

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

PARÁBOLA (1973): UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AS IDEIAS DE LEO BROUWER E DE
PAUL KLEE

ANDRÉ MILAGRES

RIO DE JANEIRO, 2015

PARÁBOLA (1973): UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AS IDEIAS DE LEO BROUWER E DE
PAUL KLEE

por

ANDRÉ MILAGRES

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre, sob a orientação do Professor Dr. Clayton Daunis Vetromilla.

Rio de Janeiro, 2015

Milagres, André.

M637 Parábola (1973): uma aproximação entre as ideias de Leo Brouwer e de Paul Klee / André Milagres, 2015.
118 f. ; 30 cm + 1 CD-ROM

Orientador: Clayton Vetromilla.

Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015.

1. Brouwer, Leo, 1939- - Parábola. 2. Klee, Paul, 1879-1940. 3. Violão.
I. Vetromilla, Clayton. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Centro de Letras e Artes. Curso de Mestrado em Música. III. Título.

CDD –787.87



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA
DOUTORADO EM MÚSICA

PARÁBOLA (1973): UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AS IDEIAS DE LEO BROUWER E DE
PAUL KLEE

por

André Milagres
Dissertação de Mestrado

BANCA EXAMINADORA

Professor(a) Doutor(a) Clayton Vetromilla (Orientador)

Professor(a) Doutor(a) Carlos Almada (UFRJ)

Professor(a) Doutor(a) Marcelo Carneiro (Unirio)

.....
Rio de Janeiro, (dia) de (mês) de (ano).

AGRADECIMENTOS

Ao CNPq e à Pró-Reitoria de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro pela concessão da Bolsa de Pesquisa.

Ao meu orientador Dr. Clayton Daunis Vetromilla pela dedicação e incentivo.

À Elena Papandreou, Gilson Antunes e Turíbio Santos pelo auxílio e gentileza.

A todos os amigos e familiares que de alguma maneira contribuíram para a realização deste trabalho.

Agradecimento em especial aos meus pais Antônio e Graça, a quem dedico este trabalho.

A música se analisa, na maioria das vezes, a partir de seus componentes técnicos, esquecendo-se quase sempre das circunstâncias que rodeiam o criador.
Circunstâncias de ordem filosófico-sociais, ambientais e políticas
(Brouwer, 1982, p. 10).

Para o artista, a comunicação com a natureza permanece como condição essencial.
O artista é humano; ele próprio natureza;
parte da natureza dentro de seu espaço natural
(KLEE, 1953, p. 7).

MILAGRES, André de Freitas. *Parábola (1973): uma aproximação entre as ideias de Leo Brouwer e de Paul Klee*. 2015. Dissertação (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Estudo sobre a peça para violão intitulada *Parábola* (1973), de Leo Brouwer. Demonstra-se que os procedimentos utilizados pelo compositor cubano guardam semelhanças com ideias expressas pelo pintor suíço Paul Klee principalmente em *Pedagogical Sketchbook* (1953) e *Notebooks* (1961). Discute-se, ao longo da pesquisa, não somente aspectos conceituais sobre a inter-relação entre as artes (música e pintura), mas também aspectos pertinentes sobre o rigor formal e estrutural que permeiam o processo de criação de Brouwer e Klee, além de elementos que, resguardando as devidas especificidades, podem ser transpostos de uma arte para a outra. A discussão pretende alcançar principalmente os intérpretes violonistas, ensejando as múltiplas possibilidades de interação com a obra quando considerada a relação entre música e pintura.

Palavras-chave: Leo Brouwer. Paul Klee. *Parábola*. Violão.

MILAGRES, André de Freitas. *Parábola (1973): uma aproximação entre as ideias de Leo Brouwer e de Paul Klee*. 2015. Master Thesis (Mestrado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Essay about the piece for guitar titled *Parábola (1973)*, composed by Leo Brouwer. It is shown that the procedures used by the Cuban composer have similarities with the ideas expressed by the Swiss painter Paul Klee in his *Pedagogical Sketchbook (1953)* and *Notebooks (1961)*. It is argued, during the research, not only conceptual aspects about the interrelation between the arts (music and painting), but also relevant aspects about the formal and structural rigor that permeate the creational process of Brouwer and Klee, as well as elements, safeguarding the proper specifics, they can be translated in an art to another. The discussion aims to achieve the performer, allowing for multiple possibilities of interaction with the musical work when is considered the relationship between music and painting.

Keywords: Leo Brouwer. Paul Klee. Parabola. Classic guitar.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Trecho da partitura de <i>Parábola</i> : Editora Musical de Cuba (1985)	17
Figura 2: Trecho da partitura de <i>Parábola</i> : Editora Max Eschig (1975)	17
Figura 3: Trecho da partitura de <i>Parábola</i> : Formato em tablatura.....	18
Figura 4: Bula da partitura de <i>Parábola</i> , Editora Musical de Cuba (1985)	21
Figura 5: As subseções de <i>Parábola</i> dispostas geometricamente	22
Figura 6: Elementos composicionais de <i>Parábola</i> dispostos geometricamente	23
Figura 7: Paul Klee: <i>Tocador de timbales</i> (1940)	33
Figura 8: Paul Klee: <i>Ad Parnassum</i> (1932).....	33
Figura 9: Paul Klee: <i>Monumento na fronteira do país fértil</i> (1929)	33
Figura 10: Movimentações: ponto, linha e plano	43
Figura 11: Linhas ativas, planos passivos	43
Figura 12 Linhas mediais, planos passivos	44
Figura 13: Planos ativos, linhas passivas	44
Figura 14: Paul Klee: <i>Sailing Boats</i> (1927). Movimentação da linha formando planos passivos.....	44
Figura 15: Trecho de <i>Canticum</i> (1968) de Leo Brouwer, em comparação com o desenho <i>Dreamlike</i> (1930), de Paul Klee	45
Fig. 16: <i>Commutaciones</i> , seção F (fonte: Century, 1987, p. 158), em comparação com a “linha ativa” e seus movimentos limitados por pontos fixos (fonte: Klee, 1953, p. 18).....	46
Figura 17: Linhas passivas que são resultado da ativação dos planos (progressão da linha).....	46
Figura 18: Cruzamento entre linhas verticais e horizontais	47

Figura 19: A sequência (1+1+1...). Movimentação da esquerda para direita e de cima para baixo	48
Figura 20: Malha estrutural	48
Figura 21: Série (1+2+1+2)	48
Figura 22: Proporção Áurea: a menor parte está para a maior, assim como a maior está para o todo	49
Figura 23: Paul Klee. City Castle of KR. 1932/s 2	49
Figura 24: Movimentos principais que estruturam o quadro de Klee: [1] movimento básico; [2] movimento angular; [3 e 4] movimento duplo das linhas verticais.....	50
Figura 25: Trecho da <i>Oferenda Musical</i> de Johann Sebastian Bach.....	51
Figura 26: Paul Klee: “Diagrama da árvore”	51
Figura 27: Escala formada através da sequência de Fibonnaci	52
Figura 28: A junção das cores do formando o círculo cromático.....	54
Figura 29: Cores complementares mediadas pelo ponto gris	55
Figura 30: Dimensões cromáticas.....	56
Figura 31: Cânone da totalidade cromática: Movimentação das cores	56
Figura 32: Paul Klee: <i>Polyphonic Setting for White</i> (1930).....	57
Figura 33: Fotografia onde aparecem o arquiteto e fundador da Bauhaus, Walter Gropius (1883-1969), Béla Bartók e Paul Klee, em Dessau	58
Figura 34: Funções harmônicas.....	59
Figura 35: Funções harmônicas e suas relativas.....	59
Figura 36: Funções harmônicas e suas relativas superiores	60
Figura 37: Sistema de eixos, completando as funções harmônicas relativas	60
Figura 38: Funções de tônica, subdominante e dominante distribuídas em intervalos de quinta	60
Figura 39: Eixos Tonais: Subdominante, Tônica e Dominante.....	61

Figura 40: Relação de opostos: polo/contrapolo e ramos principal e secundário	61
Figura 41: Inversão do trítono	62
Figura 42: <i>El Arpa del Guerrrero</i> , c. 1-6: forma cônica construída através do sistema de eixos.....	62
Figura 43: Correspondências entre as tonalidades relativas de acordo com o sistema de eixos.....	63
Figura 44: Acorde maior-menor.....	63
Figura 45: Acorde maior-menor: distribuição intervalar.....	63
Figura 46: Eixos Tonais transpostos para Sib: Subdominante, Tônica e Dominante.....	65
Figura 47: Desenho melódico inicial de <i>Parábola</i> (1973): Movimentação do ramo principal e subdivisões baseadas na série de Fibonacci	66
Figura 48: Segundo arquétipo de <i>Parábola</i> : subdivisões baseadas na série de Fibonacci	67
Figura 49: Afunilamento intervalar baseado na série de Fibonacci	67
Figura 50: Microseção a. Oposição entre os ramos principal (Sib – Mi) e secundário (Sol – Dó#)	68
Figura 51: Tema ritual africano, transcrito por Brouwer na partitura de Elena Papandreou	69
Figura 52: Movimentação dos ramos principal e secundário ao longo do Prólogo	70
Figura 53: Desenhos cadenciais ao final do Prólogo.....	70
Figura 54: Variação do acorde <i>Alpha</i> (α), utilizado por Brouwer na subseção B.....	71
Figura 55: Formação dos acordes <i>Beta</i> (β) e <i>Delta</i> (δ).....	72
Figura 56: Movimentação cadencial ao final da subseção C.	73
Figura 57: Estruturação sobre o eixo subdominante na primeira microseção de Alla Danza: Contrapolo (Ré#) – Polo (Lá) – Contrapolo (Ré#)	74
Figura 58: Estruturação sobre o eixo dominante na segunda microseção de Alla Danza: Ramo principal (Si-Fá) – Ramo Secundário (Láb-Ré).....	74
Figura 59: Acorde espelhado ao final de Alla Danza.....	75

Figura 60: Estruturação sobre o eixo tônica na subseção D: Ramo principal (Sib-Mi) ..	75
Figura 61: Paul Klee: <i>Red-Green and Violet-Yellow Rhythms</i> , 1920.....	77
Figura 62: Os quatro elementos da subseção E	78
Figura 63: Disposição dos eventos da subseção E em analogia aos “Quadrados Mágicos”, de Paul Klee	78
Figura 64: Retomada de fragmentos melódicos utilizados no Prólogo	80

LISTA DE EXEMPLOS MUSICAIS

Exemplo musical 1: Principais tipos de Rumba: Claves.	25
Exemplo musical 2: Canto antifonal na seção E de <i>Parábola</i>	26
Exemplo musical 3: Partitura de <i>Canticum</i> : acordes iniciais da peça.	42
Exemplo musical 4: Leo Brouwer: partitura de <i>Tarantos</i> (1974)	47
Exemplo musical 5: Leo Brouwer: partitura de <i>Paisagem cubana com chuva</i> (1984).	53
Exemplo musical 6: Partitura de <i>Parábola</i> : aparição do tema ritual africano, realizado pela linha do baixo na microseção b do <i>Prólogo</i>	69
Exemplo musical 7: Tema africano na subseção C de <i>Parábola</i>	72
Exemplo musical 8: Utilização sistemática dos acordes <i>Beta</i> (β) e <i>Delta</i> (δ) durante a subseção C	73
Exemplo musical 9: Acorde Delta utilizado em <i>Epílogo</i> (Fá-Sib-Ré-Sol-Dó#-Mi)	79

ANEXOS

Partitura de <i>Parábola</i>	96
Programa do Recital	102
CD – Gravação Ao Vivo de <i>Parábola</i> (Produto Artístico Final)	103

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	01
1 BROUWER E O VIOLÃO: CONTEXTUALIZAÇÃO	07
1.1 A obra para violão de Leo Brouwer	08
1.2 A fase de “Vanguarda”	12
1.3 A <i>Parábola</i> (1973)	16
2 LEO BROUWER E PAUL KLEE: APROXIMAÇÃO	29
2.1 Questões preliminares	30
2.2 Paul Klee: experiências de sua vida musical	35
2.3 Leo Brouwer: correlações com o pensamento de Klee	38
2.3.1 Princípio dialético	39
2.3.2 Movimento da linha	42
2.3.3 Movimento cromático	54
2.3.4 Eixos tonais	58
3 PARÁBOLA: VISUALIZAÇÃO	65
CONSIDERAÇÕES FINAIS	83
REFERÊNCIAS	87
ANEXOS	95

INTRODUÇÃO

A presente dissertação trata da obra para violão do compositor cubano Leo Brouwer (n. 1939). Focalizamos sua segunda fase estética, normalmente denominada de “Vanguarda”, que se situa entre as décadas de 1960 e 1970, e, em particular, a peça intitulada *Parábola*, escrita no ano de 1973, para o violonista brasileiro Turíbio Santos. O trabalho se insere na linha de pesquisa Teoria e Prática da Interpretação, portanto, nos concentramos em questões relativas à performance, incluindo dois aspectos: levantamento do repertório, através de pesquisa bibliográfica, e proposta de soluções interpretativas, através de uma análise crítica da partitura.

