, 1982, p.10-11).

Deste modo, na investigação abordei tais assuntos e alguns conceitos como *cultura e hibridismo* que auxiliaram em sua compreensão e realização. Para tanto, me apoiei em alguns autores como Clifford Geertz (1978) e Nestor García Canclini (2006, 2009).

No campo da música minha base foram os textos publicados por alguns autores cubanos como Alejo Carpentier (1984), Leonardo Acosta (1982, 2003) e Radamés Giro (1986) que, de uma maneira geral, falam da música em Cuba desde os primeiros séculos de sua colonização, com os quais estabelecem conexões com os demais autores citados anteriormente.

Além de diversas entrevistas nas quais expõe suas ideias sobre a arte, Leo Brouwer tem publicado muitos ensaios sobre música, entre eles *La musica, lo cubano y*

¹ “La música se analiza, la más de las veces, a partir de sus componentes técnicos (análisis parcial) olvidando casi siempre la circunstancia que rodea al creador – circunstancia de orden filosófico- social, ambiental y político. Esto, en apretado resumen, es lo que se califica de vivencia e influye – a la larga – mucho más que la información técnica, por lado, imprescindible.” (Tradução minha).

la innovación (1982) e *Gajes del Oficio* (2004). A pesquisa sobre o artista se deu através desses textos e de algumas biografias, principalmente a publicada em 2000, pela musicóloga cubana Isabelle Hernández, sua atual esposa.

Ainda foi feita uma análise com base nos pressupostos mencionados há pouco por Brouwer (1982) visando a interpretação da obra *Sonata del Caminante*, publicada em 2007 pelas *Ediciones Espiral Eterna*, força motriz de toda a dissertação.

Quando se trata de trabalhos acadêmicos nas Práticas Interpretativas, um dos pontos que se percebe é a relação desta com a Análise, que segundo SISTE (2009, p.72) aborda aspectos estruturais e formais da música. Portanto, destaco que na presente pesquisa o termo análise não se refere unicamente ao que é tradicionalmente utilizado nos estudos musicais na academia, e sim possui aqui um sentido mais amplo, correspondendo ao estudo da música e de seus demais aspectos socioculturais, corroborando com a ideia de Leo Brouwer sobre a análise. Também levando em consideração que o híbrido é constituído por uma multiplicidade de campos como o político, o religioso, o filosófico, e que tudo isso implica na vida musical do artista.

Em SISTE (2009) é apresentado um quadro geral das pesquisas feitas no campo das Práticas Interpretativas, circundando uma amostragem da produção acadêmica do período entre 2002 a 2007. A autora analisa alguns artigos, dissertações e tese, a fim de traçar um perfil dos trabalhos no contexto dos cursos de pós-graduação em Música. Isso certamente é contribuído pela recente formação dos cursos de pós-graduação em Música no país, aliado a uma falta de formalização coerente dentro dos programas para as especificidades das Práticas Interpretativas (SISTE, 2009, p.79).

A dissertação de Thiago Chaves de Andrade Oliveira sobre obra de Sergio Assad menciona aspectos do hibridismo no violão brasileiro. Apresentada em 2009 ao programa de Pós-Graduação em Música, sob a linha de pesquisa Técnicas Compositivas e Questões Interpretativas, da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, a pesquisa aponta para uma visão dualista da música, como define o próprio autor que entende “o hibridismo como a adoção por compositores de orientação erudita de materiais rítmico-melódico e estilístico oriundos da música popular para a reelaboração sob a ótica composicional da música culta” (OLIVEIRA, 2009, p.12). Certamente, essa maneira de enxergar o híbrido, calcada na dualidade, talvez torne o trabalho limitado, podendo deixar implicações de separatividade daquilo que denomina-se de “música culta” e “música popular”, tratando esses termos como se

fossem identidades fixas fazendo alusão para uma vaga discussão teórica sobre o conceito de hibridismo, porém levei em consideração que o objetivo proposto pelo autor é a análise de uma das peças de Sergio Assad (*Aquarelle*) e “detectar alguns elementos estéticos e instrumentais presentes nesta obra e com isso, traçar um perfil da linguagem musical” do compositor (OLIVEIRA, 2009, p.10).

Em *O antropofagismo na obra pianística de Gilberto Mendes* (2007), o autor Antonio Eduardo Santos destaca, à maneira antropófaga, o sentido que o compositor assimila das diferentes influências musicais por ele sofridas. Análogo à essa pesquisa, Santos aponta para um processo vital do material assimilado. De maneira didática, o autor divide a obra pianística de Gilberto Mendes em três fases: fase de *formação* (1945-1959), fase de *experimentalismo* (1960-1982) e a fase da *trans-formação* (após 1982). Examina como as variadas linguagens estéticas como o *aleatório*, o *visual*, o *concreto*, o *atonal*, o *microtonal*, os *mixed media* e a tecnologia moderna alimentam a música feita por Gilberto Mendes.

Seguindo essa linha pianística, vista sob a ótica da pluralidade cultural, Zélia Chueke apresenta o artigo *A pluralidade cultural brasileira revelada em obras para piano de Marlos Nobre, Paulo Costa Lima e Mário Ficarella, compostas no século XXI* (2007), no qual analisa peças feitas por compositores com tendências totalmente diversas, demonstrando o resultado da riqueza dos discursos sonoros através da pluralidade cultural. E, ainda revela as influências e as confluências do ponto de vista musical, extra-musical, individual e social.

Luiz Henrique Fiammenghi, em sua tese de doutorado defendida na Unicamp em 2008, toma a produção musical de José Eduardo Gramani como reflexo das transformações dos parâmetros interpretativos na esfera musical ocorridas a partir da segunda metade do séc. XX. Segundo o autor, a pesquisa busca definir como a crise de centralidade e a questão do hibridismo e da autonomização de elementos da cultura popular foram musicalmente dispostos na obra de José Eduardo Gramani (FIAMMENGHI, 2008, p.14). Além disso, trata da questão da subjetividade e objetividade na hora da interpretação.

A Musicoterapia é utilizada para os estudos de interdisciplinaridades de Marly Chagas Oliveira Pinto em sua dissertação *Musicoterapia: desafios da interdisciplinaridade entre a modernidade e a contemporaneidade* de 2001. A autora procura utilizar a Musicoterapia para entender as questões da formação de um campo

interdisciplinar, pensado aqui como um híbrido, que pretende unir a ciência e a arte para a construção conhecimento.

Demonstrando afinidade com a pesquisa, o artigo *A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea* de Paulo Rios Filho tem “a proposta de um quadro técnico englobador de estratégias e procedimentos de hibridação cultural no bojo da composição musical” (FILHO RIOS, 2010, p. 28). O mesmo autor ainda traz no artigo *Rossianas II: ciclos musicais de aproximação e distanciamento referência* uma pesquisa sobre procedimentos, estratégias e planos de hibridação, no campo da criação de música contemporânea. O autor toma uma canção popular e justapõe elementos composicionais da chamada “música de vanguarda” (FILHO RIOS, 2010). Percebe-se em ambos os trabalhos que o autor propõe a hibridação cultural como método de análise em suas composições ou na de outros, proposta atrelada mais a processos composicionais e menos a performance das obras.

Nessa mesma linha de análise aponto os estudos na área de composição musical como *The exotic in western music* (BELLMAN, 1998), *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music* (BORN; HESMONDHALGH, 2000), *Locating East Asia in Western art music* (EVERETT; LAU, 2004), *Transcending quotation: Cross-cultural musical representation in Mauricio kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester* (HEILE, 2001), e *Invenção e Memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências* (LIMA, 2005).

Algumas pesquisas trazem termos diferentes, mas estão perfeitamente vinculados à hibridação como é o caso de **confluência** em *Japanese and western confluences in large-scale pitch organization of Toru Takemitsu's 'November Steps and Autumn* (SMALDONE, 1989), de **transetnismo** em *Transethnicism and the american experimental tradition* (NICHOLLS, 1996), de **apropriação** em *Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music* (BORN; HESMONDHALGH, 2000), de **intertextualidade** em *A intertextualidade musical como fenômeno* (BARBOSA; BARRANECHEA, 2003) e de **tradução** em *Remembering the Future* (BERIO, 2006).

Numa abordagem etnográfica, a dissertação de Mateus Berger Kuschick intitulada *Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos “becos, guetos, bibocas” e bares de dondocas de Porto Alegre*, conta a trajetória de alguns músicos e

grupos significativos do gênero musical híbrido denominado *suingue* – também conhecido como *samba-rock* ou *balanço* em outras regiões do Brasil – e recompõe o processo de sedimentação desse estilo musical híbrido. Com isso demonstra como é criado, executado, fluído, apreciado, consumido além de “refletir sobre como esta música e estes músicos dialogam, agem, interação, com as produções, os espaços de socialização” (KUSCHICK, 2011, p.183).

Visto isso, o que chamo a atenção é para o caso das Práticas Interpretativas, área em que o trabalho com o hibridismo pode auxiliar na compreensão da diversidade dos matizes sonoros presentes na música de várias sociedades.

Acredito que as áreas do conhecimento estão em constante troca e lanço mão dos chamados Estudos Culturais² para dialogar e fazer refletir sobre os hibridismos nas obras artísticas que foram citadas.

Talvez, pelo caráter plurívoco do assunto, pela aproximação com os Estudos Culturais, pelos estudos sobre a questão da Pós-Modernidade, os cursos que estão relacionados às Ciências Humanas trazem esse tema às suas pesquisas. Ao trazer a discussão para o campo da Música, os processos de transferência, de tradução de valores, de reapropriação e de adaptações culturais sempre desestabilizam o próprio sistema de referência de uma determinada cultura. Da exigência de dar conta desses grandes processos vem a necessidade de trabalhar o hibridismo.

Assim, este trabalho pretende investigar a música do cubano Leo Brouwer e seus possíveis aspectos híbridos. Diante disso, coloco alguns questionamentos referentes à pesquisa e um problema mais geral surge: em que medida a música feita por Leo Brouwer detém características daquilo que chamo de hibridismos? Quais elementos conduz a isso? De que forma estão dispostos em sua música? Visto que a caracterização de formas híbridas é composta por elementos diversos, estejam eles presentes na escrita (partitura), no audível, ou ainda na interpretação. Ao retirar as informações do texto musical, que função desempenha o híbrido no âmbito da interpretação? Que leitura Leo Brouwer faz de outras culturas? Em sua obra musical, especificamente sobre violão, encontra-se uma descrição densa e microscópica de elementos de outras culturas? Foquei menos em respostas prontas e diretas e mais nos questionamentos aprofundados e plurívocos.

² De forma geral, é possível afirmar que são estudos que abarcam diferentes aspectos da cultura. Os Estudos Culturais dialogam, frequentemente, com outras disciplinas das ciências humanas.

Na primeira parte apresentarei o conceito de hibridismo e seus usos em músicas, de uma maneira geral, fazendo um recorte Brasil/Cuba. Sempre buscando trazer, quando possível, através de pesquisa bibliográfica, trabalhos acadêmicos nas áreas da Música, especialmente nas Práticas Interpretativas que tratam desse tema, e apontar de que maneira tal tema é abordado, como se dá o processo de hibridação³, quais elementos caracterizam esse procedimento e o motivo de ser tão importante levá-lo em conta na hora de interpretar uma obra musical.

Também como preocupação minha – talvez com o intuito de justificar as escolhas desse trabalho – proponho-me ao desafio de tentar responder a pergunta: por que a escolha de trabalhar com Leo Brouwer? Por que traçar um possível diálogo, a princípio como no primeiro capítulo, entre Brasil e Cuba? Antes que se figure algum tipo de silogismo, apresento a seguinte afirmação como parte de uma provável resposta:

Todavia, é importante no tocante a essa observação que um ser humano possa ser um enigma completo para outro ser humano. Aprendemos isso quando chegamos a um país estranho, com tradições inteiramente estranhas e, o que é mais, mesmo que se tenha um domínio total do idioma do país. Nós não compreendemos o povo (e não por não compreender o que eles falam entre si). Não nos podemos situar entre eles (GEERTZ, 1978, p.23).

Na segunda parte da dissertação, de fato, tratarei da música de Leo Brouwer – em específico a *Sonata del Caminante* (2007), dividida em quatro movimentos ininterruptos: *Visión de la Amazonia*, *El Gran Sertao*, *Danza festiva* e *Toccata Nordestina* –, nas quais o próprio compositor faz referências a lugares e elementos característicos do território brasileiro, aspecto que pode ser interpretado como uma espécie de homenagem. Eis um argumento para a pesquisa. A questão do *outro*. Possível justificativa do trabalho. Certamente não é apenas um cubano falando de um Brasil (em contrapartida no nosso caso, um brasileiro falando de um cubano). É um *outro* mencionando o *eu*. A par disso o *eu* desejou ir ao encontro desse *outro* e tentar buscar elementos que fazem com que ele me reconheça como *outro*, ou ainda, que o *eu* se reconheça. Reconhecer-se através do *outro*. Intensa procura pela alteridade. Reconhecendo as diferenças do *outro*, reconheço a mim próprio. A pesquisa se apoiou nesse diálogo constante do *eu* com o *outro*.

³ Explicitado mais a frente.

A dissertação ficou dividida então em duas grandes partes correlacionadas entre si, sendo que os conteúdos de ambas as partes são interdependentes. Inserida, portanto, na linha de pesquisa em *Epistemologia e Práxis do Processo Criativo* que tem como premissa os *estudos sobre as possibilidades e formas de conhecimento envolvidas nos processos de criação e interpretação musicais*.

Acreditando que o artista transporta para sua arte sua própria visão de mundo, a dissertação pretende levantar os diversos elementos presentes na obra de Leo Brouwer, além de extrair de sua arte elementos híbridos e propor ferramentas para interpretação de sua música. O trabalho se mostra pertinente quando pretende dar aos intérpretes de violão subsídios baseados na diversidade cultural e possibilidades de interpretação com visão multidimensional

Por fim, a pesquisa está incluída no projeto temático *Estudos históricos, teóricos e metodológicos em Performance* tendo como área de concentração as *Práticas Interpretativas* visando possíveis desdobramentos aos futuros trabalhos relacionados à área e, melhor ainda, somar-se as outras áreas do conhecimento.

1. Híbridismo e cultura: uma possível abordagem

Em maio de 1928, é publicado em São Paulo o primeiro número da *Revista de Antropofagia*⁴, e dentre os seus colaboradores estava Oswald de Andrade (1890-1954), que lança o *Manifesto Antropofago*. Oswald aproveita, metaforicamente, na arte o uso do ritual da antropofagia. Ele abre o manifesto com a seguinte passagem: “Só a antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Philosophicamente (sic)” (ANDRADE, 1928, p. 3).

Esse ritual, que era prática corrente em algumas tribos indígenas, desempenhava, entre essas, um importante papel. O inimigo abatido era devorado a fim de incorporar suas qualidades. Era uma espécie de sinal de respeito entre os indígenas, pois somente aqueles que tinham mérito é que estavam em condições de ser absorvidos pelo outro.

Muito além de uma mera deglutição, a antropofagia – anunciada por Oswald no manifesto – faz abalar as próprias concepções de uma arte autêntica, dotada de certa pureza.

Quando coloca “Tupy or not tupy, that is the question” (ANDRADE, 1928, p. 3), sugere criativamente uma pequena reflexão sobre nossa condição – nossa identidade –, se utilizando de uma citação de William Shakespeare (1564-1616). Ser ou não ser um *tupi*, uma frase essencial para entender o manifesto. O poeta brinca com as palavras gerando novas estruturas e formas de entendimento.⁵ Talvez esse paralelo com a obra de Oswald de Andrade seja uma chave de leitura para a já apontada e que é a questão fundamental deste capítulo: os procedimentos de trocas e seus impactos sobre a criatividade musical e intelectual.

Para além do território brasileiro, essas trocas culturais não são tão recentes e dificilmente alguém saberá informar quando isso começou. Talvez a busca pela sua origem nem seja um fator relevante, mas sim a própria permutação nos interessa. É certo que esses processos e esses “intercâmbios” entre civilizações já vinham acontecendo desde há muito tempo, lembrando o processo de *Helenização* da cultura

⁴ Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/1up>>. Acesso em 05 dez. 2012.

⁵ O *to be* virou *tupy*.

grega e a *Diáspora* do povo hebreu, só para citar alguns. E, a arte é um rico elemento marcado nessas correspondências culturais entre os diferentes povos.

Nessa parte da dissertação abordarei os usos dos hibridismos de uma maneira mais ampla, analisando um possível paralelo entre Brasil e Cuba. Como a dissertação parte do princípio de investigar a música do cubano Leo Brouwer, faço um recorte temporal, para que seja possível acompanhar contemporaneamente o artista. Para tanto tomarei alguns exemplos a partir da segunda metade do século XX, época em que Brouwer começou a ingressar na carreira artística.

Apesar de ser um conceito ainda em desenvolvimento pelas ciências humanas, nas condições atuais, de sociedades universalizadas, o hibridismo parece cada vez mais adaptável e plausível às análises de trabalhos que envolvam relações culturais.

Por basear-se na multiplicidade, o termo ganha força em meio à atual época, marcada por crises de identidades, pelas rupturas de fronteiras nacionais, pela globalização de mercado, enfim, pela diversidade e interrelações culturais das sociedades.

Convém lembrar que o termo híbrido foi muito utilizado no campo da biologia para designar os cruzamentos genéticos de espécies diferentes, seja animal ou vegetal. É certo que quando transpassado para as ciências humanas o termo gerou alguma desconfiança. Os que criticavam o seu uso tomavam como exemplo as infecundidades geradas a partir de alguns cruzamentos genéticos. Essa foi uma crença fundada no século XIX, em que se acreditava que o híbrido poderia prejudicar o desenvolvimento social. A partir dos trabalhos em botânica publicados por Gregor Mendel na segunda metade do século XIX, a chamada genética mendeliana mostrou que as plantas poderiam ser “melhoradas” por um processo híbrido, deixando-as mais resistente com mudanças de habitat e clima, assim como as tornando mais férteis (GARCIA CANCLINI, 2006, p. XXI).

As reapropriações e as trocas dos conceitos entre os campos do conhecimento geram certa suspeita até sua possível legitimação pelo meio acadêmico. O hibridismo, conceito que estrutura teoricamente essa pesquisa, pode provocar contradições e desconfianças por sua natureza sincrética. Mas isso não significa que o híbrido seja qualquer coisa ou algo indeterminado. Acontece que é motivado pelas instabilidades das teorias unidirecionais e ele necessita de “ciências sociais nômades” com dinamismos

nos saberes e interconexão de conhecimentos diversificados (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 19).

Algumas palavras como miscigenação, mestiçagem, sincretismo, crioulização possuem um sentido próximo do termo hibridismo. Pois elas se referem a misturas, trocas culturais, traduções culturais, cruzamentos, enfim, todas tem uma relação entre si. Sinônimos e ideias análogas que levam aos processos de misturas que rompem com a identificação de algum referencial teórico. Algumas são tradicionalmente utilizadas em casos específicos, mas todas de alguma maneira são processos de hibridação.

Essa pesquisa se apoia naquilo que Garcia Canclini chama de hibridação⁶ e define como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (GARCIA CANCLINI, 2006, p. XIX). As estruturas ou práticas aqui chamadas de discretas também foram resultados de hibridações anteriores, portanto, não podendo ser consideradas como fontes puras. Procedimento que demanda das culturas “uma revisão de seus próprios sistemas de referência, normas e valores, pelo distanciamento de suas regras habituais ou ‘inerentes’ de transformação” (HALL, 2003, p. 71)

Motivados, ou não, pelos estudos sobre pós-modernidade, vários autores tem discutido e utilizado o híbrido nas últimas décadas, desde o século XX. Seu uso é percebido nos mais variados discursos: para demonstrar processos globalizadores, cruzamentos de fronteiras, fusões artísticas, procedimentos de descolonização e readaptações, ou situações de diásporas.

No Brasil, Gilberto Freyre foi um dos primeiros autores a dedicar atenção ao hibridismo em *Casa Grande e Senzala*, publicado pela primeira vez em 1933. Dentre as várias problemáticas levantadas pela obra de Freyre, uma delas é o forte questionamento a uma tradição de análise social que se formava no Brasil desde o fim do século XIX na qual autores como Silvio Romero, Nina Rodrigues, Oliveira Viana, entre outros, se embasavam em vários conceitos biológicos e deterministas. O cubano Fernando Ortiz propôs no seu livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940) o conceito de *transculturación*, de grande importância, daí por diante, nos estudos culturais sobre a América Latina. Em *O local da cultura* (1998), o indiano Homi Bhabha, nos seus

⁶ No texto adotei o termo hibridismo para tratar dos resultados acontecidos e hibridação para os processos.

estudos pós-colonialistas, trabalhou o hibridismo para descrever processos interétnicos e de descolonização. Sob a ótica da mestiçagem, Serge Gruzinski, em *O pensamento mestiço* (2001), analisa os efeitos da colonização sempre trazendo a discussão para os dias atuais. Uma análise de como foi usado historicamente o conceito de hibridismo foi feita por Robert Young no livro *Desejo Colonial* (2005). O jamaicano radicado no Reino Unido, Stuart Hall, estuda em *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003) o conceito de diáspora e a questão do hibridismo nas reconfigurações da cultura caribenha. O russo Mikhail Bakhtin, em *The Dialogic Imagination* (1981), leva a hibridação ao contexto da linguística, em específico para o romance moderno. O conceito de hibridismo é amplamente utilizado nas ciências humanas e, apesar da relevância de demais autores, vou-me ater aos já citados.

Se algumas perguntas inerentes à pesquisa, talvez, nem tenham respostas já prontas, os caminhos que segui para tentar encontrá-las devem ser esclarecidos. Esses caminhos muitas vezes esbarram em uma complexidade de conceitos que nem mesmo as ciências humanas dão conta de explicá-los.

O conceito de cultura é um desses. Apesar de não ser o foco principal da pesquisa, uma vez ou outra passo por ele e, me utilizo dele para tratar de algum outro assunto. E, abordar um conceito tão complexo como esse sempre foi algo extremamente difícil, por anos quem estuda o termo cultura “experimenta a vertigem das imprecisões”.

Os antropólogos Alfred Kroeber e Clyde Klukholn recolheram em 1952, no livro *Culture: A Critical Review of Concepts and Definitions*, uma lista de 164 maneiras de definir cultura. Em 2001, Melvin J. Lasky publicou em *The Republic of Letters* 57 usos do termo, extraídos de jornais alemães, ingleses e estadunidenses. Em 2003, a revista *Commentaire* acrescentou “que há em francês uma banalização semelhante, a ponto de se ter atribuído esta palavra ‘a um ministério’” (GARCIA CANCLINI, 2009, p. 35).

Para o conceito de cultura, adoto na pesquisa o emprego simbólico sustentado pelo antropólogo estadunidense Clifford Geertz. Como tentativa de esclarecer mais e confundir menos, defende que o conceito é “essencialmente semiótico”.

Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado (GEERTZ, 1978, p.15).

Importante não levar isso como simplificação do termo – apesar de que Geertz critica o uso desenfreado do conceito e propõe uma redução –, e sim como uma visão norteadora que fiz quando tratei dele. Cultura como dinâmica de reapropriação, transformação, reconstrução, enfim como o próprio Geertz diz “teias de significados”.

Corroborando com a linha simbólica como já mostrado, fundamentada por Geertz para designar a cultura, dialogo com Leo Brouwer, mote da pesquisa, que se mantém ou procura manter-se bem informado do que se passa no discurso antropológico quando esclarece que

Se sabe que a cultura não é só conhecimento, é ‘uma maneira de viver’ também com o conhecimento mesmo. Para mim é como tomar um café ou ler um livro, como cumprimentar ou ver um filme, como se vive dia a dia ou se escuta um compositor contemporâneo ⁷ (BROUWER, 2004, p. 18-19).

Em ambos os autores a preocupação analítica está no significado, ou melhor, na interpretação dos significados. Nesse pequeno trecho já é possível atentar aos detalhes que Brouwer observa nas outras culturas ou na sua própria. A descrição microscópica quando se refere à maneira de segurar uma xícara para tomar um café se assemelha muito à “descrição densa” sustentada por Geertz ao falar do ofício dos antropólogos frente à etnografia e que isso permite, por exemplo, distinguir um tique involuntário de uma piscadela conspiratória a um amigo (GEERTZ, 1978, p. 15).

⁷ “Se sabe que la cultura no es solo conocimiento, es una ‘manera de vivir’ también com el conocimiento misto. Para mi es como tomar café o leer um libro, como saludar o ver un filme, como se vive día a día o se escucha a un compositor contemporáneo.” (Tradução minha).

2. Diálogos musicais: alguns exemplos híbridos

2.1. Laurindo Almeida

A América latina desde sua colonização sempre foi território de fluxos de migração, empréstimos, mestiçagem. E essas trocas culturais nem sempre foram tranquilas e amenas, aliás, na maioria das vezes conflituosas, trazendo transformações sociais que podem caracterizá-la como zona de contato, como uma amálgama. Ao investigar sua música, certamente deve-se levar isso em consideração.

Um violonista que talvez ainda seja um pouco desconhecido do cenário musical no Brasil é Laurindo de Almeida. Laurindo (1917-1995) nasceu na cidade de Miracatu, no interior do estado de São Paulo, viajou por diversos países até se estabelecer nos Estados Unidos.⁸ Considerado por muitos como precursor da Bossa Nova, Laurindo misturou alguns elementos musicais do *jazz* à sua música⁹. Alguns fatores contribuíram para isso e aqui encontra-se um exemplo que mescla, além desses elementos, alguns ritmos musicais praticados no Brasil.

Nos Estados Unidos, Laurindo se apresentou com diversos grupos, além de gravar vários álbuns. O seu primeiro disco, de 1949, foi *Concert Creations for Guitar* e entre as músicas contidas no álbum está *Brazilliance*. A música apresenta a forma padrão do gênero musical choro e pode-se subdividi-la em três seções.

Estrutura formal da peça:

Seção	A		B		C		A	
	A	a'	B	b'	C	c'	A	a'

Na seção A, são encontradas alguns elementos da estética do movimento musical que mais tarde se denominaria Bossa Nova. Ao longo de toda a peça aparecem essas características, mas na primeira seção isso é latente.

⁸ Ver *Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood* de Alexandre Francischini, publicado pela Cultura Acadêmica em 2009.

⁹ Idem.



Figura 1 – Brazilliance – Compassos 1 a 8

Como mostrado na imagem (Figura 1), logo no início da música (primeiro compasso) Laurindo coloca um acorde de sétima menor com nona aumentada que é muito característico no jazz, e serve, aqui, como substituto da dominante, pois em seguida apresenta um acorde de do maior (tonalidade da seção) como resolução (assinalado em azul). Ainda, a partir do compasso 5, demonstrado acima, inicia uma progressão pouco usual nos choros da época: um cromatismo em acordes que pode gerar certa instabilidade na harmonia.

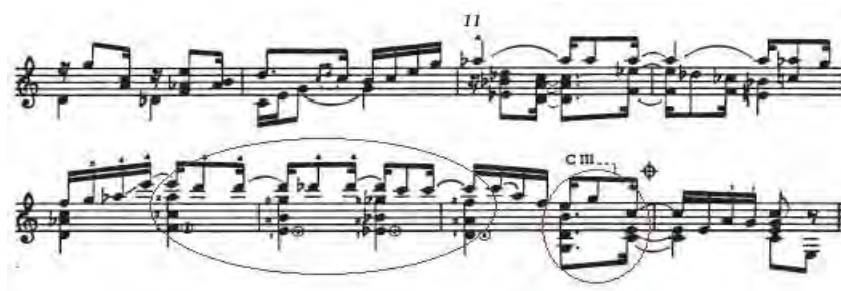


Figura 2 – Brazilliance – Compassos 9 a 16

No final da seção A, mais precisamente no compasso 11, inicia-se um movimento de conclusão que passa por cromatismos nos acordes e na melodia (fã menor com nona – mi menor com nona – mi bemol menor com nona – ré menor com nona – circulado em azul) perdendo um pouco a sensação da tonalidade até terminar na tradicional cadência dominante-tônica (sol maior com sexta e do maior). (Figura 2).



Figura 3 – Brazilliance – Compassos 17 a 24

A seção B inicia-se com pouca movimentação harmônica, e com uma nota dissonante no primeiro tempo do compasso (circulado em vermelho na Figura 3), sensível da nota seguinte. Esse seguimento segue sem grandes diferenças da seção A, com destaques para alguns acordes dissonantes invertidos (circulados em azul).



Figura 4 – Brazilliance – Compasso 49

A terceira seção C da música tem o mesmo padrão das anteriores. Vale ressaltar o final da seção em que aparecem os acordes de ré bemol com sétima, nona e décima primeira aumentada e, em seguida, do maior com sétima, nona e décima terceira. (Circulados em vermelho na Figura 4).



Figura 5 – Brazilliance – Compasso final

Para terminar o choro, Laurindo utiliza um acorde muito usual de finalização no *jazz*, e pouco comum nos choros da época (circulado em vermelho na Figura 5).

Um fato importante na carreira de Laurindo foi a participação na orquestra de Stan Kenton (1911-1979), que visava promover o *jazz* junto a outros estilos musicais. Na década de 50, Stan Kenton solicitou a Laurindo para compor uma das faixas que faria parte do disco *The innovations orchestra*. Esse disco foi uma espécie de homenagem às músicas do continente americano. O resultado foi a peça *Amazônia*, escrita para violão e orquestra, que apresenta uma linguagem mista entre o *jazz*, samba e alguns elementos do impressionismo francês (FRANCISCHINI, 2009, p. 42).

Pode-se dizer que seu contato mais marcante com o *jazz* foi na época de sua viagem à França. Por motivos políticos, os músicos do *Conjunto Typico Brasileiro*¹⁰ não puderam desembarcar com seus instrumentos, foram então para o Hot Club – um bar parisiense – onde tocavam o guitarrista Django Reinhardt e o violinista Stephane Grappelli. Laurindo parece ter ficado entusiasmado com o que ouviu e a partir disso viu a “possibilidade de fundir elementos rítmicos e melódicos, característicos da música popular brasileira, com harmonias jazzísticas, dando origem ao que chamou-se na época de ‘*jazz de samba*’” (FRANCISCHINI, 2009, p. 67).

Às vezes o menor recurso utilizado pelo “outro” atrai, deixando algum tipo de “marca”. À maneira dos antropófagos, o artista digere as informações recebidas e readapta a seu estilo, e, seus efeitos são transpassados em sua obra artística. Inúmeras são as obras que apresentam essas características: uma mistura de elementos de outras culturas que são ressignificados em “contato” com a cultura do autor.

Laurindo Almeida foi muito reconhecido fora do Brasil, gravou diversas trilhas sonoras, lançou muitos discos e ganhou vários prêmios, no entanto parece passar desapercibido pela musicologia no Brasil. Leo Brouwer aponta que “no auge da carreira de Laurindo Almeida, suas gravações eram tão conhecidas em Cuba quanto as de Segovia. E, nas Américas, tocar violão clássico era tocar como Laurindo Almeida” (ZANON, 2006). Percebe-se a partir da afirmação de Brouwer o quão importante foi Laurindo para a história do violão no Brasil e, ainda, para uma referência de interpretação “nas Américas”.

¹⁰ Além de Laurindo Almeida integravam ao grupo: Aníbal Augusto Sardinha (o Garoto), Nestor Amaral e Zé Carioca.

É aceitável argumentar que o hibridismo é uma poderosa fonte criativa, produzido da fusão entre diferentes tradições culturais. Entretanto, não é possível negar que ele, com a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos, como colocar que qualquer recurso vindo de fora, do estrangeiro, é tido como alienígena e combatê-lo em defesa de um purismo ilusório¹¹ (HALL, 2003, p. 91). Infelizmente no Brasil a música híbrida de Laurindo, trazendo elementos do *jazz* misturado com os ritmos que ele conhecia praticados aqui no Brasil, ainda é pouco estudada e “para a musicologia brasileira trata-se ainda de um ‘ilustre desconhecido’” (FRANCISCHINI, 2009, p. 9).

2.2 Baden Powell

O violão praticado no Brasil apresenta uma diversidade de estilos e maneiras de tocar. Pode-se dizer que cada região do país possui o seu “cartão-postal musical”. Essa variedade de formas e estilos talvez se deva a nossa própria colonização, como bem aponta Darcy Ribeiro, em *O povo brasileiro*, quando diz que “surgimos da confluência, do entrechoque e do caldeamento do invasor português com índios silvícolas e dos campineiros com negros africanos, uns e outros aliciados como escravos” (RIBEIRO, 1995, p. 19).

Essas matrizes estão presentes em todo o continente americano e quando tratei de Leo Brouwer notei algumas semelhanças do compositor com alguns músicos pertencentes ao território brasileiro. E, no que tange às matrizes africanas, Leo Brouwer se mostra bastante seduzido pelas complexidades rítmicas, expressões corporais, manifestações ritualísticas, gerando uma grande empatia com o violonista e compositor brasileiro Baden Powell, também grande admirador do elemento africano e, ao lançar uma audição para as músicas de Baden Powell pude identificar uma maneira própria de tocar o violão, dotada de uma carga rítmica muito forte.

Baden Powell nasceu em uma cidade do interior do estado do Rio de Janeiro chamada Varre-e-Sai, em 1937. Morou ali por pouco tempo, se mudando para a capital carioca e convivendo frequentemente com o samba. Aprendeu a tocar violão ainda

¹¹ Talvez seja um exemplo para corroborar com a ideia de Robert Schwartz apresentada em *Nacional por subtração*. In: SCHWARTZ, R. Que horas são? Ensaaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

muito jovem e recebeu uma formação diversificada no instrumento. Com o professor Jayme Florence, Baden aprendeu a “Escola de Tárrega”¹², como ele próprio diz. No entanto logo depois das aulas todos os alunos se reuniam e tocavam choro. Essa foi a atmosfera musical em que ele foi criado. O que talvez justifica as várias “línguas” musicais que permearam o seu ambiente de aprendizagem.

Ele sempre foi muito interessado na religiosidade africana. Em conversa com seu parceiro de composição Vinícius de Moraes (1913-1980), relembra:

... Eu já conhecia um pouco essa coisa de Candomblé, Vinícius também. Eu, por outro lado, era mais... Tinha mais acesso a isso, porque eu era do subúrbio e tal, Vinícius era diplomata. Eu sabia dos negócios de Candomblé e essas coisas. Conversando sobre isso, eu compus junto com Vinícius batendo um papo. Quando terminou a série das nove músicas, Vinícius gritou e falou assim: Puxa, Baden! Esses aqui são os Afro-Sambas!¹³

O disco *Os Afro-Sambas de Baden e Vinícius* foi lançado em janeiro 1966 pela gravadora Forma, além de ser um marco na carreira de Baden Powell, contém canções que fazem referências à religiosidade africana. Nesse disco, instrumentos muito presentes em Candomblés no Brasil como agogô, afoxé, o atabaque e o bongô, fazem o diálogo sincrético com o violão, flauta, saxofone, contrabaixo, bateria, pandeiro. Porém já antes, em 1963, quando é lançado o disco *Baden Powell à vontade*, pela gravadora Elenco, é possível identificar os sincretismos no modo como Baden toca o violão. A música Berimbau, uma das faixas do disco, é a gênese daquilo que um pouco mais tarde se denominaria afro-sambas.¹⁴



Figura 6 – Trecho inicial de Berimbau

¹² Francisco Tárrega (1852-1909), violonista espanhol do século XIX, não deixou nenhum método de violão. O nome que se deu às inovações técnicas trazidas por Tárrega em suas obras é frequentemente chamado de “escola de Tárrega”. E, mais tarde, outros violonistas publicaram alguns métodos com esse nome.

¹³ Transcrição de trecho da entrevista de Baden Powell contida no documentário *Velho amigo – o universo musical de Baden Powell*. Direção de Jean-Claude Guiter, Universal Music, 2003.

¹⁴ Baden Powell afirma em entrevista que os afro-sambas começaram com a música Berimbau. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=j1sok3vvsBE>>. Acesso em 05 nov. 2012.

O pequeno trecho acima (Figura 6) apresenta o começo da peça *Berimbau* em que já é possível notar alguns traços rítmicos marcantes na maneira de tocar de Baden. Nesse caso, o violão faz a rítmica do instrumento usado nas rodas de capoeira, o berimbau. Uma das características fundamentais é tocar duas notas simultaneamente com o mesmo dedo. No exemplo acima, é possível tocar apenas com o polegar (mão direita) – atacando-o para baixo – as notas ré e lá dos bordões, e com o indicador – atacando-o para cima – as duas notas agudas dó e fá. (Assinalado em azul e vermelho na Figura 6).

Assim, à maneira de Baden, revela-se uma ferramenta bastante rítmica e percussiva para os intérpretes. Outro efeito alcançado é quando se abafa algumas notas tanto pela mão direita – apoiando-a ao cavalete – quanto pela esquerda – deixando-a apenas encostada ao braço do violão sem apertar, de fato, as cordas. Esse efeito rítmico utilizado por Baden Powell é uma característica muito forte que permeia praticamente toda sua obra.

Baden Powell chegou a estudar com Moacyr Santos (1926-2006) e ele aponta que com a aprendizagem que teve sobre os *modos litúrgicos* mudou um pouco a maneira de ver a música. Ele somou a isso as canções africanas das quais já tinha certo conhecimento.

Eu fazia umas composições para o maestro ler. E eu percebi que os cantos africanos tinham muitíssima semelhança com os cantos gregorianos. Para mim, são iguais. Eu dei então uma levantada num tipo de samba mais negro, que tem um lamento próximo dos cantos africanos, que parecem com os cantos gregorianos (...). Nesse trabalho com Moacyr Santos, eu compus uns temas partindo dessas semelhanças entre o modo litúrgico e o africano, e aproveitei alguns para as parcerias com Vinícius (POWELL apud DREYFUS, 1999, p. 151).



Figura 7 – Trecho de Canto de Xangô

Em *Canto de Xangô*, faixa do disco *Os Afro-Sambas de Baden e Vinícius*, vê-se no trecho da partitura apresentada (Figura 7), a melodia principal que tem maior aproximação com o modalismo, típico dos cânticos africanos¹⁵. Nesse disco, como na maioria dos outros lançados por Baden, também estão presentes alguns dos instrumentos utilizados nos rituais de Candomblés no Brasil (citados há pouco). Eles fazem o diálogo com a bateria, o contrabaixo, a flauta, o saxofone e o violão. Esses africanismos apresentados foram vistos com maior cuidado quando tratei diretamente de Leo Brouwer. O cubano, assim como Baden Powell, teve muito contato com esses elementos.

Através de busca por vários meios, com diversos recursos, pode-se apontar que Baden adquiriu certa personalidade na interpretação de sua obra ou em arranjos de peças de outros autores. Isso se assemelha, por exemplo, ao caso do paraguaio Agustín Barrios (1885-1944) que compôs peças inspiradas em diversas expressões musicais de diversas regiões e países da América Latina o que caracteriza sua música como híbrida. Compreende-se, então, que na América Latina, a partir de suas confluências culturais apontadas por Darcy Ribeiro há pouco, constituem-se novas práticas e expressões sonoras. “Com isto surgiu uma vasta fonte de elementos musicais que podiam ser utilizados para criar formas e sonoridades novas, e talvez o mais importante, próprias” (EID, 2012, p. 4).

¹⁵ Ver o livro de José Miguel Wisnik. *O som e o sentido: Uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, 285p.

2.3 Sergio Assad

Com alguns procedimentos composicionais semelhantes aos de Leo Brouwer, a obra do violonista Sergio Assad possui elementos híbridos que somados à esta pesquisa, fornecem uma rica ferramenta para a interpretação.

Sergio Assad (1952) nascido em São João da Boa Vista interior do estado de São Paulo aprendeu as primeiras lições de violão na família – seu pai toca violão e bandolim e sua mãe é cantora. Bem cedo, certamente, participava de rodas de choro promovidas pelos familiares e um pouco mais tarde formou um duo de violão com seu irmão Odair. Em 1969, a família Assad vai morar no Rio de Janeiro e Sergio começa a estudar com Monina Távora (1921-2011) com quem ampliou seus horizontes musicais, ou como ele mesmo coloca “descortinou um mundo” para o músico (OLIVEIRA, 2009, p. 26). Um ano mais tarde ingressa no curso de Composição do Conservatório Brasileiro de Música.

Após ter vencido alguns concursos de violão, o duo que tinha formado com seu irmão, conhecido como Duo Assad, desponta em carreira internacional trazendo arranjos que mesclava no repertório a chamada “Música Popular Brasileira”, a fim de buscar uma concepção sonora própria. A par disso Sergio também começou a compor para o duo de violões e atraiu a atenção de vários compositores internacionais, que lhes dedicaram inúmeras obras. O sucesso do duo rendeu participações com diversos músicos dos mais variados países, como o violoncelista Yo-Yo Ma, a violinista Nadja Salerno, o músico cubano Paquito D’Rivera – que fazia parte do grupo Irakere –, entre outros (OLIVEIRA, 2009). Sergio Assad teve contato com diferentes correntes estéticas durante sua formação as quais o influenciaram como compositor.

Em 1999 Sergio Assad compõe Sonata, atendendo pedido feito pelo violonista japonês Shin-ichi Fukuda. A peça é constituída de três movimentos: *Allegro moderato*, *Andante* e *Presto*. Assim como nas maiorias das sonatas compostas a partir da segunda metade do século XVIII, Sergio tem como apoio a forma do *Allegro de Sonata* para o primeiro movimento. Porém não faz dela uma forma definida, mas a toma como um auxílio para a construção da peça. Assim também aponta o pesquisador Charles Rosen que “em qualquer caso, a ‘sonata’ não é uma forma definida como um minueto, uma ária da capo, ou uma abertura francesa: é, como a fuga, uma forma de escrita, um

sentimento de proporção, direção e textura em vez de um padrão”¹⁶ (ROSEN, 1984, p. 30).

Como mostrado (Figura 8) já nos primeiros compassos, tem-se a apresentação daquilo que pode ser o primeiro grupo temático constituído de fragmentos melódicos curtos.



Figura 8 – Sonata – Trecho inicial

Esse tipo de recurso – preferências por pequenos motivos – é muito utilizado por Sergio Assad e comum na obra de Leo Brouwer.



Figura 9 – Sonata - Trecho do Allegro moderato

Ao que chamo de segundo grupo temático (circulado em vermelho na Figura 9), o compositor insere na partitura a seguinte frase *separare la melodia* (separar a melodia, circulado em azul na Figura 9), deixando a possibilidade de um tema de caráter menos rítmico e mais *legato*, contrastando assim com o primeiro grupo temático – característica das formas sonatas, que em geral dois temas são contrastados durante a peça. No desenvolvimento os temas aparecem dialogando entre si, os motivos são reelaborados. (Circulados em vermelho na Figura 10).

¹⁶ “In any case, the ‘sonata’ is not a definite form like a minuet, a da capo aria, or a French overture: it is, like the fugue, a way of writing, a feeling for proportion, direction, and texture rather than a pattern”. (Tradução minha).

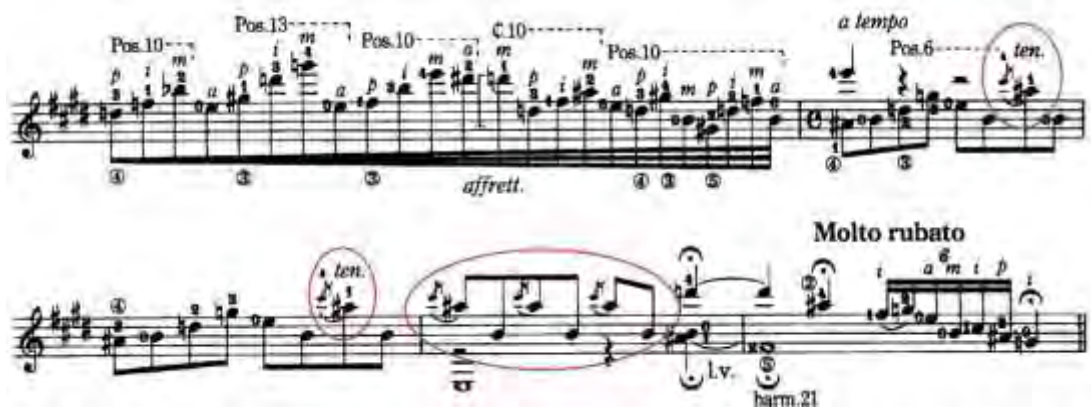


Figura 10 – Sonata – Trecho do Allegro moderato

A partir do compasso 150 é retomada a ideia do começo da música – recapitulação da exposição inicial. (Circulado em vermelho na Figura 11).



Figura 11 – Sonata – Trecho do Allegro moderato

Sergio traz através da recapitulação do segundo grupo temático (circulado em azul na Figura 12) um movimento que leva para a *Coda*, finalizando assim a primeira parte da obra. (Assinalado em vermelho na Figura 12).



Figura 12 – Sonata – Trecho do Allegro moderato

A proposta de trabalhar elementos contemporâneos com a utilização de formas mais antigas na composição soma-se com a mistura de elementos composicionais variados, utilizados pela estética de Sergio Assad.

O segundo movimento começa com o recurso do pequeno motivo que seguirá por variações e improvisações até o fim da segunda parte da música. O pentagrama é dividido em dois, dando a ideia de melodia acompanhada (Figura 13). Percebe-se um caráter mais livre de interpretação, quando é indicado na partitura pelo próprio compositor o termo *liberamente* (livremente).



Figura 13 – Sonata – Trecho do Andante

O terceiro movimento lembra muito as peças de Leo Brouwer, sobretudo no último movimento da sua também Sonata composta em 1990. O andamento, a fórmula de compasso, ser o último movimento de uma sonata, são apenas alguns elementos que se coincidem em ambas as peças.