Ao vislumbrar os rumos da pesquisa em Performance Musical no Brasil, Borém (2005) estabelece uma distinção entre o que ele chama de performance musical “pura” e performance musical “interdisciplinar”. No segundo grupo, o autor situa as pesquisas em performance cujo referencial teórico aproxima-se não só da Composição, Musicologia, Educação Musical, Etnomusicologia e Análise Musical, por exemplo, mas também de áreas afins das Ciências Humanas (Filosofia ou Sociologia, por exemplo) e das Ciências da Saúde (Medicina ou Educação Física, por exemplo). Quanto à Performance Musical e Análise, em particular, Borém enfatiza ter ela (a Análise) o objetivo de dissecar e explicar o texto musical e prover subsídios para sua interpretação.

Mais tarde, Borém e Ray (2012) constatam, porém, que muitas das pesquisas em performance cuja interface se dá com a análise musical se tornaram trabalhos de análise pura, cujos resultados alcançam uma relação longínqua com a interpretação, ou performance, do objeto analisado. Ou seja, em resumo, a análise da obra acaba se tornando mais importante do que a sua performance. Para suplantar tal problemática, a pesquisa que aqui apresentamos inclui uma interpretação da peça *Parábola*, fundamentada nas conclusões advindas do confronto entre os princípios estéticos de Brouwer durante os anos setenta e as reflexões do pintor suíço Paul Klee (1879-1940).

Tal proposta não é novidade, encontrando antecedentes nas pesquisas realizadas por dois outros violonistas brasileiros, que trazem para a atualidade análises de obras de Brouwer, à luz do

pensamento de Klee. São eles, Ricardo Marçal de Souza e Silva (2009) e Felipe Augusto Vieira da Silva (2010). O primeiro analisou a *Sonata* (1990), dedicada a Julian Bream, partindo do conceito de *ekphrasis* proposto pela estudiosa Siglind Bruhn (*Musical ekphrasis: composers responding to poetry and painting*, 2000). O autor investigou de que maneira Brouwer se apropria de certos procedimentos composicionais utilizados por Paul Klee em sua série de pinturas denominada *Quadrados Mágicos*. O segundo estudou o tríptico *El decameron negro* (1981), dedicado à Sharon Isbin, contextualizando a gênese da obra e analisando-a do ponto de vista estrutural. Seu trabalho evidencia a proximidade entre os princípios estéticos do compositor cubano e o pensamento, não somente de Béla Bartók (1881-1945), mas também de o Paul Klee.

A aproximação entre os pensamentos de Klee e Brouwer, principalmente durante a fase de vanguarda, é um consenso entre estudiosos como, por exemplo, Century (1987), Wistuba (1991) e Kronenberg (2000). Em particular envolvendo a gênese de *Parábola*, poderíamos citar, por exemplo, a análise de Fernández (20[13]), que aponta, resumidamente, semelhanças entre a peça de Brouwer e os *Quadrados Mágicos* de Klee. A pesquisa por nós realizada parte das formulações de Klee a respeito do “equilíbrio composicional”, vislumbrando uma análise que contempla sua teoria da forma e das cores em conexão com os procedimentos composicionais utilizados por Brouwer em *Parábola*.

Consideramos os aspectos harmônicos e formais de *Parábola*, evidenciando a possibilidade de uma análise musical a partir elementos pictóricos. De tal maneira, interagimos com o pensamento de Damien Ehrhardt (2010) que, em seu artigo sobre o teórico Hugo Riemann (1849-1919), aponta a possibilidade de reduzirmos a partitura a um croqui que pode ser metamorfoseado em pintura colorida graças à realização sonora dos sinais musicais. De modo semelhante, interagimos também com a proposta de Isabel Carneiro (2013), que relaciona pintura e música a partir da necessidade de se constituir um anteparo (partitura) entre as duas linguagens. A autora, ao relacionar som e imagem do ponto de vista da notação, levanta questões relativas à equivalência, correspondência ou paralelismo entre as duas artes, sendo, por exemplo, as pinturas de Klee e Kandinsky (1866-1944) situadas como “partituras num sentido ampliado” (p. 193).

A relação de correspondência entre distintas artes foi também notada pelo filósofo francês Etienne Souriau (1892-1979), conforme descreveu em seu livro *A correspondência das artes*. O autor denominou “estética comparada” o confronto entre duas formas de arte diferentes e, segundo seu raciocínio, “Nada mais evidente que a existência de um tipo de parentesco entre as

artes. Pintores, escultores, músicos, poetas, estão levitando no mesmo templo” (SOURIAU, 1983, p. 20). Todavia, foi a partir do romantismo que este senso de integração entre as artes se tornou mais intenso. De acordo com Freitas, artistas como Wagner (1813-1883), Rimbaud (1854-1891) e Baudelaire (1821-1867) “foram levados por um impulso que incitou uma espécie de retorno à unidade original da criação artística e a se interrogarem claramente sobre a analogia das sensações perceptivas” (FREITAS, 2008, p. 412).

Em tal contexto, uma parcela significativa de renomados compositores e pintores recusaram a separação entre as artes, procurando estabelecer correlações coerentes ou lógicas entre música e pintura. Por exemplo, dentre os compositores românticos que manifestaram interesse pela dualidade pictórico-musical estão Robert Schumann (1810-1856), que, em uma carta de 1833, compara o som a uma luz que ressoa; Frederic Chopin (1810-1849), quando declara a Delacroix (1798-1863) que enxerga sua nota favorita, o sol, em azul; e Franz Liszt (1811-1886), que percebia inúmeras equivalências musicais e pictóricas em diversos outros artistas. Entre pintores, como, por exemplo, Delacroix, Van Gogh (1853-1890), Gauguin (1848-1903), Dufy (1877-1953) e o já mencionado Kandinsky, a dimensão musical ultrapassa analogias que poderíamos supor: “Cada um, com a singularidade dos seus meios expressivos, pensa numa relação com a natureza que transgride toda referência imediatamente explícita” (FRAYSE-PEREIRA, 2004, p. 12).

Assim como os artistas do século XIX, pensadores também procuraram estabelecer relações entre música e pintura, como é o caso do filósofo alemão Friedrich Nietzsche (1844-1900). Este, em sua abordagem do mito de Apolo e Dionísio, comparou a relação entre as duas artes, observando de que maneira ocorre a aproximação e a conseqüente complementaridade entre ambas. O autor compreende o impulso apolíneo e o impulso dionisíaco como dois universos artísticos, separados entre si, destacando a “enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico [*Bildner*], a apolínea; e a arte não figurada [*Unbildlichen*] da música, a de Dionísio”. Entretanto, Nietzsche ressalta que apesar de tão diversos, os dois impulsos “caminham lado a lado, [...] incitando-se mutuamente a produções sempre novas” (2007, p. 24).

Dentre as diversas possibilidades e caminhos plausíveis para o estabelecimento de uma conexão coerente entre música e pintura como campo fértil para esta pesquisa, escolhemos a relação existente entre os princípios composicionais de Leo Brouwer e Paul Klee. O interesse por

este tema surgiu durante o processo de interpretação da *Sonata* para fins do recital de nossa formatura no curso de Bacharelado em Violão, realizado em 2012 no auditório da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG. Durante a fase de estudo da citada peça, buscamos fundamentos para nossa performance em leituras complementares de cunho musicológico. Dentre os materiais encontrados, chamou nossa atenção o artigo de Silva (2009) que aponta para os elementos em comum entre a peça de Brouwer e pinturas de Klee.

Diferentemente do artigo de Silva, que trata da *Sonata* de Brouwer e determinados quadros de Klee, procurando estabelecer “a representação em um meio de expressão de um texto composto em outro meio” através do conceito de *ekphrasis* (2009, p. 48), aqui, para o estudo de *Parábola*, procuramos uma visão mais ampla, partindo principalmente das reflexões sobre equilíbrio composicional e da compreensão da obra de arte como reflexo transformado da natureza. Para tal, baseamo-nos, sobretudo, nos escritos pedagógicos de Klee registrados em *Pedagogical Sketchbook* (1953), publicado originalmente em 1925, e em *Notebooks Volume 1: The Thinking Eye* (1961), organizado por Jürg Spiller, que contém uma coleção de ensaios e rascunhos do pintor. Em ambos os textos, o pintor descreve as impressões obtidas através de pesquisas sobre a relação da pintura e da música e também sobre os elementos da natureza, realizadas nos anos em que lecionou na Bauhaus¹.

O trabalho está estruturado em três capítulos. No capítulo 1, *Brouwer e o violão: contextualização*, traçamos um panorama da obra de Brouwer, discutimos aspectos específicos da fase de vanguarda e tecemos observações gerais sobre *Parábola*, recorrendo à literatura existente sobre o assunto. No capítulo 2, *Paul Klee e a música: aproximação*, discutimos aspectos teóricos que fundamentam a análise e apresentamos dados sobre a vida musical do artista conforme seus diários. Além disso, foi necessário estabelecer fontes e correlações entre o pensamento de Brouwer e as ideias de Klee, passando pelos princípios da composição modular e do sistema de eixos tonais. Finalmente, no capítulo 3, *Parábola: visualização*, confrontamos e interpretamos as informações obtidas através de uma análise da peça de Brouwer.

Com a análise pretendemos alcançar principalmente o performer, apontando caminhos e sugerindo possibilidades para diferentes maneiras de interagir com a obra, compreendendo-a

¹ A *Bauhaus* foi uma importante escola de design, artes plásticas e arquitetura, fundada por Walter Gropius (1883-1969). Funcionou na Alemanha, nas cidades de Weimar, Dessau e Berlim entre 1919 e 1933. Dentre os artistas que lecionaram nesta escola estavam Johannes Itten (1888-1967), Wassily Kandinsky (1866-1944), Paul Klee e Joseph Albers (1888-1976).

através de sua relação com os conceitos filosóficos e pictóricos que foram trazidos à consideração durante o processo de pesquisa. Nas práticas interpretativas frequentemente utilizamos recursos extramusicais que contribuem para um entendimento coerente da obra a ser apresentada. Por exemplo, Felicissimo e Jardim (2013) produziram uma análise de *New York sky-line melody* e da *Sinfonia n. 6*, de Heitor Villa-Lobos, estabelecendo a interface entre os processos criativos do compositor brasileiro e os de Paul Klee.

Supomos, portanto, que é possível alcançar uma compreensão ampla e eficaz de uma obra musical, partindo de correlações com uma obra pictural, principalmente, se a qualidade das relações e ilações que se faz entre ambas é coerente. De tal ponto de vista, compartilhamos da mesma postura de Nicholas Cook, em seu artigo *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance* (2006), quando defende que se estabeleça uma relação criativa com a partitura:

o termo 'texto' (com suas conotações de autonomia da Nova Crítica e do estruturalismo) é, talvez, menos útil do que uma palavra mais caracteristicamente teatral: '*script*'. Pensar em um quarteto de cordas de Mozart enquanto um 'texto' é construí-lo como um objeto meio-sônico, meio-ideal, que é reproduzido na *performance*. Por outro lado, pensá-lo como um '*script*' é vê-lo como uma coreografia de uma série de interações sociais em tempo real entre os instrumentistas. (COOK, 2006, p. 11-12).

Considerando que a relação entre música e pintura foi objeto de interesse de muitos compositores e pintores, e que há uma admiração explícita de Brouwer em relação aos princípios de Klee, as especulações e a análise que realizamos são pertinentes. Em nossa pesquisa, tendo nos utilizado do método bibliográfico, pretendemos apontar caminhos e possibilidades de utilização de recursos extramusicais, que possam contribuir para um entendimento coerente da obra a ser interpretada.

1 BROUWER E O VIOLÃO: CONTEXTUALIZAÇÃO

O compositor, violonista e regente cubano Leo Brouwer (Juan Leovigildo Brouwer Mezquida), nasceu em Havana, no ano 1939. Brouwer é considerado o compositor cubano mais importante do século XX e, dentro do campo específico do repertório para violão, o maior autor vivo. Seu legado dá continuidade à linhagem dos violonistas-compositores que se iniciou com Fernando Sor (1778-1839), passando por Francisco Tárrega (1852-1909) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Em 1955, ele ingressou no Conservatório de Havana, para estudar violão com Isaac Nicola Romero (1916-1997), que, em Cuba, possui uma importância semelhante à de Isaías Sávio (1900-1977) no Brasil, em relação ao ensino do violão clássico.