Figura 14 – Sonata – Trecho do Presto

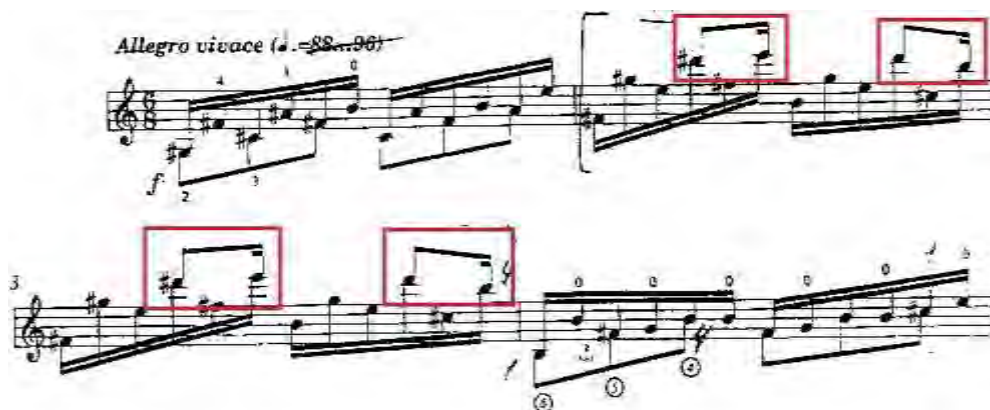


Figura 15 – Trecho do terceiro movimento da Sonata de Leo Brouwer

Além de serem movimentos rápidos, com características rítmicas de um *moto perpetuo*, algumas passagens melódicas são bastante semelhantes. (Assinalados em vermelho nas figuras 14 e 15).

Nota-se que a obra para violão de Sergio Assad põe em evidência os frutos da convergência de elementos díspares. Certamente a vivência e o ambiente que circundam o criador influenciaram na maneira de expressar sua arte.

2.4 Irakere

Em Cuba, a diversidade sonora presente no grupo Irakere traz um diálogo entre os diferentes matizes musicais. O grupo mistura vários gêneros em suas composições e a partir das tradições pré-estabelecidas cria algo novo, ou melhor, recria.

O grupo foi criado na década de 70 sob a liderança do pianista Chucho Valdés (1941) e trouxe uma nova forma de fazer música para os conjuntos musicais cubanos. O nome Irakere, segundo o percussionista Oscar Valdés (1956) provavelmente vem do

*Mandingo*¹⁷, e quer dizer uma vegetação densa, pouco penetrável, confusão, um lugar em que você não pode penetrar. Ouve-se que era o nome de uma região da África cuja fama era a de ser o berço dos melhores percussionistas.¹⁸

A instrumentação do grupo é ampla, formada pela combinação de uma variada gama de instrumentos de percussão com a presença do canto, do contrabaixo, do clarinete, da flauta, da guitarra, do piano, dos saxofones e dos trompetes. Vai além de um conjunto de câmara, ele tem sido um laboratório de experimentações de diversos idiomas musicais. Chucho Valdés, fundador do grupo, fala sobre o repertório e o propósito de mistura:

A raiz de nossa música, ou seja, da música do Irakere, está baseada nas raízes afro-cubana. Alguma coisa da influência hispânica, mas aproveitamos mais a música africana, porque tem mais tambores e mais ritmo. Bom, há influência realmente do jazz, música norte-americana, e a música cubana.¹⁹

Interessante notar que Chucho Valdés fala das possíveis raízes quando ele menciona a confluência de culturas que tem a música feita pelo seu grupo, o Irakere. Vejo essas raízes não como um caminho unívoco, ou raiz única, mas como um rizoma rodeado por várias raízes que se somam. Assim como propõe o escritor nascido na ilha de Martinica, Édouard Glissant (1928-2011), quando aponta que “a raiz única é aquela que mata a sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes” (GLISSANT, 2005, p. 71). Glissant tem estudos sobre a cultura caribenha e apresenta uma “poética da diversidade” em suas análises. Defende o argumento de que “o mundo se criouliiza”. Conscientemente ou não, quando as culturas são colocadas umas em contato com as outras, em igual valor, a “crioulização” é inevitável.

É oportuno afirmar que as concepções de arranjos e interpretações do Irakere trazem

um encontro de elementos culturais vindos de horizontes absolutamente diversos e que realmente se crioulizam, realmente se imbricam e se confundem um no outro para dar nascimento a algo absolutamente imprevisível, absolutamente novo - a realidade crioula (GLISSANT, 2005, p. 17-18).

¹⁷ Língua falada pelos Mandingas, povo do norte da África Ocidental.

¹⁸ Extraído do vídeo documentário: Chucho Valdés and Irakere: Latin Jazz Founders. Direção Llena Rodrigues, EFOR Films, 2005. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Z499x4O3A9U>>. Acesso em 20 nov. 2012.

¹⁹ Extraído do vídeo documentário Irakere: *rhythms of the world – Cuba*. Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=-V6-X_qG6x8>. Acesso em 21 nov. 2012.

Certamente o grupo revolucionou os conjuntos de câmara cubanos da época, assim afirma o musicólogo Leonardo Acosta: “com Irakere, uma nova era no jazz cubano começa em 1973, que se estenderá por todo o caminho até o presente”²⁰ (ACOSTA, 2003, p. 211). É bem verdade que a tendência de misturar “afrocubanismo”²¹ nas orquestras de *jazz* já estava sendo utilizada há alguns anos antes do começo do grupo e não só em Cuba, mas também nos Estados Unidos. Nos anos 30, o músico cubano Mario Bauzá (1911-1993) em viagem para os Estados Unidos trabalhou com diferentes orquestras, teve contato com o cantor Cab Calloway (1907-1994) e conheceu o trompetista Dizzy Gillespie (1917-1993). Na década de 40 o percussionista cubano Chano Pozo (1915-1948) tocou na orquestra de Dizzy Gillespie, e essa possivelmente pode ter sido uma das primeiras *jazz-band* em que se integrou a percussão afro-cubana²².

Portanto, percebe-se que houve uma troca, em que o elemento *jazz* veio para os arranjos de músicas afro-cubanas que, por sua vez, foram somar-se às orquestras de *jazz*. Para esclarecer o fato, Acosta argumenta que “o *jazz* afro-cubano desenvolveu simultaneamente em Nova York e Havana, com a diferença que em Cuba ele foi um processo silente e quase natural, praticamente imperceptível”²³ (ACOSTA, 2003, p. 59). Esse intercâmbio cultural desafia os meios hegemônicos de controle de informações, é o que dá possibilidade para que “a *multiculturalidade* evite o que tem de segregação e se converta em *interculturalidade*” (CANCLINI, 2006, p. XVI), fazendo com que as permutas sejam recíprocas e não como uma espécie de colonialismo.

O colonialismo cultural, tal como hoje o conhecemos, consiste basicamente, na imposição sobre as escolas nos países dependentes, padrões e tendências da metrópole, ou seja, na exportação de produtos culturais das potências neocoloniais para o consumo por países “subdesenvolvidos”²⁴ (ACOSTA, 1982, p. 49).

²⁰ “With Irakere, a new era in Cuban jazz begins in 1973, one that will extend all the way to the present.” (Tradução minha).

²¹ Será feita uma investigação mais detalhada a respeito do “afrocubanismo” na segunda parte da dissertação, quando tratarmos da obra de Leo Brouwer.

²² Idem nota 20.

²³ “Afro-Cuban jazz developed simultaneously in New York and Havana, with the difference that in Cuba it was a silent and almost natural process, practically imperceptible” (Tradução minha).

²⁴ “El colonialismo cultural, tal y como hoy lo conocemos, consiste básicamente en la imposición a los países dependientes de escuelas, patrones y modas de las metrópolis, es decir, en la exportación de los productos culturales de las potencias neocolonialistas para su consumo por los países ‘subdesarrollados’”. (Tradução minha).

O hibridismo não significa ausência de tensões entre elementos heterogêneos constituintes, conveniente para a imposição da lei do mais forte. Mas sim “a possibilidade de se desenvolver práxis mais ativas, criativas e livres, sem preconceitos, já que todos não deixamos de ser híbridos ou mestiços” (ABDALA JUNIOR, 2004, p. 19).

Em setembro de 1978, no Teatro Karl Marx em Havana, Irakere grava, pelo selo Areito, um disco junto com Leo Brouwer que apresenta arranjos e composições próprias. Chucho Valdés relembra sobre esse encontro em entrevista à musicóloga Isabelle Hernández:

[...] queríamos fazer algum dia um concerto juntos e fazer da música o que é verdadeiramente música. Não música clássica, nem popular, porque em definitivo a música é boa ou má, e esse concerto que fizemos rompeu todas as barreiras e todas as expectativas ²⁵ (VALDÉS apud HERNÁNDEZ, 2000, p. 186).

O concerto foi marcado para ser apresentado em três dias, e em que cada dia compareceram mais de cinco mil pessoas. O sucesso foi tão grande que tiveram que repetir o concerto na semana seguinte, e novamente, lotando o teatro.

O programa foi organizado em duas partes sendo que a primeira trouxe as obras com as versões do grupo Irakere: *Aguanille*, *La yuca*, *Juana 1600*, *Samba para batería*, *Misa Negra* e a ecumênica versão de Paquito D’Rivera sobre o adágio do *Concerto para clarinete e orquestra KV 622* de Mozart; na segunda parte, basicamente, com arranjos de Leo Brouwer: *Juegos Prohibidos*, uma versão do *Prelúdio no.3* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959), *Ragtime* de Scott Joplin (1864-1917), *Almendra* de Abelardo Valdés, *The fool on the Hill*, *She’s leaving home* e *Penny Lane* de Paul McCartney (1942) e John Lennon (1940-1980) integrantes do grupo The Beatles. A apresentação terminou com o arranjo do segundo movimento do *Concierto de Aranjuez* de Joaquin Rodrigo (1901-1999), promovendo um diálogo entre o violão de Leo Brouwer e todo o grupo. Os músicos que se integravam ao Irakere neste concerto foram: Chucho Valdés, Paquito D’Rivera, Arturo Sandoval, Carlos Averhoff, Enrique Pla, Carlos Emilio Morales, Jorge Varona, Carlos del Puerto, Armando Cuervo, Oscar Valdés e Jorge Alfonso (HERNÁNDEZ, 2000, p. 186-187).

²⁵ “Queríamos hacer algún día un concierto juntos y hacer de la música lo que es verdaderamente música. No música clásica, ni popular, porque en definitiva la música es o buena o mala, y ese concierto que hicimos rompió todas las barreras y todas las expectativas.”
(Tradução minha).

Para além de visões baseadas na dualidade, nos reducionismos e na separatividade, os artistas mostram os caminhos abertos que um arranjo pode levar e, exploram, de acordo com suas próprias bagagens musicais, o universo do “outro”.

Para finalizar essas investigações Paquito D’Rivera, em entrevista para o documentário *Leo Brouwer-Irakere*, nos traz uma reflexão²⁶:

O dia mais feliz será em que um possa dizer: eu sou músico. Há uma tendência a dizer: eu sou um violonista clássico, ou eu sou um flautista de charanga²⁷, ou algo assim... O dia mais feliz será quando se diga: eu sou músico. Bom, que tipo de música toca? Eu toco música. Música só existe uma, ou se toca bem ou se toca mal, melhor, ou se toca bem ou não se toca.²⁸



Figura 16 – Leo Brouwer e los Irakeres em concerto.²⁹

Muitos artistas ou grupo musicais utilizam recursos diversificados em suas composições ou interpretações caracterizando-os como híbridos, deixando de lado qualquer tipo de ditadura musical que é sustentada numa padronização, assim como nos produtos industrializados. Essa standardização seria o mesmo que “oferecer aos estudantes de humanidades uma biblioteca formada unicamente por livros de uma determinada corrente estética ou filosófica” (FIAMMENGHI, 2008, p. 50).

²⁶ Vale a pena ler *Oração de Paraninfo* (1935) de Mário de Andrade (1893-1945), em que o autor expõe situação parecida com o que Paquito D’Rivera descreve.

²⁷ Banda de música composta por instrumentos de sopros.

²⁸ “El día más feliz será en el que uno pueda decir: yo soy músico. Hay una tendencia a decir: yo soy un guitarrista clásico, o yo soy un flautista de charanga, o no sé... El día más feliz será cuando se diga: yo soy músico. Bueno qué música hace? Yo hago música. Música solamente hay una, o se hace bien o se hace mal, mejor, o se hace bien o no se hace.”(Tradução minha). Trecho extraído do documentário *Leo Brouwer-Irakere*. Direção José Padron, Instituto de Cubano del Arte y Industria Cinematográficos, 1978.

²⁹ Foto retirada do livro *Leo Brouwer* de Isabelle Hernández, 2000, p. 188.

O universo musical da América Latina situa-se na interação, na alteridade, no lugar entre o “outro”, no *entre-lugar do discurso* lembrando Silviano Santiago quando afirma que

a maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de *unidade* e de *pureza*: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais e mais eficaz (SANTIAGO, 1978, p. 16).

Seu lugar está no desvio da norma em que o elemento híbrido se realiza.

3. Leo Brouwer e sua obra: o olhar sobre o “outro”

Quero falar da descoberta que o *eu* faz do *outro*. O assunto é imenso. Mal acabamos de formulá-lo em linhas gerais já o vemos subdividir-se em categorias e direções múltiplas, infinitas. Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea, e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um *eu* também, sujeito com eu. Somente meu ponto de vista, segundo o qual todos estão *lá* e eu estou só *aqui*, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo indivíduo, como o Outro, outro e outrem, em relação a *mim*. Ou então como um grupo social concreto ao qual *nós* não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os “normais”. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e históricos, ou desconhecidos, estrangeiros cuja língua e costumes não compreendo, tão estrangeiros que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a uma mesma espécie.

(TODOROV, A conquista da América, 2010, p. 3).

Dissertar sobre um assunto que talvez seja estranho a sua cultura ou ainda esteja longe, territorialmente falando, já não é algo para se espantar. Quando Todorov em *A conquista da América* propõe uma análise do “outro”, ele não toma simplesmente esse como um objeto facilmente manipulável, um fantoche, mas sugere uma (re) descoberta de si mesmo através do outro. Ver o outro como a si.

Com nossas identidades abaladas, nos novos tempos, o “eu” fica cada vez mais confuso e difuso em meio à multiplicidade das coisas, dos fatos. Essa “crise de identidade” é característica na pós-modernidade, tanto que Stuart Hall argumenta que com as transformações estruturais passadas pelas sociedades modernas ao fim do século XX fragmentam-se

as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a ideia que temos de nós próprios de sujeitos integrados. Esta perda de um “sentido de si” estável é chamada, algumas vezes de deslocamento ou descentração do sujeito. Esse duplo deslocamento - descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos - constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo (HALL, 2003, p. 9).

O sujeito parece não ter uma identidade, mas identidades múltiplas e dinâmicas que podem se relacionar entre si ou não. O sujeito se descentraliza, ou ainda, sai do centro hegemônico e se reorganiza em vários centros de acordo com as circunstâncias em que lhe é conveniente.

A situação de Leo Brouwer não é diferente, suas músicas incorporam diversas correntes estéticas de acordo com sua época e sua vivência, descentrando uma identidade fixa e trazendo para o violão uma linguagem diversificada e orgânica.

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida nasceu no dia 1º de maio em 1939 em Havana. Apesar das poucas relações familiares, Brouwer iniciou com a família seu aprendizado na música. Mesmo que indiretamente isso o influenciou mais tarde. Sobre sua mãe, ele mesmo comenta que teve mais

[...] influência – indiretamente, porque ela morreu quando eu tinha dez ou onze anos – pois integrou aquelas orquestras femininas dos *Aires Libres*, como a *Anacaona*; tocava a flauta, o clarinete, o piano, o saxofone, a bateria, cantava, foi solista de Lecuona e assim conheceu a meu pai; foi aluna de Ondina, de Junco, e sua influência foi muito importante para mim”³⁰ (BROUWER apud PRADA, 2008, p. 107).

Entre as recordações maternas que Brouwer tem, ele sempre conta uma de sua mãe fazendo ritmos e melodias para que ele os reproduzisse. Isso se tornou uma prática habitual para um menino de quatro ou cinco anos. “Indiscutivelmente, a música já estava em sua vida de alguma maneira” (HERNANDEZ, 2000, p.7).

Já seu Pai, Juan Brouwer, tocava violão e segundo o próprio filho ele era um amador de muito alto nível que tocava canções de César Portillo de la Luz (1922-2013), algo de flamenco, músicas de Francisco Tárrega, Isaac Albéniz (1860-1909), Enrique Granados (1867-1916), Heitor Villa-Lobos (1887-1959). “Todas estas obras ele as havia aprendido de ‘ouvido’, sem partitura, e as tocava integralmente sem um erro”³¹ (HERNANDEZ, 2000, p. 9)

Através de seu pai que Brouwer teve o interesse pelo violão e com ele suas primeiras lições ao instrumento. Apesar de também quando tinha treze anos, aos cuidados de Cachita – sua tia materna –, ter aprendido sobre teoria e solfejo.

Passado algum tempo Leo Brouwer foi levado, através de Ramón Ibarra, amigo de seu pai, a conhecer o violonista Isaac Nicola (1916-1997). Sem dúvidas, os

³⁰ “Mi madre si tuvo más influencia – indirectamente, porque Ella murió cuando yo tenía diez o once años – pues integró aquellas orquesta femeninas de los Aires Libres, como la Anacaona; tocaba la flauta, el clarinete, el piano, el saxofón, la batería, cantaba, fue solista de Lecuona y así conoció a mi padre; fue alumna de Ondina, de Junco, y su influencia fue muy importante para mí”. (Tradução minha).

³¹ “Todas estas obras se las había aprendido de ‘oído’, sin partitura, y las tocaba íntegramente sin un solo error.” (Tradução minha).

ensinamentos que tivera com Nicola foram decisivos para sua formação como violonista e como ampliação de seu panorama artístico. Brouwer conta que

[...] nesta época – falo dos anos de 1952 e 1953 – eu estava louco no flamenco, mas Nicola me abriu os olhos para a música do Renascimento e do Barroco, bem como a do século XIX. Pela primeira vez escutava Sor, Milán, Narvaez, Bach e Llobet.(...) Nicola me deu uma aula ilustrativa do instrumento através da história da música³² (HERNÁNDEZ, 2000, p. 11).

Não passou muito tempo para que Brouwer começasse com suas próprias composições. Muitos dos exercícios de composição que praticava se converteram em obras assumidas como é o caso da *Pieza sin título N°1* (1956) e da *Fuga N°1* (1957), ambas para violão solo.



Figura 17 – Trecho de *Pieza sin título*

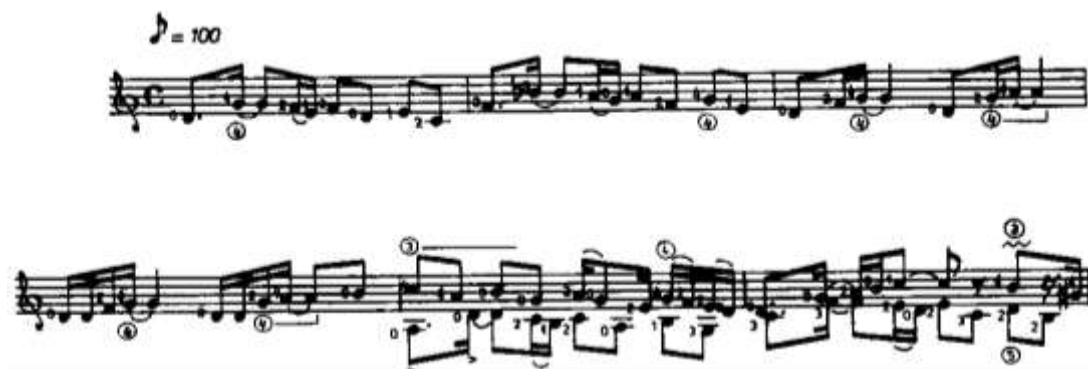


Figura 18 – Trecho de *Fuga N° 1*

Em 1956, Leo Brouwer vincula-se ao Cine Club Visión, onde se relacionou com um ambiente que não era só musical, mas também ligado à pintura, ao teatro, à política

³² “En esa época – hablo de los años 1952 y 1953 – yo estaba loco con el flamenco, pero Nicola me abrió los ojos a la música del Renacimiento y del Barroco, al igual que la del siglo XIX. Por vez primera escuchaba a Sor, a Milán, a Narváez, a Bach y a Llobet. (...) Nicola me dio una clase ilustrativa del instrumento a través de la historia de la música.” (Tradução minha).

e, sobretudo ao mundo do cinema. Foi uma experiência importante, pois mais tarde ele se enveredaria na composição de trilhas sonoras para filmes.

Como tentativa de ilustrar alguns elementos dessa época de Brouwer indico sua *Danza Característica* (1957), peça para violão solo dedicada a Isaac Nicola.

A Isaac Nicola
DANZA CARACTERISTICA
Para el „Quitate de la Acera“

Leo Brouwer
(1957)

The image shows the first eight measures of the piece. The top staff is the right hand, starting with a treble clef and a key signature of one flat. It is marked 'Allegro' with a tempo of 116-120. The bottom staff is the left hand, marked 'ritmico', and includes chords like 'Har. 7'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like 'p'.

Figura 19 – Danza Característica – Compassos 1 a 8.

Logo no início, com uma carga rítmica muito forte, o tema principal da peça é apresentado. Apesar da obra não possuir acidentes na armadura de clave, o compositor utiliza alterações ocorrentes. Algumas vezes isso pode gerar a percepção de certa polarização em determinado tom, como nesses primeiros compassos com um aceitável sol menor (que pode ser confirmado pela execução constante das notas de sua tríade: sol, si bemol e ré).

Há nessa obra alguns elementos, principalmente rítmicos, que estão presentes nas músicas praticadas no Caribe, sobretudo em Cuba. Os padrões de *claves*, elementos da Conga, da Rumba e do Son, chegam a dar um traço de certa “cubanidade”, ou melhor, “crioulidade”.

Por ser essencialmente diaspórica, crioula, ou ainda, em termos antropológicos, irremediavelmente “impuras” (HALL, 2003, p. 34), quando se investiga as músicas de matriz caribenha, fica praticamente impossível fugir desses elementos rítmicos.

Um desenho particular de síncopes presente praticamente na obra inteira são os modelos das *claves* (ver Figura 20) – “padrões rítmicos heterogêneos de extração africana e sintetizados na região do Caribe” (VARGAS, 2007, p. 212).

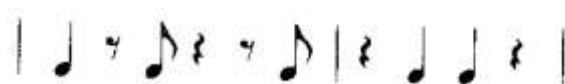


Figura 20 – Padrão rítmico da clave de Rumba³³

Nos primeiros compassos da *Danza Característica* encontra-se esse padrão rítmico da clave de Rumba (assinalados em círculos azuis na Figura 19). Essa célula pode ser dividida em duas partes: uma primeira em um compasso de três e a outra em dois. Como bem explica Brouwer quando cita que as células do Danzón, do Son e da Rumba tem dois compassos em sua estrutura, portanto bicompassada (BROUWER, 2004, p. 87).

Em praticamente toda a obra de Brouwer percebe-se a presença dos padrões das *claves* (WISTUBA-ALVAREZ, 1988). Não por acaso, nessa época teve bastante contato com a cultura de matriz africana, que é muito intensa em Cuba. Em entrevista a Rodolfo Betancourt, o compositor comenta o assunto e menciona sobre suas obras posteriores com pensamento voltado ao híbrido:

Tive um forte contato nesse primeiro período com a cultura popular (vernáculo), uma cultura de raízes nos rituais africanos que tem uma tradição de cerca de 500 anos em Cuba. Isso foi o pilar dos materiais temáticos de minha música, a fonte de seu sabor afro-cubano, é claro com uma harmonia sofisticada. Este passo como compositor tem sua natural transformação nos anos 60. Eu nunca fiz um corte radical de estilos, minha evolução tem sido caracterizada pela fusão, uma mudança gradual para frente (BROUWER apud BETANCOURT, 1998)³⁴.