Mais tarde, Brouwer esteve nos Estados Unidos, onde estudou composição na Julliard School, Nova Iorque, com Vincent Ludwig Persichetti (1915-1987) e Stefan Wolpe (1902-1972), e no Hartt College of Music, Connecticut, com Joseph Iadone (1940-2004) e Isadore Freed (1900-1960). Em um levantamento preliminar, encontramos as seguintes obras para violão solo do compositor:

- *An idea*
- *Cadences*
- *Canción triste*
- *Canticum*
- *Cantilena de los bosques*
- *Danza característica*
- *Danza del altiplano*
- *Dos aires populares cubanos*
- *Dos temas populares cubanos*
- *El animador, arrangement of Scott Joplin's The Entertainer*
- *El decamerón negro*
- *Elogio de la danza*
- *Estudios sencillos, primeira serie*
- *Estudios sencillos, segunda serie*
- *Exaedros I*
- *Fuga I*
- *Hika: in memoriam Toru Takemitsu*
- *Hoja de album*
- *La ciudad de las columnas*
- *La espiral eterna*
- *Nuevos estudios sencillos*

- *Omaggio a Prokofiev*
- *Paisaje cubano con campanas*
- *Paisaje cubano con fiesta*
- *Paisaje cubano con tristeza*
- *Parabola*
- *Piezas sin títulos*
- *Preludio*
- *Preludios epigramáticos*
- *Rito de los orixás*
- *Sonata*
- *Sonata del caminante*
- *Sonata del decamerón negro*
- *Sonata del pensador*
- *Suite 1, Antigua*
- *Suite 2*
- *Tarantos*
- *Tres apuntes*
- *Tres piezas latinoamericanas*
- *Un día de noviembre*
- *Variations on a Piazzolla tango*
- *Variations on a theme of Django Reinhardt*
- *Viaje a la semilla*²

Sua produção normalmente é situada em três diferentes fases estéticas. A primeira delas a partir da segunda metade da década de 1950, a segunda nas décadas de 1960 e 1970, e a terceira de meados da década de 1970 aos dias atuais. A seguir, apresentaremos de aspectos gerais das fases estéticas do compositor, sob a óptica de pesquisadores-violonistas, discutiremos especificidades do período de vanguarda, no qual se insere *Parábola*, para, finalmente, apresentar um breve levantamento sobre fontes, gravações e críticas a respeito desta peça.

1.1 A obra para violão de Leo Brouwer

A primeira fase composicional de Leo Brouwer é chamada por Silva (2010, p. 3) de “Nacionalista” sendo situada entre os anos 1954 e 1961. As composições deste período, contém, de uma maneira geral, elementos marcantes do folclore afro-cubano e, além disso, a grande maioria delas se tornou parte do repertório padrão dos violonistas. Por exemplo, *Peça sem título nº 1* (1956), *Fuga nº 1* (1957), *Dança característica* (1958) e *Três apuntes* (I. Homenagem a Falla, II. Fragmento instrumental, III. Sobre um canto de Bulgária) (1959). Datam da mesma

² Doravante, adotamos a nomenclatura normalmente utilizada entre os violonistas brasileiros para se referir ao repertório.

época os dez *Estudios simples* – primeira série (1960-62)³, e talvez sua obra mais difundida, o *Elogio de la danza* (I. Lento, II. Ostinato) (1964).

Fraga (2005) destaca que o grande mérito dos estudos simples é a união entre a técnica controlada dentro de uma estética contemporânea. Nos estudos de 1 a 5, os ritmos afro-cubanos, como o *tresillo* e o *cinquillo*, são preponderantes, tendo o próprio Brouwer, afirmado que estes foram os pilares para o material temático de sua música, naturalmente com uma harmonia mais sofisticada (BETANCOURT,1998, *online*). Nos estudos de 6 a 10, compostos em 1962⁴, são evidentes ainda traços da obra de Manuel de Falla (1876-1946), Béla Bartók e Igor Stravinsky (1882-1971), sendo que, com efeito, as técnicas composicionais de Bartók, vieram a ser utilizadas por Brouwer em obras de fases estéticas posteriores⁵.

Embora a peça *Elogio de la danza* (1964), tenha sido composta durante a segunda fase composicional, é possível pensá-la como uma obra de transição entre as fases nacionalista e de vanguarda. De um lado, são apontados por Zeledón (2008, p. 2) como elementos convergentes com a fase nacionalista não só o “gesto ritual”, diretamente ligado à dança, mas também o uso da métrica ternária e das figuras repetidas de colcheia, *tresillos* e síncope. Por outro lado, Focsaneanu (2012, p. 40) destaca que os elementos estruturais da peça “estão incluídos em um contexto pós-tonal”, visto que Brouwer utiliza combinações intervalares gerando *clusters* e acordes *alpha*⁶.

Entretanto, uma mudança de orientação estética só lhe ocorreu, de fato, no ano de 1961, durante um festival de música em Varsóvia, na Polônia. Na oportunidade, a audição ao vivo de peças de Karlheinz Stockhausen (1928-2007) e Krzysztof Penderecki (n. 1933) bem como a “continuidade do contato” com a as técnicas de uma música de “sonoridade transcendente”, lhe causaram forte impressão (1982, p. 26-33)⁷. Silva (2010, p. 8) denomina a segunda fase de “Experimentalista”, ou “Vanguarda”, como o próprio Brouwer prefere denominar.

³ Há controvérsias sobre a data de composição dos primeiros estudos. Orlando Fraga (2005) situa a obra no ano de 1958, aqui adotamos a versão disponível no catálogo de Brouwer (1960-62).

⁴ Após 1961 Brouwer iniciou seu período vanguardista. Os estudos, entretanto, são considerados como uma obra da primeira fase. Em 1964, a estreia de *Sonograma I* (1963), para piano preparado, em Havana, marcaria o início de uma série de apresentações de obras de vanguarda em Cuba.

⁵ Ver página 11.

⁶ Acordes típicos da harmonia bartokiana, baseados nos números da série de Leonardo Fibonacci (1170-1230), também conhecidos como acordes “maior-menor”. O acorde é formado por terça menor – quarta justa – terça menor (3+5+3) e é frequentemente completado com a sétima (da tônica). Ex. O acorde de E-G-C-Eb com o Bb.

⁷ Leo Brouwer relata suas impressões sobre tal período no capítulo “La vanguardia em la musica cubana”, do livro *La musica, ló cubano y la innovacion*, 1982.

Norton Dudeque, tomando como referência somente o repertório violonístico, situa o início do período em 1968, com a composição de *Canticum* (I. Ecllosion, II. Ditirambo), afirmando que nela “é notória a influência de Luigi Nono [1924-1990] e Hans Werner Henze [1926-2012], que visitaram Cuba em 1967 e 1969-70, respectivamente”. Conforme o mesmo autor, nesta fase, Brouwer passa a utilizar “formas musicais não tradicionais, elementos de aleatoriedade, experimentação com timbres, articulação e notação, clusters e sons de altura indeterminada”, sem, contudo, deixar de incluir os “elementos folclóricos”, que marcaram sua produção anterior (DUDEQUE, 1994, p. 98-99). Soares (2001) menciona que, em uma carta enviada ao violonista mexicano Javier Hinojosa, Emilio Pujol (1886-1980) considera *Canticum* a obra para violão mais importante desde *Homenaje pour le tambeau de Claude Debussy*, escrita por Manuel de Falla (1876-1946) em 1920, pois ambas (*Canticum* e *Homenaje*) marcam o início de uma nova fase para a literatura violonística (p. 178).

Além de *Canticum*, destacam-se neste período as obras *Espiral eterna* (1971), *Parábola* (1973) e *Tarantos* (1974). Para Zanon (2004, *online*), o grande mérito de tal repertório é incluir o violão na produção musical mais avançada da década de 1960 através de obras com grau de dificuldade técnica intermediária, com notação acessível e que privilegiam a improvisação controlada, sem grandes complicações quanto à métrica. Por exemplo, *Canticum* é inspirada, ainda segundo Zanon, na transformação da larva em borboleta. O casulo, onde se encontra larva, é representado pelo acorde inicial, formado por seis notas estruturadas de maneira a apresentar todas as relações intervalares utilizadas ao decorrer da peça. A síntese destas relações formará quatro conjuntos de intervalos de acordo com a tabela de Allen Forte⁸. É com este material que Brouwer desenvolve toda a obra, utilizando diversas possibilidades de articulação: “o semitom melódico descendente ou em volteio ornamental, a granulação das sétimas, a tremulação e sua progressiva permuta em forma de deslizamento, de articulação dura e de repetição espiralada” (Ibid., *online*).

Conforme Silva (2010), a terceira fase estética de Leo Brouwer se inicia em 1978, com a peça *Acerca del sol y l'aire y la sonrisa*, para orquestra de violões. Nas obras do período, há elementos que foram utilizados em períodos anteriores, como ritmos populares e procedimentos vanguardistas, além de outros elementos novos como o minimalismo. É explícito o retorno à

⁸ “Aplicando relações de conjuntos no acorde [inicial de *Canticum*] encontramos: (015), (012), (045), (014), (035) e (012), o que resulta nos conjuntos 3-1, 3-3, 3-4 e 3-7, segundo a tabela de Allen Forte” (FERNANDES, 2013, p. 4).

vertente nacionalista do início da carreira do compositor, mas Silva ressalta aspectos peculiares de tal período: “a utilização de formas tradicionais como a Sonata e o Rondó, e o retorno às veias melódicas, construídas muitas vezes a partir de escalas pentatônicas acompanhadas de harmonias modais” (SILVA, 2010, p. 9-10).

Denominado pelo próprio compositor como “Hiper-Romantismo” ou “Nueva Simplicidad”, o período, conforme Dudeque (1994, p. 98-99), se notabiliza “pelo retorno às formas tradicionais, pelo uso de escalas pentatônicas, modalismo e uma linguagem musical mais tradicional”. Representativas do período são as peças: dez *Estudios simples* - segunda série (1980-81), *Decameron negro* (I. El arpa del guerrero, II. Huida de los amantes por el Valle de los Ecos, III. Balada de la doncella enamorada) (1981), *Variações sobre um tema de Django Reinhardt* (Introduction, Theme [Nuages], Bourrée, Sarabande, Gigue, Improviso, Interlude e Toccata) (1984), *Paisagem cubana com campanas* (1984) e *Sonata* (I. Fandangos y boleros, II. Sarabanda de Scriabin, III. Toccata de Pasquini) (1990).

A análise de Silva (2010) sobre a emblemática *Decameron negro* (1981) revela que Brouwer, se utiliza de procedimentos composicionais desenvolvidos por Bartók. Por exemplo, para o autor, o primeiro movimento (*El arpa del guerrero*), por exemplo, está inteiramente baseado na série de Fibonacci e no sistema de eixos tonais, ambos, recursos utilizados pelo compositor húngaro. O segundo (*Huida de los amantes por el Valle de los Ecos*) possui construções escalares e frases calcadas no pensamento bartokiano, contudo, destaca-se a presença de procedimentos da música minimalista. Finalmente, a *Balada de la doncella enamorada* é uma dança, que possui elementos da música afro-cubana, como o *tresillo* e o *cinquillo*, ficando evidente à referência ao nacionalismo da primeira fase.

A *Sonata* (1990), segundo Celso Delneri, reúne elementos de toda a obra que Brouwer escreveu até a ocasião. De acordo com o violonista, se de um lado os elementos essenciais da obra são inéditos, de outro, é possível identificar citações diretas de outras obras originais, por exemplo, *Três danças concertantes* (1957) e o *Estudo nº 9* (1962). Para o estudioso, a *Sonata* “é uma verdadeira afirmação do pós-modernismo, na inteligente justaposição de gêneros, citações, sons modernistas e tendências minimalistas, e, no topo de tudo, a sensibilidade cubana em uma astuta manipulação do ritmo” (CURSO..., 2014, *online*).

Em tal contexto, embora haja uma tendência a buscar, identificar, descrever ou compartimentar a obra do compositor em fases estéticas distintas, nota-se que a trajetória estética

de Brouwer contempla três momentos de polarização (nacionalismo, vanguarda e neoromantismo), que reúnem indistintamente traços de épocas, estéticas e filosofias diferentes. Por exemplo, Marques conclui que os *Estudos simples* (1981) contém uma linguagem que viria a solidificar-se no decorrer da década de 1980 (nomeadamente nos *Prelúdios Epigramáticos* e no *Decamerón negro*), “mas também já presentes na *Danza característica* (1958), no *Elogio de la danza* (1964) ou no *Canticum* (1968)” (MARQUES, 2012, p. 23). Seguindo o mesmo raciocínio, Wistuba (1991) prefere classificar a produção artística do compositor em três sistemas de “traços estilísticos”: em primeiro lugar, traços de *cubanidade* [sic], visíveis em maior ou menor medida em cada obra, mas com maior intensidade entre os anos 1950 e 1960. Depois, traços de *inovação e experimentação*, visíveis na mescla entre elementos extraídos das correntes da música erudita europeia mais contemporânea e elementos da música regional, presentes especialmente nas obras da década de 1970. Finalmente, traços de *tradicionalismo*, visíveis em todo seu catálogo, mas, sobretudo, nas obras a partir dos anos 1980.

1.2 A fase de “Vanguarda”

O conturbado contexto político-social de Cuba no início dos anos sessenta teve um importante papel no desenvolvimento de sua música vanguardista. O país começava a sofrer com o embargo econômico e cultural imposto pelos Estados Unidos, o que favoreceu uma descontinuidade de informações entre Cuba e outros países. Entretanto, apesar das crises no campo econômico e político, a busca pela “alma cubana” econômica e cultural se tornou, de acordo com Century (1987), uma preocupação primordial e também inspiração para as artes.

Brouwer (1982, p. 27), de fato, aponta a “escassez de comunicação” como um dos principais problemas da época. Todavia, como ele mesmo frisou “cada vanguarda não faz outra coisa se não intensificar a mudança para criar uma nova atualidade; atualidade esta formada por tradições, mas com um desvio em direção ao novo”⁹ (Id., 2007, p. 33). Tal processo parece ter favorecido a relação entre os compositores cubanos de vanguarda e o público:

A vanguarda em Cuba tem resolvida a dupla problemática do compositor atual: a liberdade de criação e [...] o público. A participação constante do compositor nas tarefas sociais e profissionais com sua obra, e, por outro lado a reação favorável de um público

⁹ “Cada vanguardia no hace otra cosa que intensificar el cambio para crear una nueva actualidad; actualidad ésta formada por tradiciones pero con una dislocación u orden nuevo”.

não preconceituoso propõe uma situação ideal como ponto de partida¹⁰ (Id., 1982, p. 29).

Brouwer foi convidado, em 1961, para o prestigiado festival de música contemporânea *Outono Varsoviano*, na Polônia. O próprio compositor reconhece este momento como “um impulso vital, um ponto de arranque definitivo para a vanguarda cubana” (Ibid., p. 26-27). Segundo Century (1987) ao retornar para Cuba, o compositor se tornou uma figura ativa e influente, tanto musical como ideologicamente, inspirando os estudantes de música cubanos pós-revolucionários. Nesta época, Brouwer juntamente com o compositor Juan Blanco (1919-2008) e o maestro, diretor da Orquestra Sinfônica Nacional, Manuel Duchesne Cuzán (1932-2005), formaram uma espécie de corrente de vanguarda da música erudita cubana.

O marco do movimento é o ano de 1964, com a estreia de *Sonogramas I* (1963), para piano preparado, de Brouwer, em um concerto realizado na União dos Escritores e Artistas de Cuba (UNEAC). No mesmo período, Blanco estreou obras de música concreta e eletrônica assim com também Cuzán passou a desempenhar um papel importante para a difusão da nova música, “chegando à proporção de uma obra nova por concerto aproximadamente” (Brouwer, 1982, p. 28). Mais tarde se juntaram à corrente outros compositores como, por exemplo, Carlos Fariñas Cantero (1934-2002), todos apoiados, de acordo com Brouwer, nos seguintes pontos: “o momento histórico-social; os músicos da Orquestra Sinfônica Nacional, solistas destacados; o contato direto com músicos do mundo inteiro; e, fundamentalmente, o ato mesmo de criar¹¹” (Ibid., p. 33).

Posteriormente, em entrevista cedida a Betancourt (1998, *online*), Brouwer descreveria esta fase como “uma grande erupção, uma espécie de catarse de vanguarda, aleatoriedade, etc¹²”. Entre os aspectos marcantes do período encontram-se certamente as formas abertas de composição, o cromatismo, a polirritmia, a exploração de novos timbres, a improvisação e temas formados a partir de células ou intervalos melódicos. A peça *Elogio de la danza*, de 1964, pode ser considerada relativamente conservadora quando comparada a *Canticum, Espiral eterna*,

¹⁰ “La vanguardia em Cuba tiene resuelta la doble problemática del compositor actual: la libertad de creación y [...] el público. La participación constante del creador em las tareas sociales y profesionales com su obra y, por otra parte, la reacción favorable de um público no projuiciado, propone una situación ideal como punto de partida.”

¹¹ “el momento histórico-social; los músicos de la Orquestra Sinfônica Nacional, solistas destacados; el contacto directo con músicos del mundo entero; y, fundamentalmente el acto mismo de crear.”

¹² “[It] was a big eruption, a kind of cathartic avant-garde, aleatoricism, etc.”

Parábola ou *Tarantos*. Por outro lado, é um marco para a transição entre os estilos nacionalista e vanguarda de Brouwer, pois, de acordo com Shaffer, nela estão presentes

técnicas que foram componentes fundamentais do estilo composicional de Brouwer; estas técnicas são aquelas a que ele já estava bastante acostumado e confortável, enquanto experimentava um novo vocabulário de procedimentos expressivos, cada uma delas se manifestaria de maneira plena no início dos anos 60, passando pela década de 70 e continuando em suas obras mais recentes¹³ (SHAFFER, 2012, p. 17).

Sobre tal aspecto, Brouwer esclarece: *Elogio de la danza* “é uma peça que olha para trás como composição. Eu nunca abandono um elemento composicional que é querido e útil como uma ferramenta de trabalho¹⁴” (BETANCOURT, 1998, *online*). Kronenberg considera que, além do duo de violões, denominado *Per suonare a due* (1972), e de *Parábola*, “fortemente inspirada pela arte moderna de Paul Klee”, Brouwer escreveu outra peça igualmente significativa na fase de vanguarda: *Tarantos*, dedicada a Narcisio Yepes. Nela, o compositor “integra técnicas de vanguarda com estilos de improvisação livres baseados na tradição flamenca”¹⁵ (KRONENBERG, 2000, p. 49). O mesmo estudioso esboçou um panorama da obra de Brouwer entre os anos 1954 (data da composição de *Peça sem título nº 1*) e 1964 (data da composição de *Elogio de la danza*)¹⁶. Ele explica ainda que, nesses dez anos, Brouwer dedicou-se a diversos outros meios expressivos, como, por exemplo, à trilha sonora de filmes, a peças orquestrais, à música de câmara e à eletroacústica. Ou seja, *Canticum* (1968) é a primeira peça para violão na qual Brouwer insere, realmente, as inovações técnicas composicionais apreendidas da música contemporânea europeia, nomeadamente polonesa. *Canticum* é considerada de linguagem atonal, combinada com a utilização de técnicas e elementos que vieram a ser incorporados à obra para violão solo de Brouwer como, por exemplo, o uso do cromatismo, notações musicais não tradicionais, aleatoriedade, etc. É, contudo, *Espiral eterna* a peça mais emblemática do período,

¹³ “*Elogio* is a transitional piece, keeping techniques that were fundamental components of Brouwer’s compositional style; these techniques are ones with which he was well-practiced and comfortable, while experimenting with a new vocabulary of expressive devices, each of which would manifest themselves much more fully in his period from the early 1960s through the middle 1970s, and continuing within his most recent works”.

¹⁴ “*Elogio de la Danza*, [is] a piece that looks back as a composition. I never abandon a compositional element that is beloved and useful as a working tool”.

¹⁵ “It integrates avant garde techniques with free improvisatory styles based on the flamenco tradition”.

¹⁶ Dentre as obras da fase de vanguarda destacamos o repertório gravado no *long play* intitulado “Leo Brouwer: La tradición se rompe...” (Havana; Areito LDA 7009): *La tradición se rompe... pero cuesta trabajo*, para orquestra (1967-69), *Sonograma III*, para dois pianos (1968), *Conmutaciones*, para três percussionistas (1966) e *Dos conceptos del tiempo*, para órgão, celesta, xilofone, madeiras, cordas e piano (1965).

pois para ela convergem elementos da vanguarda musical “intensa, seca e matemática” de Pierre Boulez (n. 1925) e o já mencionado Stockhausen (MARQUES, 2012, p. 8).

Reflexo de um “novo caminho”, que inclui elementos do serialismo e da música aleatória, sendo concomitantemente, um *tour-de-force* do repertório violonístico, *Espiral eterna* é, conforme Marques:

desenvolvida em forma de espiral, desde organismos mínimos até estruturas de complexidade superior, com fenômenos contínuos de expansão e contração, e seções livres, com espaço à improvisação, bravura e inspiração do intérprete (MARQUES, 2012, p. 8).

Brouwer entende que “a espiral como forma é comum na natureza desde a galáxia até o caracol e corresponde a uma forma de comportamento da sociedade segundo o [seu] critério”¹⁷ (WISTUBA, 1991, p. 24). De tal ponto de vista, a peça, segundo o próprio compositor, deve ser entendida como uma metáfora da Teoria da Evolução, na qual, gradualmente, se passa “do som puro ao ruído”, explorando “todo o panorama, todo registro do violão” (MCKENNA, [1988], *online*). Para Fernández, a ideia básica da obra reside na epígrafe da partitura¹⁸, que, em última análise, implica no “reconhecimento das mesmas estruturas básicas na galáxia e no mundo orgânico – não necessariamente na revelação de um profundo princípio do universo”¹⁹ (FERNÁNDEZ, [1998], *online*).

As considerações até aqui reunidas apontam um consenso dos estudiosos no que diz respeito aos traços comuns entre as obras do período de vanguarda. São eles: (a) do ponto de vista harmônico, tendência ao atonalismo, cromatismo ou politonalismo, conforme as técnicas mais modernas vigentes no período; (b) do ponto de vista da estrutura formal, uso parcial ou controlado de elementos aleatórios; e (c) do ponto de vista da técnica violonística, inclusão de timbres inexplorados anteriormente e de polirritmia entre as mãos. Parece, contudo, demasiada a diversidade de compositores que levam o crédito de ter exercido algum tipo de ascendência sobre Brouwer, por exemplo, Witold Lutosławski (1913-1994), Stockhausen, Boulez, Penderecki, Nono e Henze.

¹⁷ “*La Espiral* como forma es común a la naturaleza desde la galaxia hasta el caracol y corresponde a una forma de comportamiento en la sociedad de acuerdo a mi critério”

¹⁸ “pela primeira vez revelou-se nos céus a famosa estrutura espiral empregada com profusão pela natureza no mundo orgânico”; [For the first time was revealed in the heavens the famous spiral structure that Nature had employed with such abandon in the organic world].

¹⁹ “[This] phrase implies, in its original context, nothing more than a recognition of the same basic structure in galaxies and the organic world – not necessarily a revelation of the underlying principle of the Universe”

O presente trabalho não comporta um diagnóstico para identificar a correspondência entre traços da linguagem de cada um dos compositores citados e a obra de Leo Brouwer, sobretudo tendo em vista que o compositor declaradamente nega tais influências. Ao contrário, o compositor cubano esclarece: “devo deixar claro que nunca fui influenciado por Hans Werner Henze ou Luigi Nono. Eles são grandes amigos e eu devo a eles que minha música, a música de um cubano de vinte e poucos [anos de idade], veio a ser conhecida”²⁰ (BETANCOURT, 1998, *online*).

1.3 A *Parábola* (1973)

Parábola foi composta no ano de 1973, e faz parte, da segunda fase estética de Brouwer, que aqui denominamos *fase de vanguarda*. Dentre as principais características desta obra estão a aleatoriedade, a forma aberta e a renúncia de uma notação tradicional. Sobre a obra, Brouwer declarou:

Nos anos 1950 e 1960, você tinha Pierre Boulez, a quem eu admiro, e Stockhausen. Eles se tornaram os reis da música estruturalista com um sentimento totalmente serial e aleatório. Tratava-se da decomposição de estruturas, que eu também usei em minha música: *Parábola* [...] ²¹ (MCKENNA, [1988], *online*).

Até o presente momento, localizamos três fontes impressas da partitura de *Parábola*. A primeira é a cópia de um manuscrito autógrafo de Leo Brouwer, publicado pela Editora Musical de Cuba em 1985, trazendo no cabeçalho o título e a data (“Parabola / (1973)”) e, depois de cinco páginas, a assinatura e o local (“LBrouwer / Havana, 1973”). A partitura é bem detalhada, com indicações de dinâmica e agógica bem como sugestões sobre a digitação (das mãos direita e esquerda) que deve ser utilizada pelo intérprete para obter o efeito desejado. A versão conta ainda com uma página com instruções para a leitura da notação adotada pelo compositor e, levando em conta o cuidado e a clareza com a qual o documento foi produzido, consideramos que se trata de uma partitura escrita pelo compositor com fins editoriais (edição prática), dirigida ao intérprete violonista (Figura 1).

²⁰ “I should make clear that I never was influenced by Hans Werner Henze or Luigi Nono. They have been great friends and I owe them that my music, music by a Cuban of twenty-something, got to be known.”

²¹ “In the '50s and '60s, you had Pierre Boulez whom I admire, and Stockhausen. They became the kings of structuralistic music with a total serial and aleatoric feeling. It was the decomposition of structures, which I also used in my music: *Parábola*”.

PARABOLA
(1973)

Figura 1. Trecho da partitura de *Parábola*: Editora Musical de Cuba (1985).

A segunda fonte que encontramos é a versão editada em 1975 pela Max Eschig, com o número de catálogo M.E. 8198. É uma publicação cuidadosa, que tratou de manter, assim como no manuscrito, todos os detalhes de digitação, indicação de dinâmica e caráter das seções. Todavia, alguns elementos importantes, como a disposição espacial das figuras – que Brouwer utilizou claramente no manuscrito como uma informação adicional para o intérprete –, foram perdidos. Esta edição possui ainda, a dedicatória ao violonista brasileiro Turíbio Santos (Figura 2).