A rumba não se limita apenas a dois compassos. Segundo Carpentier “abaixo de vinte nomes seriam, no Continente Americano, danças que eram em suma – talvez com

³³ Retirado de CHER, Chuk. **The Latin Real Book**, 1997, p. X

³⁴ “I had very strong contact in this first period with popular [vernacular] culture, a culture with roots in African rituals that have a tradition of almost 500 years in Cuba. It was the pillar for the thematic materials of my music, the source of its Afro-Cuban taste, of course with a sophisticated harmony. This step as a composer has its natural transformation in the 60s. I never have done a radical cut of styles. My evolution has been characterized by fusion, a gradual change forward.” (Tradução minha).

muito pequenas variantes – o que hoje se conhece por *rumbas*”³⁵ (1984, p. 70). Brouwer também faz comentários sobre a rumba e muito além de um exotismo ou turismo musical, ele a trata seriamente em suas obras. Ele argumenta que

A rumba é um rito, não é uma festa, é uma celebração particular que não é festa, nunca em uma festa se dança rumba. Ela é um rito que sempre está paralela à celebração mítica. É um complexo polirrítmico de dança de pares com canto e coro que vem da forma do ritual: é o ritual transplantado para a vida urbana. Então, eu modestamente conheço todos os toques do complexo rítmico da rumba e estes como forma, como ponto de partida, como raiz a uso até em formas universais (...)”³⁶ (BROUWER apud WISTUBA-ALVAREZ, 1989, p. 138).

Esse complexo todo que é a rumba citado por Brouwer se originou dos grupos Bantos do Congo africano. E, em *La música y la danza en Cuba* (1977), Odilio Urfé lista alguns estilos de rumba recorrentes na música de Cuba, reforçando a ideia da variedade do estilo argumentada por Carpentier e Brouwer. O autor aponta que a primeira variante conhecida do complexo da rumba é a dança “El Yambú”, composta por volta de 1850. A partir disso o autor elaborou uma relação genérico-estilística que segue a seguinte ordem de surgimento de cada variante: rumba estribilho; rumba yambú; rumba guaguancó; rumba do teatro bufo; coros de rumba guaguancó; rumba tahona; tango congo; rumba abierta; rumba columbia (URFÉ, 1977, p. 230)

A partir do compasso 14 (marcado em azul na Figura 21), Brouwer apresenta um pequeno contraponto em forma de pergunta e resposta entre as vozes. Em seguida, outro ritmo com forte presença nas músicas afro-caribenhas, que é a célula rítmica padrão da Conga. (Circulado em vermelho na Figura 21).

³⁵ “Bajo veinte nombres habrían de conocerse, en el Continente Americano, danzas que eran en suma - tal vez con muy ligeras variantes - lo que hoy se conoce por rumbas”. (Tradução minha).

³⁶ “La rumba es un rito, no es una fiesta, es una celebración particular que no es fiesta, nunca en una fiesta se baila rumba. Ella es un rito que siempre esta paralelo a la celebración mítica. Es un complejo polirrítmico de danza en pareja con canto y coro que viene de la forma del ritual: es el ritual trasplantado a la vida urbana. Entonces, yo sencillamente me conozco todos los toques del complejo rítmico de la rumba y estos como forma, como punto de partida, como raíz la uso hasta en formas universales(...)”. (Tradução minha).

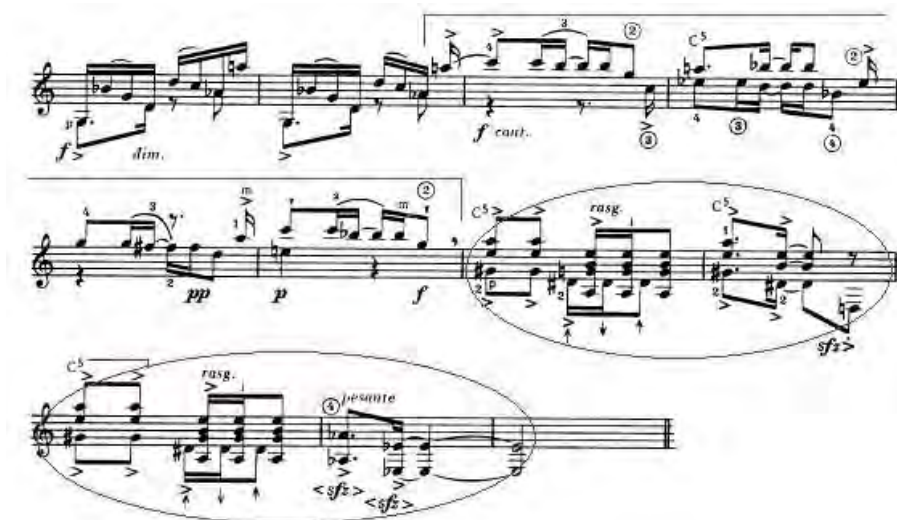


Figura 21 - Danza Característica – Compassos 13 a 23

No subtítulo da obra, o compositor menciona *Para el “Quitate de la Acera”* que segundo Jesús Ortega – violonista e amigo de Leo Brouwer –, é o refrão de uma popular Conga de Havana (PRADA, 2008, p. 129).



Figura 22 – Célula rítmica da Conga

As comparsas de carnaval tem grande importância para suas manifestações musicais em Cuba. Algumas com temas zoomórficos fazem referências a elementos etnoculturais africanos, e outras também se tornaram conhecidas do público cubano como é o caso de “Quitate de la acera”. “No aspecto coreográfico e rítmico as comparsas de carnaval colaboram com a mundialmente famosa *conga cubana*” (URFÉ, 1977, p. 232).

Seguindo com a música, o autor utiliza como um molde o mesmo desenho dos primeiros compassos, mas aqui para polarização de outro tom, possivelmente a formação de um mi menor (assinalado em azul na Figura 23).

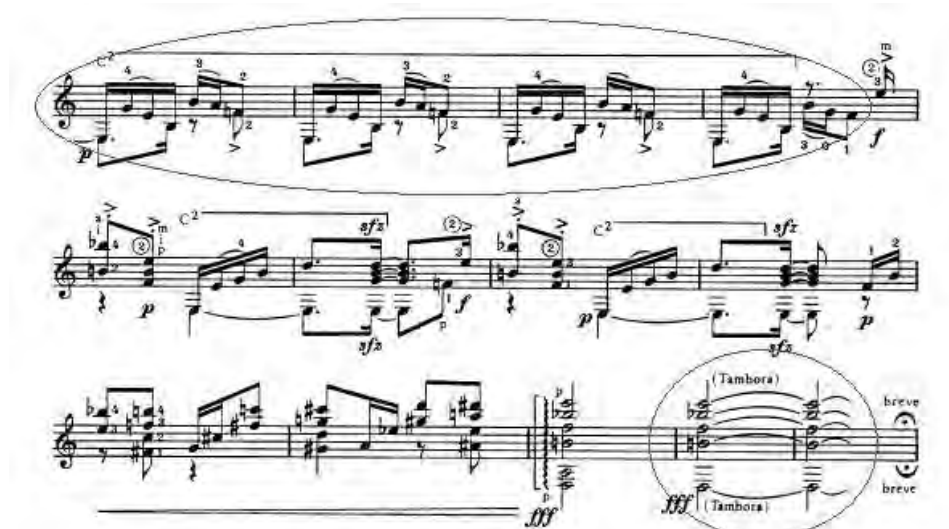


Figura 23 – Danza Característica – Compassos 40 a 53

Nos compassos seguintes o compositor propõe um *crescendo* até culminar com a *Tambora* (efeito percussivo). Os efeitos rítmicos e percussivos como os *rasgueados* e a *Tambora* que aparecem ao longo da música se assemelham muito aos utilizados pelo estilo flamenco, como qual como foi visto anteriormente, Brouwer teve muito contato através de seu pai. Porém, há que se destacar que esses são efeitos comuns ao repertório violonístico³⁷. Logo após esse êxtase, vem uma seção contrastante e mais tranquila, como o próprio compositor indica na partitura *poco meno*, dando ideia de equilíbrio entre as partes.

A célula da conga aparece com tempo mais expandido. (Circulado em azul na Figura 24) Visivelmente há uma mudança de caráter, trazendo uma melodia menos rítmica e mais ligada (*sempre legato*), além de efeitos em harmônicos. Segue um pequeno contraponto imitativo com o padrão da conga. Para finalizar essa seção mais calma da música. A volta para a primeira parte é marcada com um *crescendo* em cromatismo oitavado, juntamente com um *accelerando*. (assinalado em vermelho na partitura da Figura 24).

³⁷ Gaspar Sanz (1640-1710); Fernando Sor (1778-1839); Francisco Tárrega (1852-1909); Vicente Asencio (1908-1979), entre outros utilizam esses recursos.

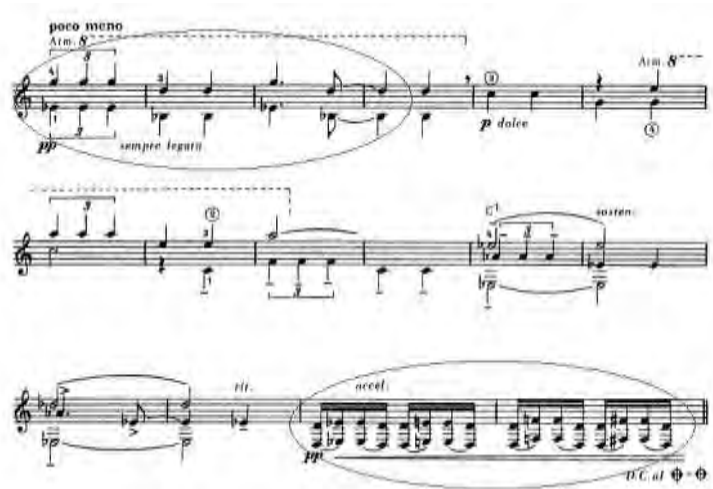


Figura 24 – Danza Característica – Compassos 54 a 69

Depois da volta para a primeira seção, a música caminha para seu fim. Uma breve passagem com polarização em ré (utilização das notas da tríade de ré menor: ré, fá e lá.) seguindo o molde dos primeiros compassos (circulado em azul na Figura 25).

Por fim, Brouwer utiliza as notas lá e ré (indicadas em vermelho na Figura 25). Pode ser aceitável a ideia de uma cadência (apenas com as fundamentais) nos moldes clássicos de dominante e tônica, levando em consideração a brincadeira proposta pelo autor quando ele expressa na partitura o termo *humorístico*.

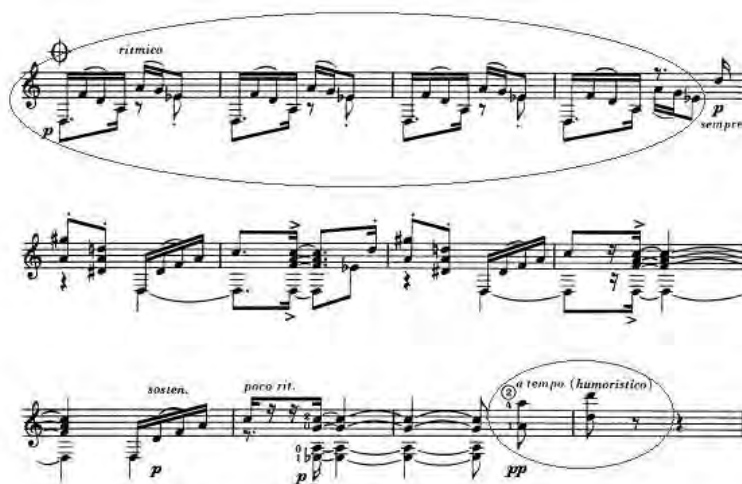


Figura 25 – Danza Característica – Compassos finais

No mesmo ano que compôs *Danza Característica*, Brouwer além de ter participado em grupos de teatro como *Los Juglares*, começa a realizar atividades na *Sociedad Cultural Nuestro Tiempo* que tinha como núcleo os estudantes e os professores do *Conservatório Municipal de Música de Havana*. Dentro desta instituição abriu-se uma seção de cinema, que além dos filmes oferecia debates e conferências. Chegaram até a publicar a revista de crítica *Nuestro Tiempo* que tinha participação de alguns intelectuais cubanos da época como Alejo Carpentier, Nicolás Guillén, Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa.

Juntamente com esta instituição criou-se o *Cine Club Visión*, do qual Brouwer viria a participar ativamente com concertos, cursos e palestras. O *Cine Club Visión* deixou de existir no começo de 1960 e para Leo Brouwer “significou um campo aberto para seu desenvolvimento, fundamentalmente como intérprete. Foram dois anos de vínculos, de colaborações e de aprendizagem”³⁸ (HERNÁNDEZ, 2000, p. 29). E de acordo com o próprio compositor serviu para “(...) ampliar o horizonte das ideias em termos de cultura artística, e ter amigos que estavam em outras esferas que não eram somente de música, e sim também do teatro, do cinema, da pintura e isso ajudou”³⁹ (HERNÁNDEZ, 2000, p. 30).

O Conselho Nacional de Cultura de Cuba, que fazia parte do Ministério da Educação, estabeleceu uma série de bolsas de estudos para intelectuais, profissionais da educação e da arte. Vários músicos foram beneficiados com esta bolsa e Leo Brouwer estava entre eles. Com isso, no final da década de 50, ele viajou aos Estados Unidos para estudar na Julliard School of Music em Nova York, onde teve aulas de composição principalmente com Vincent Persichetti. Ele relembra essa curta passagem, mas importante para sua carreira:

O governo cubano no ano de 1959 ofereceu umas sessenta bolsas e eu ganhei uma para estudar composição e escolhi a escola Julliard de Nova York, pensando em trabalhar com Persichetti e assim eu o fiz. Paralelamente havia uma série de estudos sintéticos, uma oficina que se dava com Stephen Wolpe, e uma série de estudos gerais que o próprio Persichetti os dava. (...) Falando de coros, eu estudei com Bennet a direção coral muito mais a fundo que a orquestral, que assistia de ouvinte as aulas de Jean Morel, mas de todas as maneiras

³⁸ “Para Brouwer el CCV significó un campo abierto para su desarrollo, fundamentalmente como intérprete. Fueron dos años de vínculos, de colaboraciones y de aprendizaje.”(Tradução minha).

³⁹ “(...) ampliar el horizonte de las ideas en términos de cultura artística, y tener amigos que estaban en otras esferas que no eran solamente la música, sino también del teatro, del cine, de la pintura y eso ayudó.”(Tradução minha).

foram estudos complementares ao da composição. (...) Paralelamente me inscrevi para estudos de música antiga que completei com Joseph Iadone. Isto ainda foi na Julliard, depois fui a Hartford em Connecticut. Leonard Rose me ofereceu que fora ensinar guitarra nessa universidade, em troca dos estudos que me davam grátis”⁴⁰ (BROUWER apud HERNÁNDEZ, 2000, p. 46).

Durante os meses que passou nos Estados Unidos, Leo Brouwer se relacionou com todo o ambiente musical que o cercava: teve acesso a grandes bibliotecas, centros de documentação, partituras, concertos e conferências, que dificilmente conseguiria ver em Cuba. Não restam dúvidas que seu retorno a Cuba, trouxe uma nova visão de mundo (HERNÁNDEZ, 2000, p. 47).

Com a situação política discordante entre Cuba e Estados Unidos, decidiu então voltar a Cuba e desenvolver seu trabalho por lá. Nesse tempo Brouwer dava aulas de harmonia, contraponto e composição no Conservatório Amadeo Roldán. Ele se destacou pela busca da inovação na concepção pedagógica, com uma visão multidimensional da cultura em que misturava diversos conteúdos relacionados com os das aulas como as formas da natureza, as leis da matemática, da física quântica, da pintura, da composição arquitetura.

O compositor foi enviado, em 1961, como representante cubano do Conselho Nacional da Cultura, ao V Festival Outono de Varsóvia, na Polônia. Essa viagem possibilitou uma série de relações e intercâmbios que enriqueceriam o ambiente musical cubano futuramente. Brouwer teve contato com novas técnicas de execução de alguns instrumentos como percussão, a flauta, o piano, além de poder assistir obras daqueles que eram os grandes nomes da chamada música de vanguarda como Varèse (1883-1965), Matsudaira (1907-2001), Cage (1912-1992), Maderna (1920-1973), Berio (1925-2003), Boulez (1925), Stockhausen (1928-2007), Bussoti (1931), Kilar (1932), Gorecki (1933-2010), Penderecki (1933) que certamente abalaram sua cultura sonora. Para além de uma simples experiência individual, o festival contribuiu para um despertar no que se fazia de música em Cuba. Brouwer conta como foi sua estada em Varsóvia naquele ano

⁴⁰ “El gobierno cubano en el año 1959 ofreció unas sesenta becas y yo gané una para estudiar composición y escogí la escuela Julliard de New York, pensando em trabajar con Persichetti y así lo hice. Paralelamente habían una série de estudios generales que los daba el propio Persichetti. (...) hablando de coros, yo estudié con Bennet la dirección coral mucho más a fondo que la orquestal, que asistía de oyente a las clases de Jean Morel, pero de todas as maneras, fueron estudios complementarios a la composición. (...) Paralelamente me inscribí en los estudios de música antigua que completé con Joseph Iadone. Esto fue aún en la Julliard, después fui a Hartford en Connecticut. Leonard Rose me ofreció que fuera a enseñar guitarra a esta universidad, a cambio de los estudios que me daban gratis.”(Tradução minha).

e aponta para as dificuldades vividas com o embargo econômico imposto pelos Estados Unidos.

A audição em Varsóvia foi um pulso vital, um ponto de arranque definitivo para a vanguarda na música cubana. Necessário recordar que começamos a sofrer os primeiros embates do bloqueio econômico e cultural que impôs os Estados Unidos da América a Cuba. Em primeiro lugar, a escassez de comunicação. Esta é uma das razões fundamentais que explica a descontinuidade informativa, ademais de um trabalho diário, quase épico de reconstrução, que viveu e que vive nosso país em todas suas ordens⁴¹ (BROUWER, 2004, p. 65).

Nessa década algumas obras se destacam pela linguagem mais voltada para uma estética de vanguarda: *Variantes para un percussionista* (1962) com forte influência de Stockhausen, foi considerada a primeira obra aleatória escrita em Cuba (HERNÁNDEZ, 2000, p. 68); *Elegía a Jesús Méndez* (1962) para orquestra sinfônica, recitantes e coro; *Sonogramas I* (1963) para piano preparado; o balé *Elogio de la Danza* (1964) para violão; com elementos oriundos do jazz, *Homenaje a Charles Mingus "Arioso"* (1965) para conjunto de jazz e orquestra; e *La tradición se rompe...pero cuesta trabajo* (1969) com fusão de diferentes épocas que segundo o próprio autor o fundamental numa peça como esta é “a transformação dos grandes clichês em um contemporaneidade, é uma visão do universo sonoro de todos os tempos convivendo em um mesmo instante”⁴² em que o “próprio público participa” (BROUWER, 2004, p. 69).

Canticum é uma obra na qual o autor pretendeu apresentar os clichês da chamada música de vanguarda da época de uma maneira mais didática. Dedicada ao violonista cubano Carlos Molina, a peça foi composta em 1968 e está dividida em duas partes: I. *Eclosión* e II. *Ditirambo*. Apesar do título da obra ter sido muito utilizado na música sacra, durante a obra não há qualquer menção religiosa com relação ao uso do termo nesses princípios.

No primeiro movimento, *Eclosión*, o autor começa com um jogo de contrastes muito forte com elementos como os acordes em clusters em *rasgueados* seguidos de

⁴¹ “La audición en Varsovia fue un pulso vital, un punto de arranque definitivo para la vanguardia cubana. Necesario se hace recordar que empezábamos a sufrir los primeros embates del bloqueo económico y cultural que imponían los Estados Unidos de América a Cuba. En primer lugar, la escasez de comunicación. Esta es una de las razones fundamentales que explica la discontinuidad informativa, además de un trabajo diario, casi épico de reconstrucción, que vivió y que vive nuestro país en todos sus órdenes.”(Tradução minha).

⁴² “la transformación de los grandes clisés en una contemporaneidad. Es una visión del universo sonoro de todos los tiempos convivendo en uno mismo instante.” (Tradução minha).

G.P. (grande pausa). O movimento (para cima e para baixo) e o tempo (6^{va}) necessário para os *rasgueados* são indicados, porém o ritmo fica a critério do intérprete, livre dentro dessas circunstâncias. A peça se inicia sem a tradicional fórmula de compasso e, ainda, sem barras de compassos, caracterizando-a como uma forma mais aberta, comum em obras aleatórias. O intérprete tem uma espécie de “liberdade controlada”, pois o autor estabelece certo tempo para a execução. Esse jogo de contrastes aparece durante toda a obra.

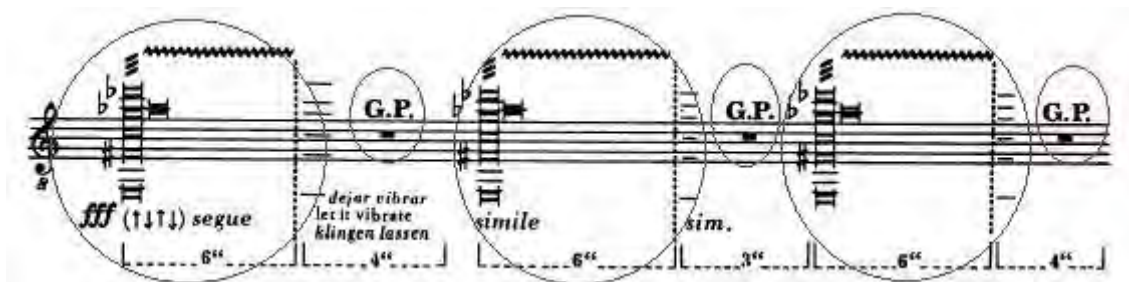


Figura 26 – Canticum – Início da peça

Em seguida, apresentação do motivo (circulado na Figura 27 em azul) de três notas – interessante observar que na escrita aparece uma nota de fato (sol) acompanhado de seu ornamento (sol bemol e fa) – juntamente com a combinação das diferenças de timbre (*metálico-dolce*) e de intensidade no toque (*mf-mp-mf-pp*) (assinalados em vermelho). Essa pequena célula motívica se desenvolve durante toda a obra, o que gera uma ideia de unidade da mesma.



Figura 27 – Canticum – Célula motívica

O autor sistematiza seu método de compor por meio de células, e partindo do mínimo material, escreve toda a obra, no caso aqui, dessa pequena célula motívica. Para

tratar da música de Leo Brouwer, principalmente nesses anos, é preciso citar⁴³ o contato que o autor teve com os preceitos de Paul Klee e com a escola Bauhaus (1919-1933) fundada por Walter Gropius que revolucionaram os conceitos relacionados à pintura no começo do século XX. Com isso veio a composição modular que tem como subsídio básico a série de Fibonacci.⁴⁴ Esses *módulos* “partem de formas e conteúdos universais como, por exemplo, a estrutura de uma folha de uma árvore. A isto tem que somar seu método de elaboração através de células que é permanente em sua obra”⁴⁵ (HERNÁNDEZ, 2000, p. 119).



Figura 28 – Canticum – Desenvolvimento da célula motívica

Brouwer coloca efeitos percussivos como a *Tambora* e a percussão com os dedos da mão direita sobre o tampo do violão (circulados em vermelho na Figura 29). Esses podem ser caracterizados como elementos surpresa, visto que não há efeitos semelhantes antes e nem depois de seu aparecimento na peça.

⁴³ O propósito desse estudo é apresentar os diferentes caminhos do autor para a sua criação.

⁴⁴ A razão obtida a partir dessa série matemática é a chamada razão áurea., muito utilizada ao longo da história por diversos artistas. Ver BROUWER, Leo. **La composición modular**. In: Gajes del Oficio. Habana. Editorial Letras Cubanas, 2004.

⁴⁵ “módulos parten de formas y contenidos universales como, por ejemplo, la estructura de una hoja de un árbol. A esto hay que sumar su método de elaboración a través de células que es permanente en su obra.” (Tradução minha).



Figura 29 – Canticum – Desenvolvimento de célula motívica



Figura 30 – Canticum – Célula motívica expandida

O segundo movimento, *Ditirambo* traz todo um trabalho de expansão e recolhimento da célula motívica sempre acompanhada de uma nota (mi bemol) em *ostinato* (obstinadamente). (Circulado em azul na Figura 31). O caráter *Pesante* que o autor propõe na partitura ganha força com a repetição da nota mi bemol durante todo o movimento. O termo *Ditirambo* tem ligações com a tragédia grega, e ao culto a Dionísio (PRADA, 2008, p. 150).



Figura 31 – Canticum – Trecho inicial de Ditirambo

O compositor dispõe o motivo inicial - das três notas - de diversas maneiras, ora mudanças repentinas de ritmos, ora aglomerando todas formando clusters.

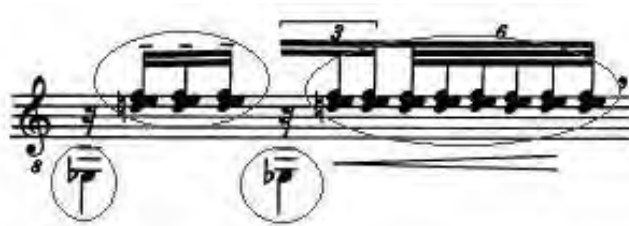


Figura 32 – Canticum – Trecho de Ditirambo

A fim de explicar como surgiu a ideia de *Canticum*, Brouwer faz considerações relevantes para investigar, no geral, as obras da chamada vanguarda da época.

[...] eu me propus fazer uma obra didática em que estivessem resumidos uma série de clichês da composição da chamada vanguarda: todo o que é estrutura livre, formantes compositivos da vanguarda, células breves, dinâmicas explosivas, contrastes abruptos, arrítmicas, escapar de um registro puramente melódico; enfim, todos os elementos que conformam esta nova linguagem, que já não o é ⁴⁶ (BROUWER apud GIRO, 1986, p. 76).

Depois dessa rápida passagem por *Canticum* é possível perceber como Brouwer absorve o diverso vocabulário estético que o rodeia e o expõe em suas músicas. Trata-se de um processo que pode ser chamado de tradução cultural, “agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade” (HALL, 2003, p. 71).

As décadas de 60 e 70 foram muito produtivas do ponto de vista composicional para Brouwer. Frente ao Departamento de Musica do ICAIC – Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográfica, o compositor mergulha numa intensa atividade trabalhando para trilhas de filmes e documentários, entre as quais se pode destacar *Historias de la Revolución* (1960), *El joven rebelde* (1961), *El retrato* (1963), *Aventuras de Juan Quin Quin* (1967), *Hanoi, martes 13* (1967), *Memorias del subdesarrollo* (1968), *Lucía* (1968), entre outros tantos temas.

Alfredo Guevara, diretor do ICAIC, em viagem ao Brasil toma conhecimento da efervescência musical com os movimentos da chamada música popular brasileira dessa época (fim da década de 60 e começo de 70). Impactado com artistas como Milton

⁴⁶ “Yo me propuse hacer una obra didáctica en donde estuviesen resumidos una serie de clisés de la composición de la llamada música de vanguardia: todo lo que es estructura libre, formantes compositivos de la vanguardia, células breves, dinámicas explosivas, contrastes abruptos, arrítmicas, escape de un registro puramente melódico; en fin, todos los elementos que conforman este nuevo lenguaje, que ya no lo es.” (Tradução minha).

Nascimento, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Marcos Valle, Chico Buarque, Guevara teve a ideia de criar o GESI – Grupo de Experimentação Sonora – em Cuba.

A criação do Grupo de Experimentação Sonora foi um trabalho para converter contratempos em vitórias, porque evitávamos confrontos e era para dar um exemplo de como se poderia atualizar com poucos recursos, de como se poderia fazer uma busca que permitira que o som musical em Cuba alcançasse o nível que teria internacionalmente. Claro, isso não era em nenhum momento rejeição só que poderia ser um conjunto musical tradicional, não se tratava de esquecer, nem se tratava tampouco de superar, e sim de enriquecer ⁴⁷ (GUEVARA apud HERNÁNDEZ, 2000, p.119).

A direção do GESI foi destinada a Leo Brouwer que emplacou um trabalho como docente de maneira intensa. Apesar de não escrever nenhuma música para o grupo, esteve sempre à frente com orientações e conselhos. Além de estudos teóricos – discussões que eram feitas principalmente por Leonardo Acosta –, as audições do grupo eram de uma riqueza enorme em relação à diversidade musical. Passavam de Bach a Beatles ⁴⁸ (PRADA, 2008, p. 113).



Figura 33 - Leo Brouwer a frente do Grupo del Experimentación Sonora (GESI)⁴⁹

⁴⁷ “La creación del Grupo de Experimentación Sonora fue un trabajo para convertir reveses en victorias, porque evitábamos confrontaciones y era dar un ejemplo de cómo se podía actualizar con pocos recursos, y desde luego, si llegaban los muchos también, cómo se podía hacer una búsqueda que permitiera que el sonido musical en Cuba alcanzara el nivel que internacionalmente tenía. Por supuesto, esto no era en ningún momento rechazo de lo que pudiera ser un conjunto musical tradicional, no se trataba de olvidar, ni se trataba tampoco de superar, sino de enriquecer.”(Tradução minha).

⁴⁸ De Bach a los Beatles é o título do álbum lançado por Brouwer em 1981 pela EGREM LD-3876 e que foi reeditado 1995 CD 0101.

⁴⁹ Foto retirada do livro Leo Brouwer de Isabelle Hernández, 2000, p. 121.

Muitos artistas que participaram do GESI compartilharam do movimento da Nova Trova, inaugurado oficialmente em 1972, e que foi muito importante para as atividades musicais em Cuba, sobretudo para o controle do governo revolucionário.

A historiadora Mariana Martins Villaça com seu estudo sobre o engajamento e o experimentalismo da canção em Cuba e no Brasil, respectivamente com o GESI e o Tropicalismo, menciona que

A produtividade desses anos se deveu muito à ousadia de Brouwer, que procurou introduzir a utilização e a pesquisa das formas abertas nas ‘linhas de estudo’ do grupo, visando apreender e explorar o que era novidade em Cuba: a música dos Beatles, a música brasileira, o jazz moderno, as músicas aleatória e serial, os recursos eletrônicos, enfim, tudo que se apresentasse como ‘moderno’ ou inusitado em relação aos padrões da música nacional. As linhas temáticas de estudo eram as seguintes: a) música pop; b) elementos essenciais da música cubana; c) a canção atual e sua força de comunicação social; d) o fenômeno Beatles; e) a relação musical entre Brasil e Cuba; f) formas de sonoridade atuais; g) a importância da arte transcendente; h) a importância da arte momentânea; i) a experimentação eletrônica aplicada à música popular; j) o jazz; e k) a arte ‘aberta’ e o happening” (VILLAÇA, 2004, p. 104).

Com o tempo houve certa saturação da chamada vanguarda e no começo da década de 80, Leo Brouwer se torna simpatizante de outras linhas estéticas, que oferecerão repostas aos seus anseios pessoais de comunicação como compositor. O autor não abandona radicalmente o seu feito anterior, mas traz essa mudança como uma maneira de refletir sobre o que fazer a partir de agora com a arte.



Figura 34 - Grupo del Experimentación Sonora (GESI)⁵⁰

⁵⁰ Foto retirada do livro Leo Brouwer de Isabelle Hernández, 2000, p. 122.

O compositor argumenta sobre quando sentiu a necessidade de uma mudança para que continuasse comunicando com sua arte:

Nos anos cinquenta e sessenta havia todo um clima de enfoque estruturalista, seco e matemático. Boulez e Stockhausen se converteram no máximo da música estruturalista de sentimento seriado e aleatório total. Foi a desintegração das estruturas e isto também usei em minha música, mas em um determinado momento esta linguagem se atomizou e se rompeu. Cada vez me fazia mais abstrato e hermético e não podia me comunicar, e como isto para mim é fundamental, então foi como uma volta a casa, suavizei meu estilo um pouco, talvez com algo de simplicidade⁵¹ (BROUWER apud HERNÁNDEZ, 2000, p. 209-210).

Brouwer ainda comenta sobre alguns compositores que partilhavam da mesma ideia e acrescenta outra corrente estética aliada a essa época, e que perdura até hoje em suas composições.

Há muitos compositores que compartilham este compromisso geral da nova simplicidade, como Phillip Glass, Steve Reich, Gorecki, Jo Kondo, Joji Yuasa e Toshi Ichianagi. Descrevê-la somente como música minimalista não a faria justiça. Alguns deles escreveram este tipo de música antes que o termo se inventara, de feito a base desta música está nos chamados países do terceiro mundo, em Japão e nas Américas, fora da Europa ocidental. De qualquer forma penso que o conceito de música minimalista é demasiado estreito para descrever este movimento. Em resumo, minha nova maneira é parte de um movimento geral até a simplicidade, baseada na música de nossos países⁵² (BROUWER apud HERNÁNDEZ, 2000, p. 210).

Partindo praticamente da mesma posição de Leo Brouwer alguns jovens compositores, predominantemente europeus, no final da década de 70 e começo de 80, convergiam para um estilo diferente de composição. Com o discurso musical voltado para a construção de texturas diatônicas; mudanças de cores harmônicas e das camadas

⁵¹ “En los años cincuenta y en los sesenta había todo un clima de enfoque estructuralista, seco y matemático. Boulez y Stockhausen se convirtieron en lo máximo de la música estructuralista de sentimiento seriado y aleatorio total. Fue la descomposición de las estructuras y estos también lo usé en mi música, pero en un determinado momento este lenguaje se atomizó y se rompió. Cada vez me hacía más abstracto y hermético y no podía comunicarme, y como esto para mí es fundamental, entonces fue como una vuelta a casa, suavicé mi estilo un poquito, quizás con algo de simplicidad” (Tradução minha).

⁵² “Hay muchos compositores que comparten este compromiso general de nueva simplicidad, como Phillip Glass, Steve Reich, Gorecki, Jo Kondo, Joji Juasa y Toshi Ichianagi. Describirla solamente como música minimal no le haría justicia. Algunos de ellos escribieron este tipo de música antes de que el término se inventara, de hecho la base de esta música está en los llamados países del tercer mundo, en Japón y en las Américas, fuera de la Europa occidental. De cualquier forma pienso que el concepto de música minimal es demasiado estrecho para describir este movimiento. En resumen, mi nueva manera es parte de un movimiento general hacia la simplicidad, basada en la música de nuestros países.” (Tradução minha).

melódicas; não valorização do discurso desenvolvimentista (progressões harmônicas não tonais); música contemplativa, influência direta do minimalismo; explorar a repetição como elemento para a criação de uma “experiência espiritual”, são algumas das características dessa tendência de compor que recebeu nomes como *Nova simplicidade*, *Neo-romantismo*, *Hiper-romantismo*. Na França da década de 30, alguns compositores como Andres Jolivet, Yves Baudrier, Olivier Messiaen, Jean-Yves Daniel-Lesur, Pierre Schaeffer formavam o movimento *La Jeune France*⁵³. Esse movimento musical propunha um rompimento com as concepções modernistas da época, principalmente com a disciplina estética proposta por Éric Satie, pelo *Le Six*⁵⁴ e pela *Ecole d'Arcueil*⁵⁵. Em 1936, Baudrier escreve o manifesto do movimento e publica juntamente com o programa de concerto. Segue o manifesto publicado no dia 3 de junho de 1936:

Como a vida se torna cada vez mais árdua, mecanicista e impessoal, a música deve buscar sempre a dar emoção espiritual para aqueles que amam ... La Jeune France pretende promover a realização de obras que são jovens e livres, independentes de clichês acadêmicos ou revolucionários. As tendências do grupo são diversas; o seu objetivo comum é simplesmente a incentivar os valores da sinceridade, a generosidade e a consciência artística, o seu objetivo é criar e promover uma música viva.⁵⁶

Esse movimento musical, apesar de breve e compacto, influenciou muitos compositores das gerações seguintes, tais como os que tinham relação com a estética da chamada *Nova Simplicidade* e que convergiam para tendências pós-modernas em música⁵⁷.

⁵³ Não confundir com o movimento político de mesmo nome fundado na década de 40 por Pierre Schaeffer.

⁵⁴ Grupo formado por seis compositores franceses: Louis Durey (1888-1979), Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Germaine Tailleferre (1892-1983), Francis Poulenc (1899-1963) e Georges Auric (1899-1983).

⁵⁵ Grupo fundado em 1923 por quatro compositores franceses: Henri Cliquet-Pleyel (1894-1963), Roger Désormière (1898-1963), Henri Sauguet (1901-1989) e Maxime Jacob (1906-1978).

⁵⁶ “As life becomes increasingly strenuous, mechanistic and impersonal, music must seek always to give spiritual excitement to those who love it ... La Jeune France intends to promote the performance of works which are youthful and free, standing apart from academic or revolutionary clichés. The tendencies of the group are diverse; their common aim is simply to encourage the values of sincerity, generosity and artistic awareness; its goal is to create and foster a living music.” SIMEONE Nigel. *La jeune france*. In: Dictionary Grove (Tradução minha).

⁵⁷ Para ver mais detalhes sobre a condição pós-moderna em música, consultar a dissertação *Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo* de João Paulo da Costa Nascimento defendida no Instituto de Artes da Unesp em 2009.



Figura 35 – La Jeune France. Da esquerda para a direita: Olivier Messiaen, Yves Baudrier, Daniel Lesur e Andres Jolivet ao piano.⁵⁸

Em 1986 o compositor recebe o encargo do estado de Rotterdam, na Holanda, para uma obra destinada a Fundação Gaudeamus, assim nasce *Paisaje Cubano con Campanas* (1986). Esta foi a terceira composição de uma série de *Paisajes cubanos* feitas por Brouwer.⁵⁹



Figura 36 – Trecho de Paisaje cubano con campanas

A música começa com um recurso idiomático típico de Brouwer – profundo conhededor do instrumento. O autor utiliza uma posição fixa com a mão esquerda ao

⁵⁸ Foto retirada do endereço eletrônico <www.musicologie.org >.

⁵⁹ Paisaje cubano con lluvia (1984), Paisaje cubano con rumba (1985), Paisaje cubano con campanas (1986), Paisaje cubano con ritual (1987), Paisaje cubano con tristeza (1996), Paisaje cubano con Fiesta (2007).

braço do instrumento atrelado com cordas soltas produzindo um arpejo com sonoridade em segundas menores (circulado na Figura 36).

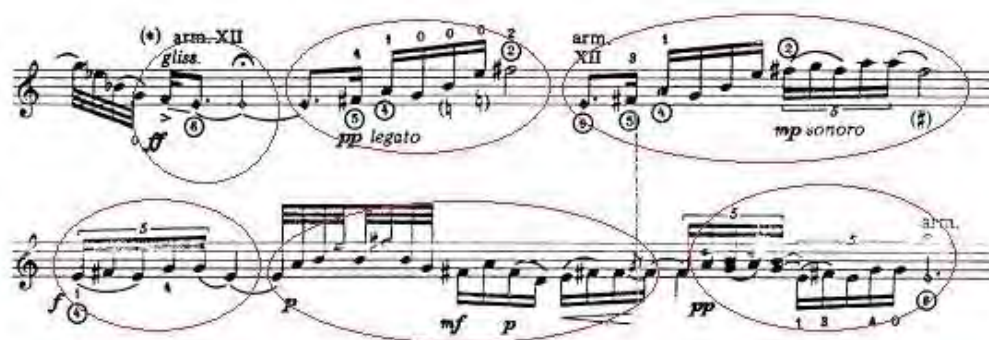


Figura 37 – Trecho de Paisaje cubano con campanas

Um efeito bastante interessante usado pelo autor nessa obra é a mudança de afinação da sexta corda do violão. (Circulado em azul na Figura 37). A peça começa com a sexta corda do violão afinada em fá e, a partir do momento referido o intérprete deve voltar a sua afinação para mi, gerando um efeito *glissando* que funciona como espécie ponte para a seção seguinte. Em seguida, além dos contrastes de dinâmica que vão do *pp* (pianíssimo) ao *f* (forte), o autor coloca um arpejo diatônico utilizando o recurso de cordas soltas do instrumento – contrastando o arpejo com cromatismos do começo. Com um jogo de perguntas e respostas, essa parte pode ser caracterizada mais livremente – não presa à métrica (assinalado em vermelho na Figura 36).

Na segunda seção – que tem início com o compasso em 4/4 e indicação metronômica de 63 a semínima – é possível notar o tratamento de elementos oriundos da estética do *Minimalismo* que culminam com um *pizzicato alla Bartok*. Como o compositor trabalha ressonâncias em suas obras, nessa parte o intérprete pode aproveitar as vibrações harmônicas geradas através da emissão de frequências similares. (Assinalado em vermelho na Figura 37). A musicóloga Isabelle Hernández argumenta que nessa segunda parte

As células seleccionadas tem um valor musical, individual e unitário que se transforma, apesar de seu aparente estatismo, através da própria repetição, expansão e contração das células, deslocamentos em sequencias, imitações e jogos polifônicos, especialmente canônicos

e o uso da variante como forma de elaboração, entre outros ⁶⁰ (HERNÁNDEZ, 2000, p. 273).

É certo que *Paisaje cubano con campanas* faz parte do grupo de obras que se inserem no movimento minimalista, porém seria mais um minimalismo “a la Brouwer”, com suas próprias convicções, “sem amarrações ou possíveis rotulações” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 273).

Ao entrar nessa seção *minimalista* o compositor coloca uma espécie de passagem que sai do *p* (piano súbito) e culmina na nota *si*⁶¹ em *ff* (fortíssimo) – mais uma vez um jogo de contrastes presente (assinalado em azul na Figura 36). Uma espécie de ponte com uma célula rítmica, que faz alusão à primeira seção da peça, e conduz para a outra parte minimalista. (Circulado em azul na Figura 37).

O autor utiliza a técnica de *tapping*⁶² que consiste em utilizar um dedo para executar a nota indicada como se fosse um martelo, gerando assim um efeito também percussivo, no caso do violão (assinalado em azul na Figura 39). Além dessa técnica de execução não usual, o compositor coloca possíveis acordes que são atacados em *secco* (seco), o que provoca um grande resultado rítmico, lembrando até algo dos balés de Stravinsky⁶³ (1882-1971). (Assinalado em verde na Figura 39). Ao colocar notas sequenciais (mi-fa-fa sustenido-sol) em registros diferentes, o compositor evoca traços do *Pontilhismo* – técnica muito usada na música serial.(Circulados em vermelho na Figura 39).

⁶⁰ “Las células seleccionadas tienen un valor musical, individual y unitario que se transforma, a pesar de su aparente estatismo, a través de la propia repetición, expansión y contracción de las células, desplazamientos en secuencias, imitaciones y juegos polifónicos, sobre todo canónico y el uso de la variante como forma de elaboración, entre otros.” (Tradução minha).

⁶¹ Nota pivô.

⁶² Técnica muito usada por músicos que tocam guitarras eletrificadas: Steve Hackett (1950), Eddie Van Halen (1955), Stanley Jordan (1959), entre outros.

⁶³ Principalmente os balés *O Pássaro de Fogo* (1910) e *A Sagração da Primavera* (1913).

Figura 38 – Trecho de Paisaje cubano con campanas

Ao transferir o sincretismo técnico abordado por Renato Ortiz em *Cultura e modernidade* para o campo da música é possível traçar um paralelo e notar que as técnicas adotadas por Brouwer são dependentes umas das outras, em diferentes graus. Portanto, existe uma relação de coerência entre elas e o conjunto dessas coerências encontra-se articulado numa estrutura: a composição (ORTIZ, 1998, p. 26).

The image displays a musical score for 'Paisaje cubano con campanas'. It consists of several systems of staves. The top system features a piano part with 'arm. XII' and 'mp' markings, and a percussion part with 'perc. mano sinistra sola' and '(lasciar vibrare)'. The tempo is marked as $\text{♩} = 110$. Subsequent systems show the piano part with 'p² arcco' and 'perc. mano destra sola' markings, along with various rhythmic patterns and multi-measure rests (e.g., x3, x4). The bottom system includes a circled section with 'tripetere ad lib.' and 'p subito' markings, and a 'cresc.' marking at the end.

Figura 39 – Trecho de Paisaje cubano con campanas

Mais uma vez o contraste de dinâmica situa-se entre partes maiores, portanto tendo uma função de ligação. A última célula da seção anterior sai do *p subito* (piano súbito) e cresce *ad libitum* até a mudança para a nota mi, ainda em *tapping*⁶⁴. (Circulado em verde na Figura 39).

⁶⁴ Repare que o autor utiliza a nota mi (parte da célula rítmica citada) como uma nota pivô, ou seja, através dela ocorre a mudança para outra seção.

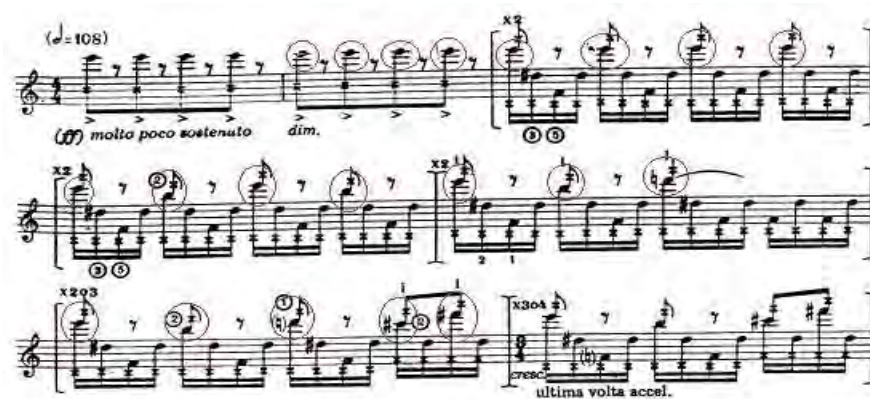


Figura 40 – Trecho de Paisaje cubano con campanas

A nota pivô oriunda da célula anterior, vai se modificando até apresentar um desenho melódico com características mais diatônicas (circulado em vermelho na Figura 40). Percebe-se que o tratamento técnico que o compositor aplica à obra dá ao intérprete diversas visões sonoras, o que possibilita explorar a capacidade criadora do performer. Leo Brouwer faz o mesmo procedimento para mudança de timbre, ou seja, utiliza uma nota pivô (nota mi) que passa do *tapping* para um *étouffer* ou *pizzicato* (abafar as notas com a mão direita) e, depois aos harmônicos naturais (assinalado em vermelho na Figura 41). Em seguida toma o desenho melódico gerado anteriormente e o explora com outro recurso técnico-idiomático (harmônico natural). (Assinalado em azul na Figura 41).