A Turíbio SANTOS

PARABOLA
pour guitare

Leo BROUWER
sul pont.

Figura 2. Trecho da partitura de *Parábola*: Editora Max Eschig (1975).

A terceira fonte, talvez a menos apropriada, é uma partitura digitalizada em programa de edição de partituras (provavelmente, *Finale*) no formato tablatura. O documento possui nove

páginas, trazendo no cabeçalho *Parabola / Words & Music by Brouwer, Leo* e, abaixo, no rodapé da primeira página da partitura *Copyright Habana 1973 / All Rights Reserved - International Copyright Secured*. Ao contrário do manuscrito de Brouwer e da edição Max Eschig, esta partitura não inclui detalhes relativos à dinâmica e agógica, atendo-se principalmente às alturas e, evidentemente, onde obtê-las, pressionando os dedos da mão esquerda sobre o braço do violão.

Também é importante observarmos que o editor optou por uma escrita tradicional, pressupondo fórmulas de compasso e notação regular das figuras rítmicas, que estão esboçadas ou implícitas no manuscrito. Se, por um lado, tal procedimento (partitura anotada em um formato tradicional) tende a atingir um número mais amplo de intérpretes violonistas, por outro, consideramos que a proposta afasta-se demasiadamente do caráter aleatório preconizado expressamente pelo compositor na época (Figura 3).

Parabola

Words & Music by Brouwer, Leo

♩ = 80

[A] Prologo [A] Prologo Irregular

I M A I A M I

Figura 3. Trecho da partitura de *Parábola*: Formato em tablatura.

Faria (2012), ao traçar um panorama da produção artística do violonista Turíbio Santos durante a década de 1970, observa que tendo ele (Santos) se tornado um nome reconhecido no cenário musical internacional, foram-lhe dedicadas várias obras de compositores brasileiros. Uma exceção, porém, se destaca: a *Parábola*, de Leo Brouwer. Para o estudioso,

Se por um lado, esta é a única composição internacional que foi realizada em primeira audição por Turíbio Santos, por outro, a obra de Brouwer pode dar a ideia da dimensão internacional da carreira do violonista, uma vez que, naquela década, o cubano já estava consolidado como um grande nome da composição para violão e havia dedicado obras a célebres instrumentistas, entre eles, o australiano John Williams (FARIA, 2012, p. 13).

Com o auxílio de Santos, o pesquisador organizou uma relação de obras por ele estreadas, situando *Parábola* em 15/04/1974, no Queen Elizabeth Hall, Londres Inglaterra. Acerca deste assunto, Turíbio Santos (2015) relembra que, no ano de 1968, esteve na cidade de Praga (República Tcheca), onde conheceu o violonista cubano Jesús Ortega (n. 1935) que lhe deu edições com obras de compositores do seu país, inclusive peças de Leo Brouwer, como *Elogio de la danza*. Mais tarde, quando preparava, em Paris, um disco de autores latino-americanos para a gravadora Erato, Turíbio incluiu a citada peça e, conforme lhe disse Ortega, esta foi a primeira música de Brouwer a ser gravada fora de Cuba²².

Anos mais tarde, quando Brouwer começou sua carreira internacional, os dois – Brouwer e Santos – se tornaram amigos. A respeito da obra que lhe foi dedicada o violonista comenta:

Quanto a *Parábola*, Leo [Brouwer] a descreveu como sendo uma sucessão de clichês violonísticos muito caros aos intérpretes, ou seja, em suma, arpejos sonoros e velozes, que funcionam como ornamentações, [procedimento] que veio a permear toda a sua obra para violão. Uma espécie de marca registrada. O intérprete deve se ater aos desígnios do compositor e tocá-la de maneira bem clara, fluida, com um ligeiro embalo, à maneira de um improviso (SANTOS, 2015).

Encontramos três gravações comerciais de *Parábola*. A primeira, por Narcisio Yepes (1977), a segunda por Robby Faverey (1988) e a terceira gravação por Elena Papandreou (2001), que faz parte do segundo dos quatro volumes da coleção “Leo Brouwer: Music for Guitar”, produzidos pela gravadora Naxos. Nas notas do encarte do citado CD, *Parábola* é situada como um “complemento musical às pinturas do artista Paul Klee”. Embora seja uma obra representativa do período vanguardista de Brouwer, *Parábola* não é uma peça frequentemente executada em salas de concerto: Papandreou relata que a incluiu no repertório atendendo a uma exigência da gravadora (se tratava do segundo volume de uma coleção apenas com obras de Brouwer) e desde sua gravação (que ocorreu em 1999) até os dias de hoje, não ouviu nenhum outro artista executando a mesma²³.

No canal *youtube*, encontramos apenas três interpretações desta peça: pelo violonista brasileiro Gilson Antunes (1996), o equatoriano René Zambrano Calderón (2010) e o norte-americano Seth Guillen (2011). Antunes, por sua vez, comenta²⁴ que a única vez que tocou *Parábola* foi durante o recital realizado em Londres em 1996 e que nunca havia escutado a obra

²² Ver gravação no LP *Classiques d’Amerique Latine par Turibio Santos*, Panorama de la guitarrre, vol. 9 (Erato, 19[72]), reeditado no Brasil como *Grandes sucessos do violão Latino Americano* (Karup. 1982).

²³ Comunicação pessoal via Facebook em 01/02/2015.

²⁴ Comunicação pessoal via Facebook em 01/02/2015.

antes disso. Dentre as possíveis razões para explicar a ausência da obra nos programas de concerto está o proeminente sucesso de *Canticum* e *Espiral eterna* que, por terem se tornado ícones, acabam por ofuscar as outras peças do mesmo período (*Parábola* e *Tarantos*).

Brouwer utiliza em *Parábola* uma notação bastante similar às de outras obras da mesma época. O violonista Eduardo Fernández considera tal notação válida, mas demasiadamente aberta às diferenças de interpretação. Por exemplo,

Em que proporção se encontram as distintas velocidades? ‘Movido’ significa ‘algo’ mais rápido que ‘tranquilo o lento’, ou é duas vezes mais rápido, ou tem uma relação 2:3, o que? Será dito que justamente o objetivo desta notação é permitir a liberdade do intérprete de estabelecer estas gradações, entretanto, sua ambigüidade assume vários perigos: por exemplo, que o intérprete eleja mal as gradações de velocidade [...] se o intérprete não é consciente em manter as velocidades firmemente as diferenciadas, se corre um sério risco de total deformação da obra²⁵ (FERNÁNDEZ, 20[13], *online*).

Papandreou concorda que a relativa liberdade mencionada por Fernández (Figura 4) tende a se tornar uma armadilha para o intérprete: “Na verdade, você tem sempre menos liberdade [em peças de vanguarda] que em peças de notação mais tradicional. Há sempre muitos detalhes escritos pelos compositores que devemos seguir em primeiro lugar [...] a liberdade deve estar dentro dos limites estipulados por eles”²⁶. Ao ser questionado sobre o mesmo aspecto, Antunes afirmou algo semelhante: “Eu não creio que essa obra dê liberdades muito grandes, pra mim ela é bem estruturada e as ‘liberdades’ podem ser definidas de antemão”²⁷.

²⁵ “¿En qué proporción se encuentran las distintas velocidades? ¿“Movido” significa “algo” más rápido que “tranquilo o lento”, o es el doble de rápido, o tiene una relación de 2:3, o qué? Se me dirá que justamente el objetivo de esta notación es permitir la libertad del intérprete de establecer estas gradaciones, pero su misma ambigüedad asume varios peligros: por ejemplo, que el intérprete elija mal las gradaciones de velocidad [...] si el intérprete no es consistente en mantener las velocidades firmemente diferenciadas, se corre un serio riesgo de total deformación de la obra”.

²⁶ Comunicação pessoal via Facebook em 01/02/2015.

²⁷ Comunicação pessoal via Facebook 01/02/2015.

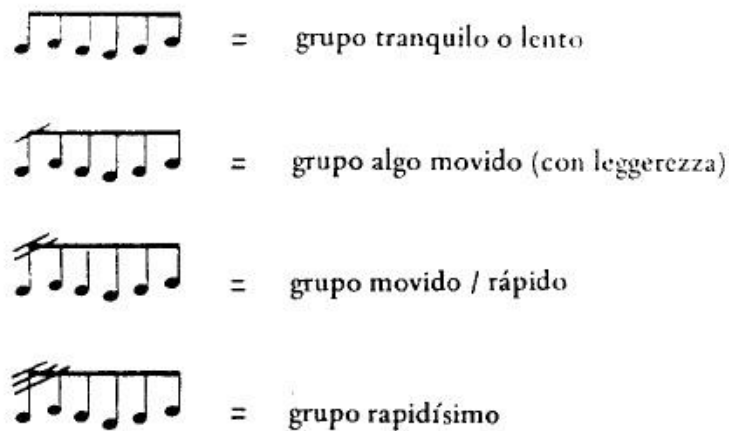


Figura 4. Bula da partitura de *Parábola*, Editora Musical de Cuba (1985).

Uma breve comparação entre as versões conhecidas reforça a colocação de Fernández. Por exemplo, das seis gravações analisadas, apenas as de Papandreou e Antunes mantêm uma relativa coerência com os andamentos propostos por Brouwer para delinear os quatro diferentes grupos indicados na partitura²⁸. Com isto, principalmente as seções que fazem alusão a ritmos e danças africanas, tendem a estar claramente estruturadas, enquanto, em contrapartida, nas versões em que estas proporções não são observadas, elas tendem a passar despercebidas pelo ouvinte.

Faverey, por exemplo, durante a seção E, opta por tocar muito rapidamente as notas de cada um dos grupos de *Yambú*²⁹, obtendo como resultado uma grande nuvem de notas indefinidas. Ou seja, em nossa visão, o violonista desconsiderou a noção de ritmo ou de pulsação, que deveria ser obtida através dos ataques do dedo polegar. Devemos mencionar ainda a gravação de Yepes, a mais distinta entre as seis. O violonista optou por escolhas que transformaram consideravelmente a partitura escrita. Além de ser a versão mais curta (com 6:16, ou seja, mais de dois minutos de diferença em relação à mais longa, de Zambrano que possui 8:23), ele, de maneira deliberada, se permite diferentes graus de liberdade. Por exemplo, interrupção de frases

²⁸ Ver figura 4.

²⁹ Esta seção (E), ver adiante, apresenta quatro grupos de notas que deverão ser executados livremente, em ordem definida pelo intérprete.

claramente demarcadas por um arco³⁰; dinâmica oposta ao indicado³¹; deslocamento acentos das frases³²; bem como inclusão de elementos e ataques não previstos no texto³³.

Em nossa visão, o título da obra fornece pistas consistentes para tomar decisões interpretativas em relação à peça. Encontramos duas definições básicas para o termo *parábola*: 1) “Narração alegórica na qual o conjunto de elementos evoca, por comparação, outras realidades de ordem superior” e 2) “Lugar geométrico plano dos pontos equidistantes de um ponto fixo e de uma reta fixa de um plano” (FERREIRA, 1986, p. 1264).

Consideramos que a abordagem de Fernández (20[13]) sobre a peça é mais próxima da segunda acepção. O estudioso, observando a macroestrutura de *Parábola*, aponta que as sete subseções da obra (A. Prólogo; B. Introducción a la Danza; C. Alla Danza; D. Interludio; E. Yambú; F. Alla Danza; G. Epílogo) estão dispostas de maneira simétrica e espelhada, “literalmente em forma de parábola” (Figura 5). Portanto,

Podemos notar que as [sub]seções B e D não possuem, na realidade, existência autônoma, sua função é ser antecedentes das seções seguintes e são muito curtas [...] a simetria é clara entre A e G, definidos por sua função, e entre B+C e F, onde F reitera o material de C. Temos então o Yambú como o verdadeiro centro de gravidade da peça [...] assim as seções explicitamente denominadas Danza funcionam como entrada e saída do ‘Yambú’.³⁴ (FERNÁNDEZ, 20[13], online).

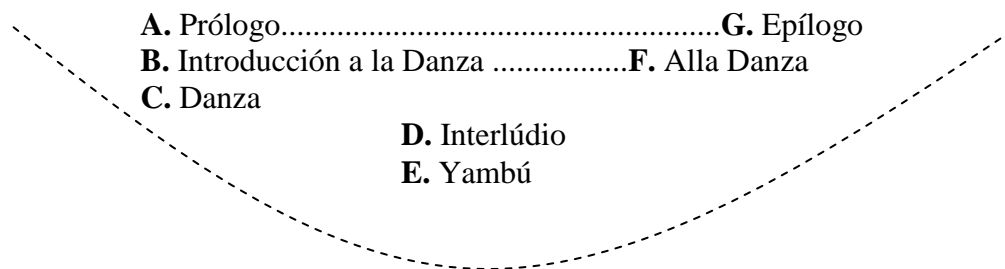


Figura 5. As subseções de *Parábola* dispostas geometricamente.

³⁰ Por exemplo, aos 0:09 da gravação. Um arco na partitura indica uma frase com 21 notas. Yepes faz um corte após a 16ª nota.

³¹ Por exemplo, aos 1:52 da gravação. Na partitura está indicado “piano - dolce”, Yepes toca, ao contrário, mezzo forte – marcato.

³² Por exemplo, durante a seção C há vários fragmentos de caráter claramente anacrústico.

³³ Por exemplo, aos 4:46 da gravação. Yepes adiciona um efeito de rasgueado que não está indicado na partitura.

³⁴ “Podemos notar que las secciones B y D no tienen en realidad existencia autónoma; su función es ser antecedentes de las secciones que les siguen, y son muy breves [...]La simetría es clara entre A y G, definidos por su función, y entre B+C y F, donde F reitera el material de C. Queda entonces el “Yambú” como el verdadero centro de gravedad de la pieza [...]Así, las secciones explicitamente denominadas “Danza” funcionan como entrada y salida al “Yambú”.”

Notamos, entretanto, que a disposição proposta por Fernández (20[13]) é demasiadamente arbitrária, pois, considerando as sete subseções da peça, outras figuras geométricas poderiam ser construídas dentro de um contexto estrutural, mesmo que o título sugira o formato parabólico. De fato, de acordo com Brouwer, o título *Parábola* não está relacionado com a forma geométrica estrutural da obra. O compositor, ao contrário, declarou que aborda o termo mais filosófica e poeticamente: “veja bem, esta parábola não é geométrica na estrutura, mas no significado. Eu estou usando o nexos entre o folclore básico original e a linguagem transposta e transformada deste original³⁵” (THACHUK, 2014, *online*). Para Brouwer o sentido de *Parábola* está na conexão entre dois elementos que nunca se encontraram, conforme relatou Papandreou³⁶.

Tal descrição permite, porém, distintas interpretações. Por um lado, podemos pensar nos elementos composicionais utilizados na obra, hipoteticamente dispostos em formato da figura de uma parábola matemática: o “folclore original” [original folk] seria um ponto equidistante da “linguagem transformada”, os dois pontos separados (e ao mesmo tempo conectados) por um eixo gravitacional (Figura 6). Por outro lado, a descrição de Brouwer parece se aproximar com propriedade da primeira definição encontrada no *Dicionário Aurélio*, ou seja, um conjunto de elementos folclóricos evoca procedimentos vanguardistas recorrentes nas obras da segunda fase estética do compositor cubano.

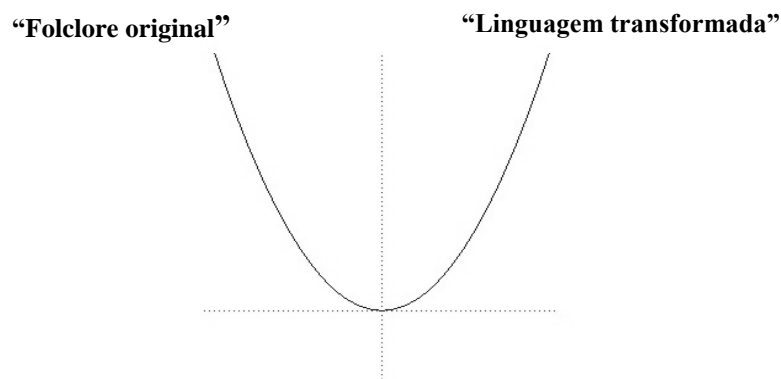


Figura 6. Elementos composicionais de *Parábola* dispostos geometricamente.

³⁵ “You see, this parabola is not geometrical in structure, but in meaning. I am using a nexus between the original folk basic and the very transposed, transformed language of this original”.

³⁶ Comunicação pessoal via Facebook em 01/02/2015.

A expressão “folclore básico original” mencionada por Brouwer parece estar relacionada às estruturas e procedimentos de ordem universal (também utilizados em obras como *Canticum* e principalmente *Espiral eterna*), tema importante para situar o pensamento filosófico do compositor e sua relação com o pensamento de Paul Klee. Em entrevista para a *Guitar Review*, Brouwer revela seu entendimento sobre a universalidade de tais elementos:

Se você observar o ritual da música afro-cubana, e analisar sua parte melódica, os elementos são comuns com o canto Bizantino ou o Gregoriano. Estes elementos – terminações específicas e relações rítmicas internas - são profundos, quase abstratos e comuns a muitas coisas em Cuba [...] Eu senti uma fascinação com essa música original, especialmente a afro-cubana, que é muito forte [...] Utilizei [ao compor] modelos estruturais europeus, como forma, como uma referência. O conteúdo existente dentro destas formas foi construído com as células e unidades essenciais de nossas raízes folclóricas. Isso deu vida a muitas peças: *Parábola*, *Canticum*, *La Espiral Eterna*, o *Primeiro Concerto*³⁷ (MCKENNA, [1988], *online*).

Wistuba (1991) destaca que os traços das raízes afro-cubanas nunca chegaram a ter uma real expressão no repertório internacional da música clássica para violão até a segunda metade dos anos cinquenta. Este seria um dos fatores pelos quais Brouwer se tornou o principal representante de uma síntese musical e cultural peculiar, que diríamos ser totalmente inédita. Neste contexto, a obra *Parábola* foi considerada por Fernández (20[13], *online*), como “a mais africana das obras de Brouwer”.

Tal afirmação se dá principalmente por conta do ritmo Yambú que aparece na seção central da peça, como uma espécie de “coração da obra”. De fato, conforme Wistuba (1991), muitos dos traços da música cubana que permeiam a obra do compositor, possuem sua raiz inspiradora nos três principais tipos de Rumba da música afro-cubana. Ou seja, a *Columbia*, o *Guaguancó* e o *Yambú*.

A Rumba, de acordo com Huston (2006), é um gênero de origem urbana, que fazia parte do cotidiano dos escravos e envolve canto, dança e um complexo percussivo como acompanhamento. A *Columbia* é a mais rápida dos três principais tipos de Rumba, sendo sua coreografia virtuosística e na maioria das vezes realizada por homens. O *Guaguancó* é o mais popular dos tipos de rumba e possui conotação sexual evidente. A dança é feita por casais, onde o

³⁷ “If you go to ritual Afro-Cuban music, and you analyze the melodic part of that, the elements are as common as Byzantine or Gregorian chant. These elements - particular endings and rhythmical inner relationships - are profound, almost abstract, and common to many things in Cuba [...] I felt some sensitivity in the skin, some fascination with this original music, especially the Afro-Cuban, which is so strong [...] I used the European structures and models of structures, like form, as a reference. The content that comes into these forms was built out of the essential cells and units of our folkloric roots. This gave birth to many pieces: *Parábola*, *Canticum*, *Espiral Eterna*, the *First Concerto*.”

homem procura a mulher, simbolizando uma conquista sexual. É mais rápida que o *Yambú*, embora ambos possuam características em comum. O *Yambú* é uma dança ritual de caráter religioso. Tradicionalmente, o ritmo é dançado por casais e a coreografia é significativamente menos agressiva que na Rumba *Guaguancó*, que possui conotações sexuais explícitas (Exemplo musical 1).

Yambú clave.



Guaguancó clave



Columbia clave



Exemplo musical 1. Principais tipos de Rumba: Claves. (fonte: Huston, 2006, p. 26).

Em *Parábola*, a seção E (*Yambú*), começa com uma sucessão de notas que estão divididas em quatro grupos que devem repetir-se ou mudar de ordem de acordo com a vontade do intérprete, durante 10 segundos, conforme indicado na partitura. Embora os grupos alternem a ordem de aparição, as notas dentro de cada arquétipo são fixas. Aqui encontramos uma situação paradoxal: a seção vem acompanhada da indicação *Rápido – quase eguale – legato*, entretanto, o *Yambú* não é uma dança rápida, pelo contrário, esta é “a mais lenta das formas de Rumba, sempre dançada com os casais imitando idosos nos passos de dança³⁸” (HUSTON, 2006, p. 120). Sobre esta passagem, Brouwer assinala: “é um ritmo de tambores. O tempo de E1 é ritmicamente estável, entretanto moderado, algo movido³⁹” (FERNÁNDEZ, 20[13], *online*). A versão manuscrita indica a digitação de mão direita de todas as notas desta passagem, o que induz o intérprete a realizar um certo acento rítmico nas as notas pinçadas pelo dedo polegar: “este ritmo

³⁸ “It is the slowest form of rumba, often danced “with couples imitating the elderly in their dance steps”.

³⁹ “El es un ritmo de tambores. El tiempo de E1 es rítmicamente estable pero moderado, algo movido”.

se tornará, por causa das permutações, substancialmente complexo e praticamente imprevisível assim como é no gênero [Yambú]⁴⁰” (Ibid., online).

Além da marcação rítmica de tambores, outro aspecto tradicional do *Yambú* é uma espécie de “solo vocal” que tem a função de delinear a forma, criando seções de pergunta e resposta com os versos do intérprete. Esta apresentação antifônica é um exemplo das características universais que Brouwer procurava utilizar como elemento estrutural em suas composições. Em *Parábola* este canto aparece intercalado com os arquétipos rítmicos do *Yambú* e com os ataques em *Tambora* durante toda a seção E (Exemplo musical 2). Ainda, esta seção, de acordo com Fernández (20[13]), segue os mesmos princípios dos *Quadrados Mágicos* de Paul Klee.

De fato, parece haver um consenso sobre o artista Paul Klee como uma referência para *Parábola*. Conforme Silva (2009, p. 47), “Brouwer aproveitou a ideia dos quadrados de Klee em algumas de suas obras, [dentre elas] *Parábola* (1973)”. O violonista canadense Steven Thachuk, afirma que “Brouwer admirava em Klee seu senso de forma, linha, tensão e equilíbrio entre cor e espaço. [E que] nesta obra ele utilizou as ideias musicais da mesma maneira que Klee utilizaria as cores⁴¹” (THACHUK, 2014, online). De acordo com Wistuba (1991), por sua vez, Brouwer tem uma estreita relação com os princípios da Bauhaus e especialmente Paul Klee.

Exemplo musical 2: Canto antifonal na seção E de *Parábola*.

⁴⁰ “Ese ritmo resultará, con las permutaciones, enormemente complejo y prácticamente imprevisible, tal como lo es el del género”.

⁴¹ “Brouwer admired in Klee his “sense of form, line, tension and balance between colour and space”, and in this work has used the musical ideas in the manner that Klee would use colours”.

O próprio compositor, além de descrever o *Blaue Reiter*⁴² como um dos maiores movimentos artísticos revolucionários (ANINTERVIEW..., 2009), declara sua admiração pela obra de Klee, ao considerá-lo “um dos gigantes da pintura do Séc. XX” (Brouwer, 2007, p. 45). Brouwer utilizou, de acordo com Huston (2006), certos conceitos teóricos elaborados pelo pintor suíço em suas próprias aulas de composição, sendo muitas as semelhanças entre o pensamento criativo de ambos. No capítulo seguinte, traçamos um panorama da relação de Paul Klee com a música, delineando os princípios composicionais por ele utilizados, e destacando de que forma tais princípios se aproximam do pensamento estético de Brouwer.

⁴² *Der Blaue Reiter* (“O cavaleiro azul”) foi uma importante corrente estética do movimento expressionista alemão que ocorreu entre 1911 e 1914. Participaram artistas como Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky (1864-1941), Franz Marc (1880-1916), August Macke (1887-1914) e Paul Klee.

2 LEO BROUWER E PAUL KLEE: APROXIMAÇÃO

Em 1910, o pintor Wassily Kandinsky, realizou seu primeiro quadro abstrato (*Murnau - Jardim*) e escreveu *Do espiritual na arte*. Neste livro, Kandinsky (1996) reconhece que a tendência “não realista” da arte contemporânea para o abstrato, ou para a “essência interior”, possibilitou a aproximação entre elementos de diferentes manifestações artísticas. Além disso, ele aponta a música como a arte que por excelência exprime a vida espiritual do artista, supondo que é próprio da música inculcar vida própria nos sons musicais, cujo fim, portanto, não se restringe à imitação ou reprodução da natureza.

O pintor considera a música como a “arte mais imaterial de todas”, mas, por outro lado, alerta àqueles artistas que pretendem se “aproximar” da música que “uma arte deve aprender de outra arte o emprego de seus meios, inclusive os mais particulares, e aplicar depois, segundo seus próprios princípios, os meios que são dela e somente dela”. O autor reconhece que a noção de forma musical é relativamente intransponível para o campo das artes plásticas, assim como, por outro lado, a pintura possui o efeito do “maciço e instantâneo do conteúdo” da obra, questão que escapa à expressão musical. Kandinsky trata também dos problemas da música programática e sua concepção “por demais estreita”, concluindo que “cada arte, ao se aprofundar, fecha-se em si mesma e separa-se. Mas compara-se às outras artes, e a identidade de suas tendências profundas as leva de volta à unidade. Nenhuma das forças da outra poderá tomar seu lugar” (KANDINSKY, 1996, p. 57-59).