Ao finalizar a peça com a nota mi (nota pivô – que antes serviu para ligação das seções), o autor provoca o jogo citado há pouco por Isabelle Hernández de expansão e contração das células sonoras. Uma alusão pertinente a esse jogo de expansão e contração provocado por Brouwer em algumas músicas é o ritmo *jo-ha-kyu* do teatro japonês.⁶⁵ “Nessa estrutura, começa-se lentamente, daí gradual e suavemente acelera-se em direção ao pico. Depois do pico, ocorre geralmente uma pausa para depois reiniciar-se o ciclo de aceleração” (OIDA, 2007, p. 55). O *jo-ha-kyu* é utilizado em praticamente todo o procedimento de criação, desde um pequeno elemento cênico (no caso do teatro) ou em um motivo (no caso da música) até sua estrutura como um todo.

⁶⁵ Brouwer é um grande admirador do teatro japonês (HERNÁNDEZ, 2000, p. 324).

Nessa última seção é possível perceber o simbolismo musical⁶⁶ empregado por Brouwer. Em entrevista a Vladimir Wistuba-Alvarez, o compositor menciona que a peça carrega certo material icônico e, que esse conteúdo tem relação com os carrilhões holandeses (representação das campanas pelos harmônicos naturais) – espécie de homenagem já que o encargo partiu de uma instituição holandesa (WISTUBA-ALVAREZ, 1989, p. 142-43).

Figura 41 – Trecho de Paisaje cubano con campanas

Brouwer apresenta⁶⁷ diferentes recursos técnicos para o violão a partir de suas composições, nas quais de maneira orgânica mistura diversos estilos. Por conseguinte, contribuindo imensamente para literatura violonística. Sobre esse tratamento dado ao instrumento, Radamés Giro aponta algumas técnicas utilizadas pelo compositor como

⁶⁶ Essa representação simbólico-musical é adotada por Brouwer em várias obras: Sonograma III (1968), La espiral Eterna (1970), El Decameron Negro (1981), Paisaje Cubano con Lluvia (1984), Sonata (1990), entre outras.

⁶⁷ O objetivo aqui é mostrar que Brouwer usou e usa esses procedimentos técnicos em suas composições, e não fazer uma busca sobre a origem ou a criação dos mesmos.

[...] capo tasto ou barra que se põe com o polegar da mão esquerda para buscar maior extensão (Guyún⁶⁸ emprega o polegar para conseguir novas possibilidades harmônicas), e que procede da técnica do violoncelo; pizzicatos estalados (criação de Béla Bartók), que Leo leva para o violão para produzir um duplo som de percussão (exemplo: La espiral eterna); glissando típico de blues que produz uma indeterminação de quartos de tom e fogem da lei tonal; percussão com ambas as mãos nas cordas, empregadas principalmente em passagens aleatórias; uso das afinações não tradicionais no instrumento, tais como, entre outras, a primeira corda em re, a terceira em fá, a quinta em sol, a sexta em mi bemol e a sexta em re, de uso frequente. (...) Brouwer aborda outros valores, extra-violoníticos, que vão se incidir no desenvolvimento expressivo do instrumento: tocar com arco, percutir no tampo do instrumento, tocar com o violão em cima das pernas e utilizar materiais metálicos e de cristal (sic)⁶⁹ (GIRO, 1986, p. 83-84).



Figura 42 – Leo Brouwer em concerto⁷⁰

A obra de Leo Brouwer, geralmente é dividida em três fases: nacionalista (1955-1961), vanguarda (1962-1977) e nova simplicidade (1978-atual)⁷¹. Certamente não há uma divisão muita clara nessas fases ou etapas, e sim uma polarização. Elas sempre caminharam juntas durante toda sua trajetória artística. O que acontece é que em

⁶⁸ Vincente Gonzalez Rubiera (1908-1987) foi um escritor e músico cubano.

⁶⁹ “capo tasto o barra que se pone con el pulgar de la mano izquierda para buscar mayor extensión (Guyún, emplea el pulgar para lograr nuevas posibilidades armónicas), y que procede de la técnica del violoncello; pizzicati restallados (creación de Béla Bártok), que Leo lleva a la guitarra para producir un doble sonido percusivo (ejemplo: la espiral eterna); glisando tipo blues que producen una indeterminación de cuartos de tono y evaden la ley tonal; percusión con ambas manos en las cuerdas, empleada sobre todo en pasajes aleatorios; uso de las afinaciones no tradicionales del instrumento, tales como, entre otras, prima a re, tercera a fá, y quinta a sol, sexta a mib y sexta a re, de uso frecuente. (...) Brouwer aporta otros valores, extraguitarrísticos, que sí van a incidir en el desarrollo expresivo del instrumento: tocar con arco, percutir en la tapa del instrumento, tocas la guitarra encima de la piernas y utilizar materiales metálicos y de cristal” (Tradução minha).

⁷⁰ Foto retirada do livro Leo Brouwer de Isabelle Hernández, 2000, p. 173.

⁷¹ PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa lobos a Leo Brouwer**, 2008. SILVA, Felipe Augusto Vieira da. **El Decameron Negro de Leo Brouwer: epopeias do hiper-romantismo**, 2010. Entre outros trabalhos citados por Isabelle Hernández no livro Leo Brouwer publicado em 2000 pela Editora musical de Cuba.

determinada época houve uma ênfase em tal estética, de acordo com o período vigente. Acredito que isso não elimina as outras fases, todas estão em movimento, se complementam. Portanto sigo mais uma ordem cronológica dos fatos do que fases propriamente ditas – “analisando esse fio condutor, que a unifica e permite estabelecer todo um conceito lógico de unidade, evolução e desenvolvimento” (HERNÁNDEZ, 2000, p. 85).

Parece que há uma necessidade de rotulação, termos como minimalista, pós-minimalista, neo-romântico, hiper-romântico, todos tentam de alguma forma descrever (rotular) o compositor. Não quero dizer que isto seja certo ou errado, mas acredito que é uma maneira simplificada de enxergar as obras de Leo Brouwer que reúne características tão diversas, de diferentes épocas, estéticas e filosofias.

4. Sonata del Caminante: possibilidades interpretativas

Não quero que minha casa seja cercada por muros de todos os lados e que as minhas janelas estejam tapadas. Quero que as culturas de todos os povos andem pela minha casa com o máximo de liberdade possível.

(Mohandas Gandhi)

Seguirei agora para a investigação da Sonata del Caminante, composta em 2007 e dedicada ao violonista Odair Assad. Esta análise, como dito anteriormente, tem como pressuposto um sentido mais amplo, e, principalmente, voltado para a performance. Nesta parte, utilizo os conceitos da *gestalt*⁷² apontados por Koellreutter em *Introdução à estética e a composição musical contemporânea* (1987), para ajudar a compreender de que maneira a composição se manifesta, e determinar como os elementos formativos se organizam na obra.

Na forma musical contemporânea existem alguns elementos básicos que auxiliam na decodificação dos signos musicais, que são: elemento de repetição, que visa a unidade da peça, em geral é esperado; elemento de contrastes ou de choque, que não é algo esperado, e elemento de variação, com motivo transfigurado (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Esses pontos foram colocados no decorrer da obra como tentativa de melhor compreensão de sua estrutura.

Ao lançar mão de processos de hibridação como ferramenta de investigação, tenho que levar em conta que o híbrido não se manifesta apenas de uma maneira, o que seria incoerente com o próprio termo. Ele engloba tendências pluralizadas onde diversas formas de arte podem se confluir como é o caso do começo de sua obra, quando Brouwer cita um pequeno trecho do poema *Sigue...* de Nicolás Guillén (1902-1989) da série de poemas *Motivos de Son 1930*⁷³:

“ Camina, caminante,
sigue;
camina y no te pare,
sigue”⁷⁴.

⁷² “O termo *gestalt* não possui, na língua portuguesa, tradução que lhe dê sentido exato. Contudo, por aproximação, pode ser definido como configuração (unidade estrutural ou, abreviado estrutura) que pode ser percebida de imediato como um todo” (KOELLREUTTER, 1987, p. 27).

⁷³ Os poemas foram publicados posteriormente em *El libro de los sonos* (1982), organizado e prefaciado por Angel Augier.

⁷⁴ Poema completo: SIGUE...: “Camina, caminante,/sigue;/ camina y no te pares, sigue./ Cuando pase por su casa/ no le diga que me viste;/ camina, caminante, sigue./ Sigue, no te pares,/ sigue;/ no le mire si te llama, /sigue;/ acuérdate que ella es mala, sigue.” Extraído do endereço eletrônico < <http://www.los-poetas.com>>. Acesso em 05/12/12.

Guillén foi um dos pioneiros em Cuba a escrever sobre a temática do negro na poesia tratando esse, não apenas como mais um componente do tecido social cubano, e sim, pelo que define “a partir das temporalidades da sua experiência social, a lógica social da diferença cultural, híbrida e singular” (DUARTE, 2011, p. 854).

Não seria exagero afirmar que alguns dos poemas de Guillén trazem a “musicalidade do *son*⁷⁵”, por apresentar linguagem aproximada às formas orais – à maneira de falar dos negros de Havana – com toda sua complexa estrutura rítmica (DUARTE, 2011, p. 858).

Brouwer já utilizou desse recurso literário em outras obras e isso pode funcionar como espécie de epígrafe⁷⁶. Talvez até ajude ao intérprete a identificar algo do caráter da peça, ainda que isso seja muito dúbio. Nesse caso, o nome da obra – *Sonata del Caminante* – certamente tem origem no poema de Guillén, e não por acaso pode ser o mote da composição.

A Sonata possui quatro movimentos ininterruptos, sendo eles: I. Visión de la Amazonia, II. El Gran Sertao, III. Danza festiva e IV. Toccata Nordestina. Interessante notar o caráter miscível proposto pelo autor já nos nomes de cada movimento da obra. Ou seja, subtítulos que remetem a elementos característicos do território brasileiro. Importante ressaltar que não tenho pretensões de ver só o que tem ou não de elementos do território brasileiro na obra, mas sim, buscar a diversidade cultural presente nela e investigar de que forma ela possui aquilo que denomino hibridismos em música.

4.1. Visión de la Amazonia

A música apresenta uma constante mudança em termos de caráter, andamentos, dinâmica, enfim um grande jogo de contraste e isso já é nítido no primeiro movimento Visión de la Amazonia (Visão da Amazônia). O autor solicita que a sexta corda do violão seja afinada em ré – algo corriqueiro na literatura violonística – o que possibilita uma maior tessitura ao instrumento. Esse primeiro movimento não apresenta acidentes na armadura nem tem uma estrutura harmônica fixa.

⁷⁵ Gênero musical cubano de origem rural.

⁷⁶ Paisaje cubano con tristeza (1996).

No primeiro compasso, apresentado por um harmônico natural na quinta corda do violão, tem-se o motivo que será desenvolvido durante essa peça. Ele é seguido de uma melodia com vozes em movimentos contrários e já contém em si o jogo de contrastes utilizados pelo compositor.



Figura 43 – Sonata del Caminante – Visión de la Amazonica – Motivo inicial

No compasso seguinte Brouwer coloca uma sucessão de notas com características pontilhistas em *Animato* e *mf* (animado e meio forte). Possivelmente ocorre um pequeno acúmulo de tensão, pois o compositor insere *veloce ma irregolare* (veloz, mas irregular) juntamente com *cresc.* (crescendo), e essa tensão é interrompida com o sinal de respiração (ʹ). Segue o motivo inicial com um pequeno aumento das vozes com caráter *Tranquillo*.



Figura 44 – Sonata del Caminante – Visión de la Amazonica – Compasso 2 a 5

No fim do quinto compasso e começo do sexto aparece uma importante célula rítmica com movimento de expansão e contração. Esse trecho apresenta um diálogo entre as vozes graves e agudas seguidas de ligados e acentos na síncope, gerando uma grande articulação rítmica.



Figura 45 – Sonata del Caminante – Visión de la Amazonica – Ligaduras duplas. Compassos 6 a 11

Esse efeito gerado a partir dos ligados duplos evocam algumas obras de Egberto Gismonti (1947) que carregam uma carga rítmica muito forte. E esse, por sua vez, faz frequentes menções ao compositor Villa-lobos, tanto musicalmente, como em suas falas. Interessante notar a temática Amazônica⁷⁷ presente nos três, talvez uma espécie de homenagem – mimetismo amazônico.

O jeito rítmico de Gismonti tocar o violão remete ao estilo de Baden Powell⁷⁸, sobretudo na técnica de execução de mão direita⁷⁹, a qual pode ser aplicada neste trecho e em outros muitos que aparecerão com essas mesmas figurações rítmicas (ligados em duas cordas) durante toda a obra.



Figura 46 - Leo Brouwer na regência e Egberto Gismonti ao piano⁸⁰

O compositor trabalha os materiais expostos até agora, fazendo pequenas variações rítmicas ou desenvolvendo-os e seguindo o movimento. No compasso 18

⁷⁷ Em 1978 Egberto Gismonti lança *Nó Caipira* pelo selo EMI-Odeon e entre suas faixas está *Selva Amazônica* (homenagem a Villa-lobos); Villa-lobos tem muitas composições que tratam do tema amazônico: *Amazonas* (1917), *Uirapuru* (1917), *Saudades das Selvas Brasileiras* (1927), *Floresta do Amazonas* (1958).

⁷⁸ A música *Salvador* do disco *Dança dos Escravos* (ECM Records) de 1989 é dedicada a Baden Powell e traz muito desse estilo.

⁷⁹ Verificar páginas sobre Baden Powell deste trabalho.

⁸⁰ Foto retirada do livro *Leo Brouwer* de Isabelle Hernández, 2000, p. 314.

apresenta um pequeno trecho – uma possível ponte, com figuras rítmicas de caráter rápidas (semicolcheias em sextinas e fusas) – que conduz até a reexposição do motivo inicial (*Tranquillo*) e, no compasso o elemento de contraste (KOELLREUTTER, 1987, p. 30) aparece, pois é inesperado, articula e separa o discurso que vinha anteriormente. O elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30), por sua vez, aparece, logo em seguida, no compasso 21 (final) e traz o motivo inicial variado em harmônicos naturais. Talvez com uma pequena mudança na *agógica* para o elemento de contraste o intérprete possa gerar certa expectativa, chamando a atenção para sua interpretação e com isso deixa o discurso musical mais articulado e menos fadigoso.

Figura 47 – Sonata del Caminante – Visión de la Amazonica – Final do movimento. Compassos 18 a 22.

4.2. El Gran Sertao

Esse segundo movimento começa em métrica 5/8 com polarização na nota lá, (como um pedal) alternada em som natural e em harmônicos. Nota-se que é a mesma nota que começa o primeiro movimento (*Visión de la Amazonia*).

Figura 48 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Começo do movimento. Compassos 1 a 10

Alguns elementos aparecem com provável ideia de quebra de discurso até culminar com a figura do compasso 10, em que, de fato, ocorre o rompimento. Logo a seguir a grande pausa (G.P) corrobora com essa ideia de interrupção – elemento de contraste (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Com esses formantes o intérprete possivelmente pode agregar tensão até sua dissipação com a grande pausa.

A partir do compasso 14, o autor aplica a mesma ideia do começo dessa seção, acrescido de uma voz em movimento contrário – elemento de contraste (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Brouwer ainda coloca alguns elementos idiomáticos (posição fixa de mão esquerda com arpejos e ligaduras) que modificam o discurso para no compasso 18 retomar a figura referente ao compasso 12, sempre *sereno e legato*.

Figura 49 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – compassos 12 a 21

Com a melodia do baixo que surge no compasso 22 ocorre uma polarização em ré, sugerindo a utilização do modo lídio (compasso 28) e em seguida, um si bemol também com características do modo lídio. Como será visto adiante, alguns modos são características de certos tipos de sociedade. Portanto, acredito que o intérprete possa com uma mudança de timbre ou na agógica enfatizar esse trecho, trazendo a tona essa “atmosfera modal” presente na obra. Apesar dos contrastes de dinâmica o trecho agrega uma tensão que dissipa com o acorde do compasso 39.

Figure 50 shows a musical score for the Sonata del Caminante, measures 22 to 42. The score is written in a single system with two staves. The first staff starts at measure 22 and ends at measure 28. The second staff starts at measure 29 and ends at measure 33. The third staff starts at measure 34 and ends at measure 37. The fourth staff starts at measure 38 and ends at measure 42. The score includes various dynamics and articulations: *ten. mf*, *P dolce*, *cresc.*, *f arm. XII*, *mp*, *P sub.*, *dim.*, *rit.*, and *a tempo*. There are also fingering numbers (1-5) and breath marks (b).

Figura 50 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 22 a 42

Do compasso 43 a 49 o compositor coloca uma espécie de ponte com elementos idiomáticos, como os arpejos com ligaduras e *campanelas*, e em seguida apresenta um pequeno perfil melódico acompanhado dos elementos contidos nessa ponte.

Figure 51 shows a musical score for the Sonata del Caminante, measures 43 to 49. The score is written in a single system with two staves. The first staff starts at measure 43 and ends at measure 45. The second staff starts at measure 46 and ends at measure 48. The third staff starts at measure 49 and ends at measure 49. The score includes various dynamics and articulations: *Vivace (Tempo II)*, *f subito*, *veloce e articolato*, *lunga*, *f*, *pp*, and *leggerissimo e legato*. There are also fingering numbers (1-5) and breath marks (b).

Figura 51 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 43 a 49

Os recursos idiomáticos de posição fixa de mão esquerda com ligaduras são muito explorados pelo autor e trazem grandes efeitos rítmicos que contrastam com os desenhos melódicos gerados. No fim do compasso 59, o sinal de respiração e a figuração rítmica *pesante* indicam uma ruptura no discurso e, portanto, uma possível mudança no caráter – elemento de contraste (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

The image displays a musical score for the piece 'Sonata del Caminante – El Gran Sertao', specifically measures 50 through 59. The score is written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *cresc.* The notation includes various articulations and phrasing slurs.

Figura 52 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 50 a 59

Algumas figurações rítmicas podem ser consideradas como marca do compositor, já que ele as apresenta de diversas formas e em muitas outras de suas composições.



Figura 53 – Trecho de Hika



Figura 54 - Trecho de Canticum



Figura 55 - Trecho de Rito de Los Orishas

Há um destaque na nota ré bemol a partir do acorde arpejado no compasso 60, mesmo com resquícios de figuras rítmicas anteriores, a nota é enfatizada, às vezes enarmonizada por dó sustenido. O compasso 66 merece certo destaque, pois nitidamente o autor apresenta um caráter diferente, oferecendo uma possibilidade criativa ao intérprete, por exemplo, mudando o timbre do instrumento – o que traria a tona um elemento de choque, de contraste. (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

Figura 56 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 60 a 72

A ênfase em ré bemol ganha força no compasso 73 quando o autor retoma a ideia do início do movimento, mas agora polarizando outra nota – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30) – depois de fragmentos contrastantes de figurações rápidas ainda citando pequenas passagens passadas.

Figura 57 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 73 a 82

A afirmação de ré bemol lídio fica clara no trecho que vai do compasso 83 a 96 quando há um padrão de melodia acompanhada.



Figura 58 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 83 a 97

Brouwer retoma o trecho inicial do movimento com uma mudança cromática (la bemol para la) e segue praticamente igual até o elemento surpresa no compasso 111, que traz uma mudança brusca com as mesmas figuras rítmicas apresentadas no compasso 43 – elementos de repetição ou redundância, que visam á unidade da composição (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

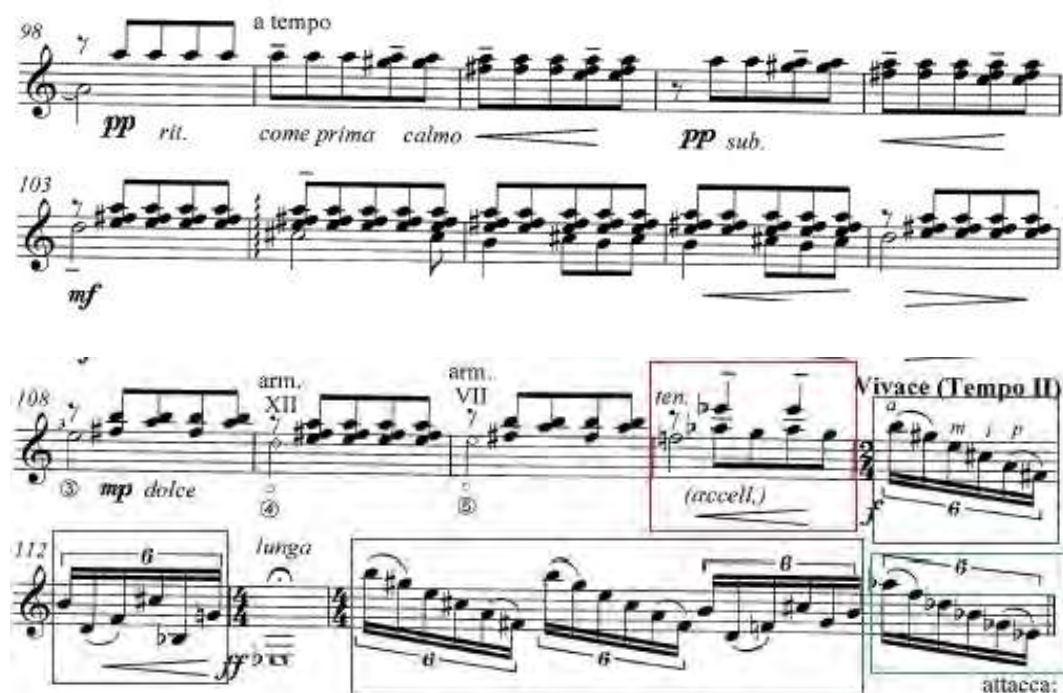


Figura 59 – Sonata del Caminante – El Gran Sertao – Compassos 98 a 114

A chamada para o terceiro movimento *Danza festiva* é feita com o mesmo desenho melódico utilizado no compasso 43 só que uma terça – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Isso é um recurso idiomático, em que o mesmo padrão (forma) de mão esquerda caminha pelo braço do instrumento.

O nome desse segundo movimento *El Gran Sertao* faz menção ao livro *Grande Sertão: veredas*, lançado em 1956 e escrito por João Guimarães Rosa (1908 - 1967). Certamente as alusões não param por aqui.

Pode-se dizer que a obra de Guimarães Rosa vai para além do local e do universal, do urbano e do rural, do primeiro e do terceiro mundo, ela está no *entre-lugar*. É passível e possível traçar aqui um paralelo com a obra musical de Leo Brouwer situada na *fronteira*, não como uma coisa que acaba e a outra começa, mas como que carregada de *mistura*.