Adiante, em primeiro lugar, vamos tratar de tais questões sob o ponto de vista das considerações sobre a obra do pintor suíço, naturalizado alemão, Paul Klee (1879-1940) e a relação que os estudiosos fazem entre sua produção teórica e sua prática como violinista. Depois, apresentamos detalhes da vida de Klee como instrumentista, conforme suas considerações expressas nos *Diários*. Finalmente, abordaremos aspectos do pensamento de Brouwer, que apresentam similitudes com as ideias de Klee.

2.1 Questões preliminares

Lévi-Strauss menciona um relato segundo o qual, numa conversa com Richard Wagner (1813-1883), Gioachino Rossini (1792-1868) teria dito: “Mas quem, numa orquestra desenfreada, seria capaz de precisar a diferença entre a descrição de uma tempestade, de um motim ou de um incêndio? [...] É tudo convenção!”. Conclui então o antropólogo que

É preciso reconhecer que o ouvinte desavisado não poderia dizer que se trata do mar na peça de Debussy ou na abertura de *O navio-fantasma*; é preciso um título. Mas, assim que se conhece o título, vê-se o mar ao escutar *La mer* ([*O mar*]) de Debussy, e sente-se o cheiro dele escutando *O navio-fantasma* (LEVI-STRAUSS, 1997, p. 72).

Adiante, o autor pondera que, em música, quando cogitada qualquer tentativa descritiva, esta deve ser entendida como uma imitação imperfeita. Assim como a visão e o olfato, a audição possui “gozos imediatos”, portanto, a música pode ser agradável por si só e, quando em alguns casos ela faz sentido para o ouvinte, tal fenômeno se explica “pela analogia entre determinados sentimentos e as impressões causadas pela música”. Ou seja, “Não é para o ouvido propriamente dito que se pinta em música o que impressiona aos olhos: é para o espírito que, situado entre os dois sentidos, compara e combina suas sensações” (LÉVI-STRAUSS, 1997, p. 73-74).

A edição brasileira de “Vida de Rossini”, escrito por Stendhal (Henri-Marie Beyle, 1783-1842), inclui, entre os apêndices, o texto “A visita de Richard Wagner a Rossini” (1860), no qual Edmond Michotte (1831-1914), testemunha ocular, relembra o acontecido. A frase mencionada por Lévi-Strauss se situa no seguinte contexto:

WAGNER: E quanto à orquestra, esses acompanhamentos rotineiros... incolores... repetindo obstinadamente as mesmas fórmulas sem levar em conta a diversidade das personagens e das situações... em uma palavra, toda essa música de concerto estranha à ação, não tendo outra razão para estar ali que não a *convenção*, música que em muitos trechos obstrui as óperas mais renomadas [...]

ROSSINI: [...] essa independência reclamada pela concepção literária, como a manter na aliança desta com a forma musical, que não é mais que *convenção*? o senhor disse a palavra! Pois se é preciso ficar no espírito da lógica absoluta, é evidente que não se canta ao discursar; o homem colérico, o conspirador, o ciumento não cantam! [...] Portanto, a ópera, *convenção* do começo ao fim. E a própria instrumentação?... Quem, em uma orquestra desenfreada, poderia precisar a diferença de descrição entre uma tempestade, uma rebelião, um incêndio?... sempre *convenção*!

WAGNER: É evidente, maestro, que a *convenção* – e em uma medida mesmo muito ampla – se impõe, senão seria preciso suprimir absolutamente o drama lírico e mesmo a comédia musical. Não é menos indiscutível, porém, que essa *convenção*, tendo sido

elevada à categoria de forma de arte, deve ser compreendida de maneira a evitar os excessos que levam ao absurdo, ao ridículo (MICHOTTE, 1992, p. 467-468).

Configura-se, portanto, que o vocábulo “convenção” foi utilizado por ambos os compositores com acepções diferentes. Wagner utiliza-o inicialmente como sinônimo de convencionalismo, corriqueiro ou dentro da norma ou da tradição. Rossini, por sua vez, entende o termo como pacto, resultado de um acordo ou de uma explicação prévia. Ao final, porém, Wagner sugere a existência de uma convenção elevada, ou seja, uma espécie de acordo tácito estabelecido entre o artista e o público no que diz respeito à estrutura da produção musical.

No campo da pintura, o mesmo tema é abordado na tentativa de situar o início do movimento moderno “quando se percebeu que o impressionismo mudou radicalmente as premissas, as condições e as finalidades do trabalho artístico”. O artista, então, passou a reivindicar o papel de “traduzir na obra de arte a sensação visual imediata, independentemente, e mesmo em oposição, de toda noção convencional da estrutura do espaço e da forma dos objetos” (ARGAN, 1987, p. 50). É em tal contexto que Argan insere a produção de Klee, entendendo-a como “uma espécie de diário de sua própria vida interior ou profunda, de tudo o que permaneceu no estágio de impulso ou motivo, e não se traduziu como causa de determinados efeitos, não constituiu história”. Ou, em outras palavras, o pintor é colocado em paralelo com escritor James Joyce (1882-1941): “assim como em Joyce as palavras e as frases, em Klee as imagens também se decompõem, se recompõem e se misturam segundo nexos alógicos e assintáticos, mas vitais e sensíveis como ligamentos nervosos” (ARGAN, 1992, p. 323).

Além de destacar a importância das anotações deixadas pelo pintor, destacamos o papel relevante que a música desempenhou em sua trajetória. Artista plástico inteiramente dedicado, Klee “não só entendia de outras artes – coisa que raramente acontecia com seus colegas pintores –, como também era um poeta bastante produtivo e, sobretudo, um músico muito ativo”. Além disso, sua produção literária (epigramas e poemas), também de qualidade, possui como tema central o processo criativo, demonstrando claramente sua “natureza filosófica” (REGEL, 2001, p. 15).

Se, de um lado, a música e os músicos exerceram um papel muito importante na trajetória de Paul Klee, por outro, gerações de compositores, foram influenciados pela sua obra artística e produção intelectual. Por exemplo, Pierre Boulez (n. 1925), que escreveu um livro sobre o pintor (*Le Pays Fertile: pour la reproduction des euvres de Paul Klee*, 1989), reconhece

que os escritos de Klee alimentaram seu pensamento musical. Boulez, contudo, não foi diretamente inspirado pelos quadros do pintor, mas pelos exercícios pedagógicos desenvolvidos por ele a partir de 1920, momento em que passa a atuar como professor nas escolas Bauhaus, primeiro em Weimar (entre 1920 e 1924) e depois em Dessau (entre 1925 e 1930). Na visão do compositor francês, as ideias do pintor, ao contrário, foram utilizadas como ferramenta para a análise e a concepção da música do século XX:

O primeiro contato com Klee muitas vezes não entusiasma; pensa-se mesmo numa arte refinada demais, afetada demais. Depois dessa primeira impressão, começa a operar uma força que nos impele à reflexão profunda. Não há violência nem gestos agressivos; essa obra convence, e esse convencimento é persistente. Alguns quadros de Klee leem-se entre dois planos. O olhar se desloca da frente para trás, passa de um plano ao outro, observa as coincidências e as divergências. Coloca-nos imóveis diante da mais perfeita contemplação. Não são numerosas essas obras, também próximas de uma polifonia. Mais tarde, há cerca de uns trinta anos, Stockhausen me mostrou ‘*Das bildnerische Denken* (O pensar criativo)’, o livro que contém as lições da escola de Bauhaus, dizendo-me, tanto quanto me lembro: ‘Você vai ver que Klee é o melhor professor de composição’. Tinha a convicção de que o seu entusiasmo tinha ido muito longe, pois já havia escrito ‘*Le Marteau sans Maître*’, entre outras (FELICISSIMO; JARDIM, 2013, p. 50).

É possível estabelecer uma tipologia das diferentes relações entre pintura e música na obra de Klee. Há um conjunto de obras no qual o paralelismo pintura / música se manifesta através da iconografia que faz referência explícita ao mundo da música, por exemplo, em pinturas como “Pianista em apuros” (1901), “Instrumento para a Música Nova” (1914), “Cena de batalha da ópera fantástica ‘O navegador’” (1923) e “Tocador de timbales” (1940) (Figura 7). Em um segundo grupo se situam desenhos e pinturas que manifestam um parentesco estrutural com formas ou procedimentos, como a polifonia e a fuga, da esfera nomeadamente musical, por exemplo, em “Máscaras compostas” (1929) e “Crianças carregando pacotes” (1930) ou “*Em-acht*”, “Polifonia” e “*Ad Parnassum*”, todos de 1932 (Figura 8). Finalmente, um terceiro grupo de trabalhos evidencia a concepção de Klee de “obra de arte como gênese”, aproximando os papéis do pintor e do intérprete musical, por exemplo, em “Cena com a mulher correndo” (1925) e “Monumento na fronteira do país fértil” (1929) (Figura 9) (VALLE, 2007).



Figura 7. Paul Klee: *Tocador de timbales* (1940).



Figura 8. Paul Klee: *Ad Parnassum* (1932).



Figura 9. Paul Klee: *Monumento na fronteira do país fértil* (1929).

Ramalho de Castro (2010) analisou do ponto de vista teórico as teses defendidas por Klee no livro publicado no ano de 1920, *O pensamento criativo*. Conforme a autora, o conceito da

“Teoria da forma” desenvolvida pelo pintor tem em vista principalmente aqueles aspectos que revelam uma potencial conexão entre música e artes plásticas, associando, por exemplo, linha melódica e linha no desenho bem como entre métrica e modulações de cor. Ramalho de Castro destaca ainda que, através de experiências com a superposição de cores e de texturas, Klee buscou representar visualmente a polifonia.

A estudiosa explica que o ritmo, a forma e o movimento, que são correlacionados ao espaço bidimensional do desenho e da pintura, são comparados por Klee ao ritmo, compasso e modulações da música. Ou seja, o pintor

Sistematiza a concepção do compasso na existência de uma estrutura de malha de construção, formada por linhas horizontais e verticais para construir estruturadamente o espaço bidimensional similar ao universo musical. Estas linhas, quando superpostas, vão formar módulos quadrados ou retangulares e serão por estes módulos que surgirá a relação entre a linha melódica e a construção formal do quadro; a divisão de ritmo e a subdivisão do módulo estabelecendo definitivamente a relação entre as divisões do espaço bidimensional e o compasso musical (RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 11).

Paul Klee começou a estudar violino aos sete anos, vindo a atuar profissionalmente na Orquestra Municipal de Berna, Suíça, além de desenvolver atividades como camerista, em duo com sua esposa a pianista Lily Stumpf (1876–1946), com quem se casou em 1906, e outras formações instrumentais. Seu pai, Hans Wilhelm Klee (1849-1940), era professor de música e sua mãe, Ida Marie Klee Frick (1855-1921), cantora. Durante sua vida, foi amigo de compositores e instrumentistas como Ferruccio Busoni (1866-1924), Béla Bartók e Paul Hindemith (1895-1963). Verificamos que o pintor utilizou frequentemente em suas pinturas materiais similares a signos musicais (fermata, linhas curvas que lembram as claves e escadarias que lembram escalas), mas também manipulou recursos oriundos de técnicas composicionais (imitação, desenvolvimento de motivos, etc.). Contudo, para alcançar os objetivos na presente pesquisa torna-se necessário conhecer melhor a vivência musical de Paul Klee como intérprete.

2.2 Paul Klee: experiências de sua vida musical

O documentário para televisão denominado “Paul Klee: o diário de um artista⁴³”, recorre aos diários do pintor e outras fontes para discutir sua obra e a relação com a Arte em geral. Mencionando fatos de sua experiência durante a Alemanha nazista, detalhes de seu cotidiano familiar, o contato com artistas do porte do pintor russo Wassily Kandinsky (1866-1944) e com movimentos como o Expressionismo e o Cubismo, o programa revela que, depois de uma viagem à Tunísia, em 1914, Klee alcançou com sua pintura o “limite da abstração”, tornando-se, como a música, “uma questão de superposições, de ritmo, de equilíbrio e de harmonia”, conforme destacamos:

NARRADOR 1 (ALTEREGO DE KLEE): “Cada vez mais paralelos entre a música e as artes plásticas se impõe a mim. Apesar disso não consigo analisá-los. Certamente as duas artes tem uma natureza temporal”.

NARRADOR 2 Seu filho [Felix Paul Klee (1907-1990)] relembra: “um dos três cômodos de nosso pequeno apartamento era reservado para música, onde minha mãe dava suas aulas de piano e quase todas as noites Paul e Lili tocavam sonatas. Música moderna, não! Só Bach, Haendel, Mozart, Beethoven e Schubert. Todas as manhãs para se preparar para pintar ele toca uma hora de violino. E, assim que começa a pintar, seu desenho se torna a transcrição de uma linha melódica”.

NARRADOR 1: “Para mim a música é como uma amante enfeitiçada. Uma amante que inspira muitas obras figurativas”.