Grande sertão: veredas traz muito além do nome para ilustrar a passagem que possivelmente motivou Brouwer. Poderia partir das seguintes indagações: o que é o sertão descrito por Guimarães Rosa? E partir disso quais são as músicas tocadas nesse sertão? Elas têm algo em comum com o que Brouwer compõe em *El Gran Sertao*? Seria uma tarefa talvez ingênua e simplista se o sertão descrito por Guimarães Rosa não tivesse múltiplos e inconciliáveis sentidos. “O sertão aceita todos os nomes: aqui é o Gerais, lá é o chapadão, lá acolá é a caatinga” (ROSA, 2006, p. 490).

Somado a diversidade de significados, o ponto chave para o qual chamo a atenção é a questão do “outro”. Isso vai além do “exotismo”, do “folclorismo” ou ainda, do “turismo musical” – tão criticado por Brouwer⁸¹ –, e sim incorporar o íntimo, o mais profundo, fazer parte, ou como na obra de Guimarães Rosa quando este retrata o homem do sertão do ponto de vista do homem do sertão. Reconhecer o “outro”. Assim traz a tona que para “compreender a cultura de um povo expõe a sua normalidade sem reduzir sua particularidade” (GEERTZ, 1978, p. 25).

O romance tem uma carga muito grande de indagações e inquietudes filosóficas narradas pelo jagunço Riobaldo. Para ele o sertão é muito mais do que um local afastado ou inabitado, “o sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (ROSA, 2006, p. 25).

⁸¹ Crítica de Leo Brouwer contida em Gajes del Oficio, 2004, p. 88 e 89.

Na sua constante tradução musical⁸², o intérprete traz o que tem de si através do outro. E essa intensa busca pelo “outro”, é talvez o grande mistério da interpretação. Porém, visto que o “outro” é uma identidade instável, lembrando Riobaldo “digo que o real não está na saída nem na chegada: ele se dispõe para a gente é no meio da travessia” (ROSA, 2006, p. 64).

4.3. Danza festiva

O terceiro movimento também começa ressaltando a nota *la* em *staccato*, o que enfatiza o caráter rítmico que permeará por ele todo – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Além disso, a marca rítmica dessa seção é realçada pelo caráter *Mosso* (movido) em 160 a semínima, propostos pelo autor. Em meio a essa marcação de pulso que é feita pela nota *la* aparecem algumas figurações no compasso 8 – fazendo alusão ao fim do segundo movimento *El Gran Sertao* –, no compasso 10, no compasso 12 – em que há uma permuta de oitavas com a nota *lá* e no compasso 15 – referência ao compasso 56 de *El Gran Sertao* –, que traz consigo uma mudança da nota em *ostinato*, de *la* pra *mi*.

Figura 60 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 1 a 15

Com a nota *mi* em *ostinato* e *staccato* o autor apresenta um arpejo de si bemol com outra rítmica – início de um longo trecho caracterizado pela polirritmia que se estende até o compasso 109.

⁸² Luciano Berio usa o termo para falar de interpretação em *Remembering the Future*, 2006, p. 31.

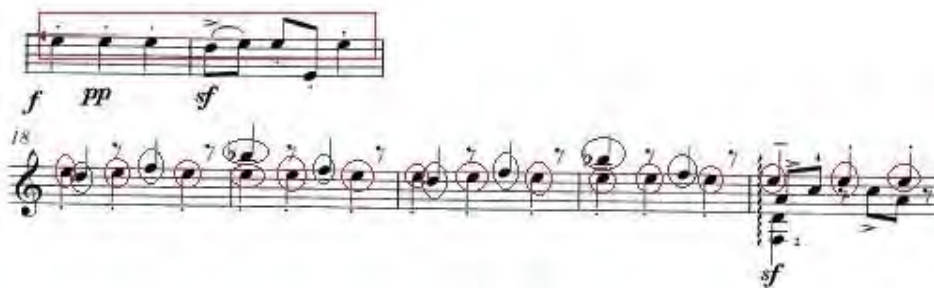


Figura 61 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 16 a 22

O *ostinato* usado pelo compositor passa por várias modulações e sempre entre as mudanças apresenta figurações rítmicas muito fortes. Claramente Brouwer aproveita aqui elementos do *Minimalismo*. O autor ainda comenta que tomou o “minimalismo como um importante elemento composicional porque ele é inerente em minhas raízes culturais do ‘terceiro mundo’. Africa, Asia manifestam-se de forma minimalista⁸³” (BROUWER apud BETANCOURT, 1998)

No começo do século XX foi criado o movimento denominado *Afrocanismo* com intuito de trazer a chamada herança africana à tona. Fernando Ortiz, Alejo Carpentier, Wilfredo Lam, são alguns dos principais nomes que participavam ativamente desse movimento. Brouwer também trata da temática africana e explora os chamados ritmos afro-cubanos em suas peças⁸⁴.

É certo que o Afrocanismo trouxe contribuições inestimáveis para a arte cubana em geral. Leo Brouwer argumenta que o elemento africano sempre esteve presente na história da música cubana. “Dois séculos caracterizados por um traço étnico unificador tem uma raiz bicéfala inegável. No princípio foram os negros africanos e o branco espanhol; resultado: o cubano⁸⁵” (BROUWER, 2004, p. 25). Uma manifestação de mestiçagem cultural, da realidade crioula. Uso aqui as palavras de Todorov ao tratar de *Malinche*, a primeira mexicana, que segundo esse autor “glorifica a mistura em detrimento da pureza e o papel intermediário” (TODOROV, 2011, p. 147).

⁸³ “I took minimalism as a very important compositional element because it is inherent to my cultural roots from the "third world". Africa, Asia manifest themselves in a minimalist way.” (tradução minha).

⁸⁴ Danza Característica (1956); Elogio de la Danza (1964); La Espiral Eterna (1970); El Decameron Negro (1981); Rito de los Orishas (1993);

⁸⁵ Dos siglos caracterizados por un rasgo étnico unificador han dado una raíz bicéfala innegable. En el principio fueron lo negro africano y lo blanco español; resultado: lo cubano. (Tradução minha)

Portanto, faz-se necessário citar os alicerces da música cubana apontados por Brouwer em que os ritmos são de raízes africanas; quantos aos instrumentos de cordas – o violão e seus variantes – de matriz espanhola. A voz é utilizada em língua espanhola (para guajira, a canção de salão, a ópera finissecular importada da Itália, mas *cubanizada* pela língua, e a canção amorosa) e língua africana (para cantos rituais religiosos). Sobre a forma musical ou estrutura, destaca as formas de danças elementares (rituais e de celebração africanos) e elaboradas (festivas e sociais ou de salão com origem espanhola) (BROUWER, 2004, p. 26).

The image displays a musical score for the piece 'Sonata del Caminante – Danza festiva', specifically measures 23 through 58. The notation is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, p sub., cresc., f, mp, dim., sfz, P, PP, f sub.), articulation (accents, slurs), and performance instructions like 'non arpegg.', 'leggero', 'ord.', 'sul pont.', and 'C3', 'C1', 'C4'. There are also circled notes and some boxed sections.

Figura 62 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 23 a 58

Brouwer emprega características baseadas em processos de repetição e modificação de figuras e padrões rítmico-melódicos, elaborados com o intuito de criar ambiguidade entre o que é melodia e o que é acompanhamento – técnica utilizada para a construção de camadas, combinadas numa textura predominantemente contrapontística. Também é possível perceber aspectos de uma linguagem composicional voltada para o *Politonalismo*.

The image shows a musical score for a piece titled 'Danza festiva' from the 'Sonata del Caminante'. The score is presented in a single system with a treble clef and a key signature of one flat. It consists of seven lines of music, with measure numbers 59, 62, 66, 70, 74, 78, and 82 marked at the beginning of each line. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Performance markings include 'ff', 'agressivo', 'marcato', 'dim. molto', 'pp lontano', 'P subito', and 'cresc.'. A red box highlights the final measure (85) of the excerpt.

Figura 63 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 59 a 85

A partir do compasso 83 há uma mudança brusca na célula rítmica com grandes contrastes de dinâmica que vai até o compasso 87. Isso sugere uma pequena ponte que leva novamente ao efeito da polirritmia e da politonalidade. Aproveitando o *cresc.* (crescendo) colocado pelo autor, o intérprete pode dar ênfase nos contrastes de dinâmica.

86 *f* *P subito* *Mosso (ancora)*

89 *pp grazioso*

94 *cresc. poco a poco*

98

102 *sempre cresc... e accell...*

106 *molto*

109 *G.P.* *Coda* *sfz*

Figura 64 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 86 a 114

Cada vez mais esse discurso rítmico agrega tensão, isso é claro com indicações como *cresc. poco a poco, sempre cresc, accell., cresc. molto*. Porém no compasso 110, há um rompimento desse segmento com uma grande pausa e, em seguida, com um movimento feito nos baixos com *pizzicato alla Bártok* – elemento de informação ou contraste (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). A mudança no discurso é confirmada pela indicação *Coda*. A figuração feita no compasso 111 apresenta um estilema do compositor – pequeno fragmento melódico com salto de uma terça abaixo.

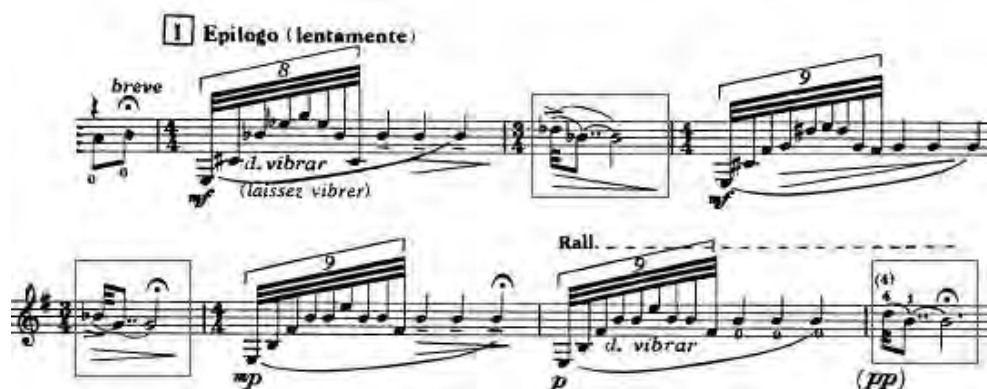


Figura 65 – Trecho de El Decameron Negro



Figura 66 – Trecho de Viaje a la Semilla

Para a execução do fragmento do compasso 111, o autor apresenta uma sugestão: “com a posição do braço invertida, a mão esquerda por cima da sexta corda, ao fazer o ligado tire as cordas graves (Bártok pizz.) estalando-as (som quase Heavy Metal⁸⁶).”⁸⁷

⁸⁶ Gênero musical caracterizado por guitarras com distorções pesadas que surgiu em fins da década de 60. Black Sabbath, Led Zeppelin, Deep Purple, Iron Maiden são alguns grupos desse estilo.

⁸⁷ Con la posición del brazo inversa, la mano izquierda por encima de la 6ta. Cuerda, al hacer ligado (lié) tirar de las cuerdas graves (Bártok pizz.) restallando (sonido casi Heavy Metal).” (tradução minha)

Do compasso 115 ao 117 há uma figuração rápida que é interrompida pelo sinal de respiração dando lugar a um grande efeito rítmico produzido pelos ligados de mão esquerda – três notas no agudo (dedos 1, 3 e 4) e duas no grave (dedo 2 fazendo meia pestana) – elemento de contraste.

Com intuito de ter maior visibilidade no efeito rítmico, a execução desse fragmento pode ser feita como se a mão direita estivesse segurando uma palheta (plectro) realizando movimentos alternados para cima e para baixo – semelhante aos ritmos de samba executados no cavaco (principalmente samba enredo de carnaval no Brasil).

A ideia do samba enredo é admitida logo em seguida quando o autor registra *Omaggio a Scuola da Samba* (homenagem à escola de samba). Esse subtítulo vem depois do fragmento citado, porém não anula a concepção rítmica para a interpretação.

Nos compassos seguintes é realizado um arpejo com posição fixa de mão esquerda, em que o autor cria uma melodia diatônica com uma pequena variação rítmica, e, aí seria a homenagem à escola de samba.

115 **Vivace**
meno sonoro ma veloce

117

Omaggio a Scuola da Samba
poco
mp simile

119

122

124

Figura 67 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 115 a 125

Uma pequena passagem transforma essa melodia acompanhada para o efeito marcado por *ostinatos* referente ao começo desse movimento.

126

furioso
quasi martellato

Ancora Mosso (possibile)
Q2 (non arpegg.)
dim.

128

Figura 68 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 126 a 130

A música segue com uma série de alternâncias: a cada dois compassos uma pequena tensão é gerada por uma sucessão de acordes em *plaquê* e dissipada nos compassos seguintes com o acorde arpejado no primeiro tempo. Esse desenho perdura até a figuração imitativa do compasso 142 e culmina com o ligado nos graves do compasso 144.

Figura 69 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 131 a 143

Caminhando para o fim do movimento, o autor coloca um trecho que remete a alguns elementos utilizados em pontes anteriores como: as tercinas em intervalos de sextas e segundas lembrando os compassos 61 e 62; uma pequena figuração rítmica no começo do compasso 148; e depois da escala em semicolcheias culmina com o fragmento rítmico fazendo alusão ao compasso 118, aqui em 5/8 – elementos de redundância (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). A escala utilizada nesse trecho por Brouwer tem características mistas, seu começo tem estrutura semelhante a chamada escala *Hirajoshi* (origem japonesa) e, em seguida a escala simétrica de tons e semitons (popular *Dominante-Diminuta*).

Figura 70 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 144 a 155

A grande pausa do compasso 155, além de interromper bruscamente o discurso, pode gerar uma grande expectativa. Isso torna ainda mais surpreendente os ligados em *ff* (fortíssimo) nos graves, fragmento que alude ao compasso 111 – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

No compasso 158, a mesma figura é apresentada, entretanto com caráter diferente (*oscuro*). Para encerrar essa seção, a partir do compasso 160, o autor relembra um trecho do primeiro movimento (*Visión de la Amazonia*) – elemento de redundância (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

O constante uso das fermatas nessa passagem possivelmente sugere ao intérprete trabalhar mais as ressonâncias do instrumento e/ou a dispersão das tensões acumuladas em detrimento da precisão métrica, contrastando assim com o restante do movimento.

Figura 71 – Sonata del Caminante – Danza festiva – Compassos 156 a 162

4. 4. Toccata Nordestina

Toccata nordestina é o único movimento com acidentes na armadura de clave, o que indica uma possível polarização em algum eixo tonal. Logo no início o compositor traz um claro acorde de ré maior e o baixo marcando o ritmo que faz alusão ao *baião*. Percebe-se no compasso 5 que há uma progressão em tríades maiores (D – E – F# - Ab) que fogem um pouco da harmonia tradicional sugerida no começo do movimento. Ainda com o acompanhamento ritmado pelo baixo.

A partir do compasso 9 aparece uma pequena ponte com figurações em semicolcheias que leva ao adensamento harmônico que ocorre do compasso 16 ao 23.

Figura 72 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 1 a 15

Nesse trecho há uma alternância a cada dois compassos entre uma harmonia mais estável (diatônica) e instável (cromática) sempre com acento rítmico que remete ao *baião*.

Figura 73– Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 16 a 23

Uma pequena preparação é feita do compasso 24 ao 30 para a entrada do que talvez poderia ser chamado de tema principal desse movimento. Portanto, logo após uma sucessão de síncopes com a nota lá em oitavas, expõe o tema de dois compassos que apresenta característica modal de ré lídio e, em seguida, fazendo variações no seu ritmo e no seu registro.

Figura 74 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 24 a 30

A escala extraída da melodia citada é a junção de dois modos: lídio e mixolídio, tendo como resultado um modo maior com quarto grau aumentado e o sétimo grau

menor. Essa característica modal é usada em algumas manifestações musicais no nordeste do Brasil (TINÉ, 2008, p. 21) Leo Brouwer já afirmou que não tem dificuldades em “assumir a cultura” de qualquer parte do mundo contanto que esta não entre em contradição com seu propósito de criação (1995 SCHÖRN apud PRADA, 2008, p. 186)⁸⁸



Figura 75 – Trecho da melodia de Promessa ao Padre Cícero. Entoada por João Bandeira⁸⁹

O trecho acima faz parte de uma das canções de cunho religiosa presentes no nordeste brasileiro, especificamente na cidade de Juazeiro do Norte do estado de Ceará. É possível ver o uso do modo maior com o quarto grau aumentado e o sétimo grau menor e é preciso ter em conta que esse também é um elemento presente em expressões artísticas de vários outros países.⁹⁰ Talvez a disposição modal de uma escala seja característica de certos tipos de sociedades, como argumenta Wisnik quando diz:

modo não é apenas um conjunto de notas mas uma estrutura de recorrência sonora ritualizada por um uso. As notas reunidas na escala são fetichizadas como talismãs dotados de certos poderes psicossomáticos, ou, em outros termos, como manifestação de uma eficácia simbólica (dada pela possibilidade de detonarem diferentes disposições afetivas: sensuais, bélicas, contemplativas, eufóricas ou outras) (itálico do autor) (WISNIK, 2011, p. 75).

⁸⁸ SCHÖRN, Christina. Cuba, **Leo Brouwer y la guitarra en su país**, estudo não publicado, 1995.

⁸⁹ Terceira faixa do disco *A arte da Cantoria Vol. 3 – O ciclo de Padre Cícero*. Lançado pela FUNARTE – Fundação Nacional da Arte em 1986 e, relançado pela Coleção Musical Itaú Cultural em 1998.

⁹⁰ Béla Bartók (1881-1945) e Zoltán Kodály (1882-1967) utilizam este modo em suas composições. Ambos têm pesquisas com recolhimentos das chamadas canções populares.



Figura 76 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 31 a 38

Brouwer apresenta uma melodia no agudo com características de um lá maior, porém as notas que compõem o que chamo de acompanhamento aparecem em intervalos de sétimas ocorrendo assim, uma desfuncionalização da harmonia.

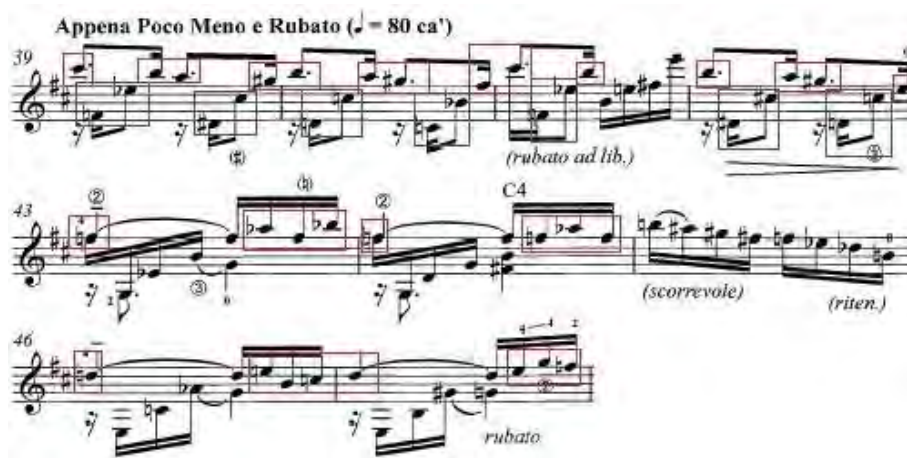


Figura 77 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 39 a 47

O trecho seguinte continua com uma melodia no agudo e acompanhamento contrapontístico. Seria aceitável dizer que esses compassos fazem alusão aos estudos de Villa-lobos, sobretudo na melodia acompanhada do estudo no. 7.



Figura 78 – Trecho do Estudo no. 7 de Villa-lobos

A ponte apresentada nos compassos 48 a 57 contém reminiscências de fragmentos passados funcionando como elementos de referência à própria obra: O compasso 50 refere-se ao compasso 53 do segundo movimento – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Essa passagem leva à exposição literal do trecho que vai dos compassos 1 ao 15.



Figura 79 – Sonata del Caminante – Tocata Nordestina – Compassos 48 a 57

A partir do compasso 73 entra uma grande seção rítmica muito forte compostos por ligados em cordas duplas. No fim deste trecho, mais precisamente depois do compasso 87, o autor desenvolve um motivo utilizado no primeiro movimento (*Visión*

de la Amazonia) que segue até sua interrupção no compasso 94 – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

The image displays a musical score for the 'Tocatta Nordestina' section of the 'Sonata del Caminante' by Heitor Brouwer. The score is presented in five systems of two staves each, with measure numbers 73, 77, 80, 83, 87, and 91 indicated at the beginning of their respective systems. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are several dynamic markings: 'f' (forte) at measure 83 and 'f intenso' at measure 84. Performance instructions include 'cresc.' (crescendo) at measure 80 and 'ritard.' (ritardando) at measure 87. Fingerings are indicated by numbers 1-5. A 'trill' is marked above a note in measure 87. The score concludes with a double bar line at measure 94.

Figura 80 – Sonata del Caminante – Tocatta Nordestina – Compassos 73 a 94

Brouwer propõe neste ponto uma espécie de brincadeira idiomática com a nota mi fazendo mudanças de oitavas, cordas presas e soltas e acentuações deslocadas. Em

seguida lança outro trecho que remete aos estudos de Villa-lobos que culmina com um trecho pentatônico em duas vozes característico de Brouwer⁹¹ (compassos 98 a 101).

The image displays a musical score for the piece "Sonata del Caminante - Tocata Nordestina". It consists of five staves of music, numbered 95 through 109. The first staff (95) is marked "Tempo I" and "leggero". The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The second staff (98) shows a change in rhythm and includes a circled number 3. The third staff (101) features a circled number 3 and a circled number 16. The fourth staff (105) includes a circled number 7 and the instruction "(sul pont. ad lib.)". The fifth staff (108) includes circled numbers 3 and 4. The score is presented in a clear, legible format with standard musical notation.

Figura 81 – Sonata del Caminante – Tocata Nordestina – Compassos 95 a 109

Nos compassos 110 a 113 o autor usa o mesmo padrão rítmico do trecho inicial (compassos 1 ao 8) desse movimento adicionado de um forte ligado nas cordas graves – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

⁹¹ Ver Danza del Altiplano(1962), El Decameron Negro (1981), Rito de los Orishas (1993).

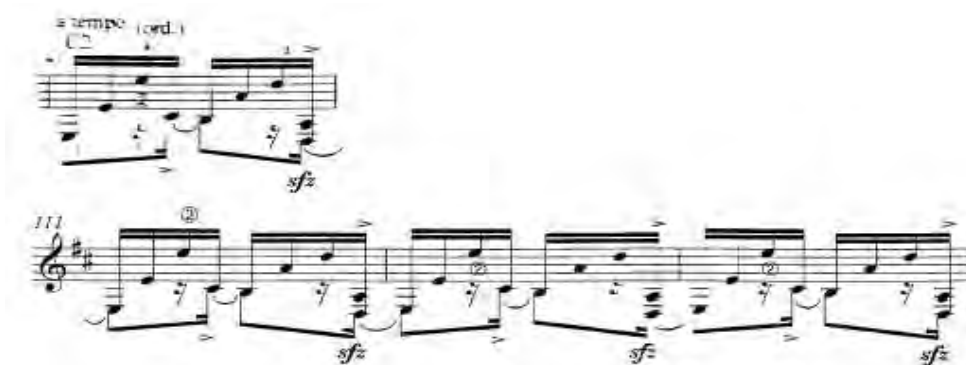


Figura 82 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 110 a 113

O trecho que segue com caráter *Pesante* traz elementos que apresentam grandes contrastes de figurações rítmicas, de dinâmicas, de timbres e, até de algumas partes com estilo humorístico.

Figura 83 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 121 a 131

Depois de passar pelo fragmento pentatônico apresentado anteriormente nos compassos 108 e 109, o autor traz à tona a ideia rítmica do compasso 87, mas agora com ligados de três notas no agudo⁹². Além disso, uma possível tensão é gerada pelas semicolcheias em sextinas dos compassos 139 a 141 que, abruptamente, é interrompida

⁹² Como sugestão, o intérprete pode utilizar o dedo 4 da mão esquerda em meia pestana

com o motivo do segundo movimento (*El Gran Sertao*) – elemento de contraste (KOELLREUTTER, 1987, p. 30).

The image displays a musical score for the piece "Sonata del Caminante – Tocata Nordestina". It is divided into four horizontal sections. The top section, enclosed in a red box, is titled "Allegro (Tempo I) come prima" and includes the performance instruction "sfz ff con brio sfz". The second section, starting at measure 136, shows a melodic line with "sfz" markings. The third section, starting at measure 139, features a more complex texture with "sempre intensa" and "leggero alla virtuoso" markings, and includes a first ending bracket labeled "C2". The final section, starting at measure 141, contains sixteenth-note passages and concludes with "lunga" and "dim. e rit." markings.

Figura 84 – Sonata del Caminante – Tocata Nordestina – Compassos 135 a 143

O trecho que vai de 144 a 153 é uma repetição literal dos compassos 18 a 27 do segundo movimento (*El Gran Sertao*) – elemento de repetição (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). A diferença apresentada a partir do compasso 154 alude para a transição dos compassos seguintes.

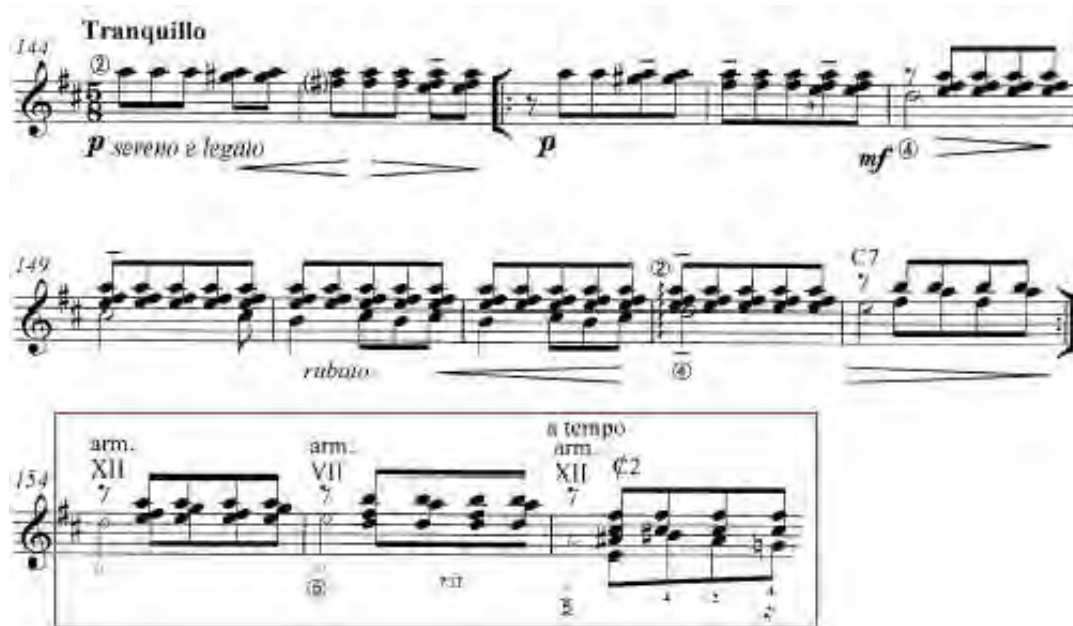


Figura 85 – Sonata del Caminante – Toccatina Nordestina – Compassos 144 a 156

Como maneira de rememorar, o autor sempre aproveita elementos já apresentados, como é o caso das figurações dos compassos 157 a 161, que são versões comprimidas do trecho contido na figura citada anteriormente.



Figura 86 – Sonata del Caminante – Toccatina Nordestina – Compassos 157 a 161

O trecho final da obra traz à tona o tema apresentado nos compassos 31 a 38, porém com acréscimo de notas no baixo e repetições nas frases finais – elemento de variação (KOELLREUTTER, 1987, p. 30). Para finalizar, o autor rememora o

fragmento do compasso 111 presente no terceiro movimento (*Danza festiva*) – como visto anteriormente, seu estilema, sua marca.

Figura 87 – Sonata del Caminante – Toccata Nordestina – Compassos 162 a 180

Presente no título da obra, Sonata, é um termo muito utilizado e discutido no campo da música. O conceito é diverso e em cada época é utilizado de uma forma diferente, como por exemplo, no século XIII, a palavra ‘sonnade’ era usada em fontes literárias simplesmente para denotar uma peça instrumental. No verbete *Sonata* do Grove Music Online descreve que

As sonatas de solo e dueto dos períodos clássico e romântico com o qual está agora mais frequentemente associado, geralmente

incorporam um movimento ou movimentos no que se enganosamente veio a ser chamada FORMA SONATA (ou “forma de primeiro movimento”), em seu uso real ao longo de mais de cinco séculos o título de 'sonata' tem sido aplicado com uma conotação formal e estilística muito mais ampla do que isso.⁹³

O intenso desenvolvimento da música instrumental no decorrer dos anos é acompanhado por uma infinidade de termos que foram empregados de forma confusa e, muitas vezes imprecisa. Sonata não foge disso, geralmente é usado para denotar uma peça musical instrumental concebida para um solista ou grupo, mas não essencialmente precisa ter vários movimentos.

A palavra sonata vem do latim *sonare*, que tem significado de soar. É claro, como dito, que os sentidos se modificam de acordo com a época e os costumes dessa, porém talvez seja esse o sentido mais próximo adotado por Brouwer nessa obra.

Para além dos elementos opostos que uma sonata poderia sugerir, aqui essa unidade formal parece ser o resultado de uma técnica que complementa, de um procedimento integrador, em que os contrastes se fundem.

A partitura da *Sonata del Caminante* foi publicada pelas Ediciones Espiral Eterna em 2012⁹⁴ e contém na primeira página o seguinte comentário do compositor sobre a obra

A Sonata del Caminante para Odair Assad foi composta em poucos dias, de uma vez. A composição é um parto, um nascimento. Envolve dor, esforço e alegria, mas neste caso tudo foi orgânico. Pensar e fazer eram uma mesma coisa. Um desafio impossível para qualquer virtuoso é para Odair algo comum. Isso ajudou na fluidez do som da Sonata. A grande planície (sertão) e a imensa floresta se entrecruzam em cachoeiras de sons longínquos e estáticos, imóveis como o sertão. Tematicamente não há melodias agradáveis nem batucadas graciosas, sim algo de intenção, foi 'intensidade'. Espero ter conseguido.

Villa lobos com seus estudos e Falla com seu Omaggio foram um ponto de partida para a composição violonística no século XX. Guimarães Rosa presenteia a mais telúrica das 'paisagens' romaneadas no Brasil, assim como o nordeste profundo toca o

⁹³ The solo and duet sonatas of the Classical and Romantic periods with which it is now most frequently associated generally incorporate a movement or movements in what has misleadingly come to be called SONATA FORM (or 'first-movement form'), in its actual usage over more than five centuries the title 'sonata' has been applied with much broader formal and stylistic connotations than that. (tradução minha)

⁹⁴ A música foi dedicada ao violonista Odair Assad que a gravou em 2010 no disco lançado pela GHA Records.

mistério e a dor com suas músicas menos conhecidas. É o Brasil intenso o que me interessa⁹⁵ (BROUWER, 2009).

O interesse pelo íntimo ou pelo profundo, nas palavras de Brouwer, nos relembra a intensa busca pela alteridade de Todorov em *A conquista da América*

E, como a descoberta do outro tem vários graus, desde o outro como objeto, confundido com o mundo que o cerca, até o outro como sujeito, igual ao *eu*, mas diferente dele, com infinitas nuances intermediárias, pode-se muito bem passar a vida toda sem nunca chegar a descoberta plena do outro (supondo-se que ela possa ser plena) (TODOROV, 2010, p. 361).

Certamente, nessa busca o importante é o caminho percorrido, a travessia a seguir. Como bem lembrou Brouwer com o poema de Guillén *Camina, caminante, sigue; camina y no te pare, sigue*.

⁹⁵ “La Sonata del Caminante para Odair Assad fue compuesta em poco días, de uma vez. La composición es un parto, un nacimiento. Conlleva dolor, esfuerzo y alegría, pero em este caso todo fue orgánico. Pensar y hacer era una misma cosa. Um reto imposible para cualquier virtuoso es para Odair algo común. Eso ayudó a la fluidez del sonido em la Sonata. El gran llano (sertão) y la floresta inmensa se entrecuzan em cascadas de sonidos lejanos y estáticos, inmóviles como em el llano. Temáticamente no hay melodias agradables ni batucadas graciosas; si algo “intenté”, fue “intensidad”. Espero haberlo logrado Villa-Lobos com sus Estudios y Falla com su Omaggio fueron un punto de partida para la composición guitarrística em el siglo XX. Guimaraes da Rosa, regala El más telúrico de los “paisajes” novelados em Brasil, así como el nordeste profundo toca el misterio y el dolor em sus músicas menos conocidas. Es el Brasil intenso el que me interesa.” (Tradução minha)

5. Considerações

A dificuldade de tratar esta última seção do trabalho como conclusão, ou como algo que propõe um fim, um fechamento é imensa. Visto que foi constatado que a obra de Brouwer não é fechada em si mesma, isto é, ela é uma obra aberta que não tem um início e um fim demarcados claramente, o que incita ainda mais a criatividade do intérprete, promovendo certos atos de liberdade moderada, consciente.

O autor dificilmente consegue ou possui domínio sobre tudo o que foi escrito em sua obra. Uma parte disso ficará com a recepção que ela sofre, certamente um problema de estética da recepção e de “dispersabilidade” dos sentidos que em geral a obra apresenta. Há sempre a impossibilidade de adentrarmos todo o universo de sentidos de uma obra. Talvez a obra de todo autor seja assim. Portanto sigo mais para constatações abertas e menos para conclusões fechadas.

Os estudos sobre hibridismos em música apresentados no começo deste trabalho se mostraram pertinentes ao elucidar na interpretação das relações de sentido que se reconstroem as misturas presentes nas obras comentadas, sobretudo nas músicas de Brouwer.

Constato que Brouwer como sujeito de seu tempo assume identidades diferentes em momentos diferentes, está em constante movimento. Artista sem rotulações fixas, pós-moderno, que parece viver nas fronteiras, na intersecção, que cabe às várias tendências, a diversas estéticas, ou melhor, ele utiliza-as para o seu fazer musical. “Artista da ubiquidade”⁹⁶.

O intuito da investigação musical utilizada principalmente na *Sonata del Caminante*, permitiu uma visão mais aprofundada sobre os materiais e as relações estabelecidas entre eles, e ainda trouxe à tona os diversos elementos extra-musicais que tanto implicaram na configuração da obra. É certo que isso depende profundamente das questões levantadas pelo investigador em relação à peça.

Contudo é possível apontar que, na *Sonata del Caminante*, Brouwer utiliza um discurso construído a partir de materiais de pequenas proporções (curtas figurações/motivos) que são combinados em estruturas maiores por meio de

⁹⁶ Expressão cunhada por Canclini. (GARCIA CANCLINI, 2006, p. 134)

sobreposições e justaposições (repetidos literalmente ou variados). Além de utilização de processos direcionais na construção da superfície do discurso (pontes/passagens nas mudanças de caráter) há grandes interrupções do discurso musical (elementos de contrastes que apresentam considerável clareza na segmentação de trechos e partes).

O intérprete não deve tomar como verdade as informações apontadas neste trabalho, e sim, trilhar por indagações ainda mais abrangentes, visto o campo de possibilidades para o qual caminha a interpretação. É preciso que, a partir de um relativismo que seja moderado, o intérprete, coerentemente, traga sua visão para a obra e que esteja em constante diálogo e em criação conjunta com o compositor.

É imprescindível em um trabalho dessa natureza que envolve uma incessante tradução cultural, a questão do “outro”. Esta atuou relutantemente durante toda a pesquisa e como foi constatado, eclodiu organicamente na música de Leo Brouwer.

Por fim, é passível de perceber que a obra de Leo Brouwer está organicamente dentro da diversidade, no entre-lugar, através desses elementos pluralizados, oriundos de várias estéticas, de épocas diferentes, sem qualquer tipo de julgamento. Uma obra híbrida.

“Palavras são palavras, nada mais do que palavras...”

6. Referências bibliográficas

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). **Margens da cultura: mestiçagem, hibridismo e outras misturas**; São Paulo: Boitempo, 2004, 182p.

ACOSTA, Leonardo. **Música y Descolonización**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982, 299p.

_____. **Cubano be, cubano bop: one hundred years of jazz in Cuba**. Washington, D.C: Smithsonian Books. 2003, 320p.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. In: *Revista de Antropofagia*. São Paulo, ano I, n. 1, maio de 1928, p. 3 e 7. Disponível em <<http://www.brasiliana.usp.br/bbd/handle/1918/060013-01#page/1/mode/1up>>. Acesso em 05 dez. 2012.

BAKHTIN, Mikhail. **The dialogic imagination: four essays**. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 2004, 444p. (1a. ed. 1981)

BARBOSA, Lucas de Paula; BARRENECHEA, Lucia. A intertextualidade musical como fenômeno. **PerMusi: Revista de Performance Musical**. Belo Horizonte. v. 8, p. 125-136, 2003.

BELLMAN, Jonathan. (org.) **The exotic in western music**. Dexter: Northeastern University Press, 1998, 370p.

BERIO, Luciano. **Remembering the Future**. London: Harvard University Press, 2006, 141p.

BETTANCOURT, Rodolfo. **A close encounter with Leo Brouwer**. In ____ Guitar Review n. 113, 1998.

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Trad. Myriam Ávila, Eliana Loureço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves Alves. Belo Horizonte: UFMG, 1998, 395p.

BORN, Georgina; HESMONDHALGH, David. **Western music and its others: difference, representation, and appropriation in music**. Berkley: University of California Press, 2000, 360p.

BROUWER, Leo. **Gajes del oficio**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004, 96p.

_____. **La música, lo cubano y La innovación**. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1982, 117p.

CAPENTIER, Alejo. **La musica en Cuba**. 2ª. ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica. (Coleccion Popular) 1984 368p. (1ª. ed. 1946)

CHUEKE, Zélia. 2007. **A Pluralidade Cultural Brasileira revelada em obras para piano de Marlos Nobre, Paulo Costa Lima e Mario Ficarelli, compostas no século XXI**. Anais do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo, 2007.

DREYFUS, Dominique. **O Violão Vadio de Baden Powell**. São Paulo: 34, 1999, 380p.

DUARTE, Geni Rosa. Invenções a muitas vozes: poesia, música e política em Nicolás Guillén. **Antíteses**. Londrina. v. 4 n. 8, p. 849-872, julho-dezembro, 2011.

EID, Félix Ceneviva. **Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios “Mangoré”**. 2012. 147 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2012.

EVERETT, Yayoi Uno; LAU, Frederick. (Ed.). **Locating East Asia in Western art music**. Middletown: Wesleyan University Press, 2004, 388p.

FIAMMENGHI, Luiz Henrique. **O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas - Tradição e inovação em José Eduardo Gramani**. 2008. 229 f. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes da UNICAMP, Campinas, 2008.

FRANCISCHINI, Alexandre. **Laurindo Almeida: dos trilhos de Miracatu às trilhas de Hollywood**. São Paulo: Cultura Acadêmica. 2009, 254p.

FREYRE, Gilberto. **Casa grande e senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 48a. ed. São Paulo: Global, 2003, 719p. (1ª. ed. 1933)

GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da**

modernidade. Trad. Heloísa Pezza Cantrão, Ana Regina Lessa; 4ed. São Paulo: EDUSP, 2006, 385p. (1ª. ed. 1990)

Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade. Trad. Luiz Sérgio Henriques. 3ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009, 284p. (1ª. ed. 2004)

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

GIRO, Radamés. **Leo Brouwer y la guitarra en Cuba.** La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1986, 226p.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma Poética da Diversidade.** Tradução: Enilce do Carmo Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005, 176p.

GRUZINSKI, Serge. **Pensamento Mestiço: América Latina.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001, 416p.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Org. Liv Sovik. Trad. Adelaine La Guardia Resende et al. Belo Horizonte; UFMG, 2003, 410p.

A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 8a. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, 102p. (1ª. ed. 1992)

HEILE, Björn. **Transcending quotation: Cross-cultural musical representation in Mauricio Kagel's Die Stücke der Windrose für Salonorchester.** 2001. 160 f. Thesis (Doctor of Philosophy) Faculty of Arts of University of Southampton, Southampton, 2001.

HERNÁNDEZ, Isabelle. **Leo Brouwer.** Editora musical de Cuba. Havana, 2000, 409p.

KOELLREUTTER, Hans Joachim. **Introdução à estética e à composição musical contemporânea.** Org. Bernadete Zagonel e Salete M. la Chiamulera. Porto Alegre: Movimento, 1987, 57p.

KUSCHICK, Mateus Berger. **Suingueiros do sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre.** 2011. 191

f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

LIMA, Paulo Costa. **Invenção e Memória: navegação de palavras em crônicas e ensaios sobre música e adjacências**. Salvador: EDUFBA. 2005, 312p.

MANGSEN, Sandra; et alii. **Sonata**. In _____ Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em 10 nov 2012.

NASCIMENTO, João Paulo da Costa. **Abordagens do pós-moderno em música: a incredulidade nas metanarrativas e o saber musical contemporâneo**. 2009. 139 f. Dissertação (Mestrado em Música) Instituto de Artes da UNESP, São Paulo, 2011.

NICHOLLS, David. Transethnicism and the american experimental tradition. **The Musical Quartely**, v. 80, n. 4, p. 569-594, 1996.

OLIVEIRA, Thiago Chaves de Andrade. **Sergio Assad: sua linguagem estético-musical através da análise de Aquarelle para violão solo**. 2009. 272 f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2009.

ORTIZ, Fernando. **Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar**. Madrid: Ediciones Cátedra. 2002, 805p. (1ª. ed. 1940)

ORTIZ, Renato. **Cultura e Modernidade: a França no século XIX**. São Paulo: Brasiliense, 1998, 282p.

PINTO, Marly Chagas Oliveira. **Musicoterapia: desafios da interdisciplinaridade entre a modernidade e a contemporaneidade**. 2001. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares em Comunidades e Ecologia Social) Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2001.

PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-lobos a Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem, 2008, 224p.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo. 2ª. ed. Companhia das Letras, 1995, 476p. (1ª. ed. 1995)

RIOS FILHO, Paulo. A hibridação cultural como horizonte metodológico na criação de música contemporânea. **Revista do Conservatório de Música da UFPel**, Pelotas, n.3, 2010. p. 27-57.

_____. **Rossianas II: ciclos musicais de aproximação e distanciamento referencial**. Anais do XX Congresso da ANPPOM 2010

ROSA, Guimarães. **Grande sertão: veredas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, 608p. (Biblioteca do estudante)

ROSEN, Charles. **The Classical Style: Haydn, Mozart e Beethoven**. London: Faber, 1984, 467p.

SANTIAGO, Silviano. **O entre-lugar do discurso latino americano**. In ____ Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural. São Paulo. Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo. 1978, p. 9-26.

SANTOS, Antonio Eduardo. **O Antropofagismo na Obra Pianística de Gilberto Mendes**. São Paulo: Annablume, 1997, 135p.

SCHWARZ, Roberto. **Nacional por subtração**. In: SCHWARZ, R. Que horas são? Ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 29-48.

SILVA, Felipe Augusto Vieira da. **El Decameron Negro de Leo Brouwer: epopéias do hiper-romantismo**. 2012 124f. Dissertação (Mestrado em Música) Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná. Curitiba 2010..

SIMEONE, Nigel. **La jeune france**. In ____ Grove Music Online. Oxford Music Online. Disponível em < <http://www.oxfordmusiconline.com/>>. Acesso em 30 mai 2012.

SISTE, Claudia Elena. **A pesquisa em práticas interpretativas: estudo recente nas universidades estaduais paulista**. 2009. 128 f. Dissertação (Mestrado em Música) Escola de Comunicação e Artes da USP, São Paulo, 2009.

SMALDONE, Edward. **Japanese and western confluences in large-scale pitch organization of Toru Takemitsu's "November Steps and Autumn"**. Perspectives of New Music, v. 27, n. 2, p. 216-231, 1989.

TINÉ, Paulo José de Siqueira. **Procedimentos Modais na Música Brasileira: do campo étnico do Nordeste ao popular da década de 1960**. 2008. 196f. Tese (Doutorado em Música) Escola de Comunicação e Artes da USP, 2008.

TODOROV, Tzvetan. **A conquista da América: a questão do outro**; Tradução Beatriz Perrone Moisés. 4a. Ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010. 387p.

URFÉ, Odilio. **La música y la danza en Cuba**: In ____Africa en América Latina/ Africa in Latin America. Org. Manuel Moreno Fraguas. Cidade do México: Editora Siglo XXI, 1977, 436p.

VARGAS, Herom. **Hibridismos Musicais em Chico Science e Nação Zumbi**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2008. 242p.

VILLAÇA, Mariana Martins. **Polifonia tropical: experimentalismo e engajamento na música popular (Brasil e Cuba 1967 e 1972)**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2004. 296p.

ZANON, Fabio. **Laurindo Almeida. O violão brasileiro: os criadores**. Programa XXI. Rádio Cultura FM de São Paulo, 2006.

YOUNG, Robert. **Desejo Colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça**. Trad. Sergio Medeiros. São Paulo: Perspectiva (Estudos), 2005, 258p.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido. Uma outra história das músicas**. São Paulo, Companhia das Letras, 1999, 285p.

WISTUBA-ALVAREZ, Vladimir. La Música de Leo Brouwer. **Arauraria de Chile**. n.42, p.129-134. 1988.

_____. Lluvia. Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y otros temas (Una conversación con Leo Brouwer). **Latin American Music Review**, XII. primavera-verano, p.135-147, 1989.

7. Referências videográficas

CHUCHO Valdés and Irakere: Latin Jazz Founders. Direção: Llena Rodrigues. Documentário, 115 min. Andorra: EFOR Films, 2005.

LEO Brouwer-Irakere. Direção: José Padron. Documentário, 24 min. Havana: Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), 1978.

VELHO amigo: o universo musical de Baden Powell. Direção: Jean-Claude Guiter. Documentário, 55 min. Rio de Janeiro: Universal Music, 2003.

8. Área do Conhecimento

Código CAPES: 80303005 - MÚSICA