NARRADOR 2: “Mas a música inspira principalmente suas obras abstratas. Camada após camada a aquarela gera nuances que se enriquecem com seus traços interiores. As formas e as cores se interpenetram. Klee pinta como um músico, nota após nota, sobrepondo os temas. Seja para tratar do ritmo, [do compasso], das repetições, das variações ou dos silêncios, é o tempo que se encontra no centro de sua obra. Em outras composições aparecem as ressonâncias, os intervalos como uma divisão do tempo”.

NARRADOR 1: “Nesse sentido a pintura polifônica é superior à música na qual o domínio do tempo é espacial e onde a noção de simultaneidade se revela ainda mais rica” (PAUL... 2005).

De fato, Klee (1990) registrou fatos e impressões sobre leituras, viagens, obras de arte, pessoas com as quais conviveu e também sobre suas atividades como músico. Uma seleção de textos evidencia detalhes da vivência musical do pintor em suas mais diferentes maneiras. Aqui,

⁴³PAUL Klee: o diário de um artista. Direção de Michael Gaumnitz. Produção de Christine Candessus. Paris: Alegria Ina Arte France, 2005. (56 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tI-mW8mZfjU>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

destacamos alguns personagens, acontecimentos e comentários, utilizando a tradução brasileira, de 1990, do original em alemão, publicado no ano 1957, que inclui quatro diferentes períodos, entre os anos 1897 e 1940⁴⁴.

O colegial clássico

52. Berna, 10/11/1897. À medida que o tempo passa, cresce em mim o medo do meu amor cada vez maior pela música. Não me entendo. Toco sonatas de Bach... o que é o quadro “Autorretrato com a morte tocando violino”, do pintor Arnold Böcklin (1827-1901) comparado a elas? Só rindo mesmo.

57. 5/3/1898. Cheguei mesmo a cantar e depois desejei ter uma voz que fosse uma ponte para a música. Jamais quis ser violinista; para tanto, sentia-me com poucos dotes de virtuose.

Munique III, 1900/1901

133. É claro que os conhecimentos musicais às vezes eram muito estimulantes. Por exemplo, a noite em que Montgomery Rufus Karl Siegfried Straube (1873-1950) me ensinou a “Sonata em lá maior”, op. 100, de Brahms, e depois ficou muito entusiasmado por eu ter aprendido tanto em apenas uma hora. Durante muito tempo continuei ouvindo as palavras que me disse quando nos despedimos, bêbados e entusiasmados, depois de uma noite no Café Stefanie: “O senhor toca maravilhosamente!” Logo depois ele ficou famoso como organista e regente.

Diário italiano (outubro de 1901 a maio de 1902)

307. O último concerto não foi tão bom. Culpa do regente, Alessandro Vessella (1860-1929). Arrebatou-me o último movimento da “Sétima sinfonia” de Beethoven, mas foram os próprios músicos que tiveram a iniciativa. Algumas vezes importantes foram sufocadas; no conjunto, porém, havia energia e êxtase. Celebraram-se orgias de sons sinfônicos. Os [ataques] curtos foram mais convincentes do que de hábito. Dilatação organística da seção de sopros. (Os fagotes soam rudes e estranhos.) Além do mais, só recentemente fui capaz de compreender esta obra. Saudades de Mozart.

Junho de 1902

597. No quinto concerto sinfônico apresentou-se Pablo Casals, um dos músicos mais maravilhosos de que se tem notícia! A sonoridade que ele consegue com seu violoncelo é da mais comovente melancolia. São ilimitados seus meios de expressão. Ora extrovertida, vinda do fundo da alma, ora introvertida, entrando no fundo da alma. Ao tocar ele fecha os olhos, mas sua boca move-se suavemente, interrompendo um pouco essa paz. / Durante o ensaio, o artista se indispôs seriamente com nosso regente. Casals chegou com cerca de meia hora de atraso. Nosso maestro recebeu-o mostrando-lhe o relógio. O espanhol, desconhecendo a mentalidade suíça, aborreceu-se com aquele gesto.

⁴⁴ Para facilitar a localização e comparação com outras versões do mesmo texto, indicamos apenas o número das entradas selecionadas, bem como, quando nos pareceu pertinente e sempre que possível, incluímos o nome completo e datas de nascimento e morte das personalidades citadas.

Pela cara que fez, na certa deve ter pensado ‘Vamos ver do que você é capaz...’ Começa o *tutti* para o concerto de Haydn. (Observação: o ensaio geral foi aberto ao público, e pago.) O forte de nosso maestro nunca foi a determinação do andamento, e é claro que ele se enganou completamente. Casals tentou lhe ensinar. Em vão é claro. Então ele começou a tocar o solo, e foi como se o céu tivesse aberto as suas portas. Mas, como não era o violinista Karel Halíř (1859-1909) com suas pausas para respirar, ele exigia uma total atenção do conjunto. O maestro começou a ficar com medo. Mesmo depois de muito ensaiar, não conseguia fazer a orquestra entrar na hora certa. O artista espanhol já tinha percebido que nosso maestro não sentia o momento exato de dar a entrada da orquestra; mas agora estava começando a desconfiar que ainda por cima ele não sabia ler notas muito bem. Em voz alta, Casals foi solfejando para o regente cada uma das notas que precediam à entrada do *tutti*, como um professor numa aula de solfejo. / O público estava ansioso para ver o que aconteceria com o pianista Fritz Brun (1878-1959) na “Sonata”, para violoncelo e piano, de Boccherini. Mas o espanhol saiu dizendo ‘*Ah, c’est terrible de jouer avec cet orchestre!*’, e recusou-se a continuar o ensaio. Fritz Brun ficou muito contente, e mais tarde ensaiou com Casals em sua casa, onde ele se mostrou muito satisfeito. / À noite, Casals sentou-se resmungando à frente da orquestra, que tocava a introdução. O maestro olhava para ele como que implorando sua opinião sobre o andamento. O espanhol só aqueceu mais um compasso. Então, juntou-se à orquestra, tocando juntamente com o naipe dos contrabaixos. Batendo algumas vezes com o arco nas costas do instrumento, acertou o andamento. / Tivemos que tocar a “Sinfonia em si menor” de Mozart, uma abertura (“Vestales”) de Gaspare Luigi Pacifico Spontini (1774-1851) e a pequena abertura “Cosi fan tutte” também de Mozart, essa verdadeira maravilha das maravilhas. / Além de Boccherini, Casals ainda tocou uma sarabanda de Bach.

Munique

779. Entre outras peças Busoni interpretou divinamente os “Estudos”, op. 25, de Chopin. Assisti apresentações do violinista Ferencz Hegedüs (1881-1944). E novamente o pianista Max Von Pauer (1866-1945), que desta vez mostrou como Mendelssohn era incrível. O grande Meschaërt deu a vários *Lieder* e baladas uma interpretação profundamente musical e de um tom declamatório extremamente sóbrio; Henri Marteau (1874-1934) com o concerto para violino, de Brahms.

785a. Tocou Alfred Reisenauer (1863-1907), um pianista incrível; e não se pode dizer que tocou piano, porque o som de sua música nada tinha a ver com o toque comum de um piano. “Sonata em lá bemol maior”, op. 110, de Beethoven, e os “Momentos musicais” (havia um deles...!!!) e “Improvisos” de Schubert. Depois muitos Chopin, um John Field (1782-1837) e alguns Liszt! Que experiência!

Diário IV

983. 30/3/1916, Landshut. A primeira noite sem febre. Estudei música como se deve. Não perdi a técnica. Amanhã o repouso cai se transformar em seu oposto. Mas, por enquanto, ainda é melhor estar em boas condições de saúde.

1081. Um quinteto como o de “Dom Giovanni” nos é mais afim do que o movimento épico do “Tristão”. Mozart e Bach são mais modernos do que os compositores do século XIX. Se, na música, o elemento temporal pudesse ser suplantado por um movimento retrógrado que penetrasse a consciência, então ainda se poderia pensar num florescimento tardio.

1122. 27/5/1918, Gerthofen. A revista “*Die Zeitschrij*” 1918, publicada pela editora Richter, já está circulando. As reproduções são autotípias de boa qualidade. No mais, a apresentação da revista procura ser fiel a esses tempos de guerra. O ensaio de Theodor Däubler (1876-1934) é curto. O autor procura se fundamentar na minha musicalidade, além de acabar promovendo minha fama internacional como violinista virtuoso. A primeira consequência disso serão as ofertas de trabalho oferecidas por importantes sociedades sinfônicas. Mas mandei um telegrama da resposta, dizendo que minha farda cinza me impede.

Nos fragmentos acima reunidos selecionamos impressões gerais de Klee e indícios que apontam para sua crítica e autocrítica em relação à própria performance e a de outros nomes destacados da época em que viveu. Concluimos que ele era um intérprete altamente qualificado, conhecedor do repertório e um apreciador exigente, que valorizava interpretações nas quais a polifonia, ou mais amplamente, os diferentes planos sonoros, são executados de maneira estruturada e transparente. A seguir, tratamos de aspectos que aproximam os pensamentos de Klee e Brouwer.

2.3 Leo Brouwer: correlações com o pensamento de Klee

A relação de Leo Brouwer com Paul Klee e as artes plásticas começou ainda durante a juventude, quando o compositor estudou pintura. Embora sua carreira como pintor não tenha seguido adiante, segundo Century (1987), as bases conceituais de seus estudos em pintura são consideradas importantes para seu direcionamento como compositor. Brouwer explica: “Foi uma abordagem para formar o que era essencial a considerar... é por isso que eu considero tanto Paul Klee em minhas aulas de composição⁴⁵” (CENTURY, 1987, p. 160).

Os reflexos do contato com o universo pictórico, de acordo com Paul Century, são representados no período vanguardista de Brouwer. A vanguarda proporcionou, para Brouwer, “uma maneira de incorporar conceitos de abstração prevaletentes na arte moderna no mundo das texturas sonoras⁴⁶” (Ibid., p. 158). Durante este novo período estético, os principais elementos composicionais utilizados por Brouwer – formas abertas, improvisação, cromatismo, aleatoriedade, politonalidade, etc. – são pensados a partir de relações extramusicais: na

⁴⁵“It was an approach to form which was essential to consider . . . that is why I considered so much Paul Klee in my composition class in music.”

⁴⁶“The avant-garde movement in music provided for Brouwer a means of incorporating concepts of abstraction prevalent in modern art into the realm of sound textures.”

matemática (série de Fibonacci e Proporção Áurea⁴⁷), na cosmologia, nas estruturas espirais encontradas na natureza (conchas, flores, galáxias), na teoria marxista do desenvolvimento social em espiral e nas artes visuais, especificamente na obra de Paul Klee (*A REVOLUÇÃO...*, *online*). Sobre este aspecto o compositor afirma:

Eu sempre em minhas composições desde os anos 60 e tanto, tenho feito música sob uma referência extramusical [...] as obras que faço possuem dois processos composicionais fundamentais, primeiro o da obra em desenvolvimento, uma obra aberta, que permite um desenvolvimento gradual, ou seja, a obra é composta em seu processo. O outro é o da composição modular, quer dizer, eu uso módulos universais que podem ser a estrutura de uma folha ou de uma árvore⁴⁸ (WISTUBA, 1991, p. 30).

Adiante, procuramos nos aproximar do pensamento estético de Leo Brouwer a partir dos pressupostos de Paul Klee. Levamos em consideração principalmente as reflexões de Klee sobre a obra de arte como reflexo transformado da natureza e seu consequente equilíbrio composicional. Para estabelecer tal relação partimos de quatro tópicos principais. São eles: o princípio dialético, a estruturação a partir do movimento da linha, a movimentação cromática e os eixos tonais.

2.3.1 Princípio dialético

Em uma anotação feita em seus diários, Klee comenta: “Dizem que [Jean-Auguste Dominique] Ingres [(1780-1867)] ordenou o repouso; quero ir além desse *pathos* e ordenar o movimento” (KLEE, 1990, p. 267). Depois, em seu ensaio *Confissão Criadora*, o pintor complementou:

⁴⁷“Em torno do ano de 1220, um padrão recorrente na natureza foi percebido: Leonardo [Fibonacci] inventou (ou descobriu) uma série numérica que ofereceu o primeiro modelo matemático de crescimento populacional [...] Os números de Fibonacci pertencem à seguinte série somatória: 1,1,2,3,5,8,13,21,34,55,89,144,233,377,etc. [na qual cada número é a soma dos dois anteriores]. Qualquer número nessa série [na média em que ela avança], quando dividido pelo seguinte, resulta em aproximadamente 0,618..., e qualquer número dividido pelo que o antecede, em aproximadamente 1,618.... Estas são as razões proporcionais características entre as partes maiores e menores da Proporção Áurea. A Proporção Áurea é uma razão constante derivada de uma relação geométrica que, da mesma forma que o π e outras constantes deste tipo, é irracional em termos numéricos [...] Estes são números irracionais porque só podem ser aproximados e nunca podem ser expressos totalmente numa fração. A Série de Fibonacci está ligada a esta idéia única, a de uma Proporção Áurea, que tocava fortemente os Gregos antigos e foi usada repetidamente nas artes e na arquitetura” (CELÚQUE, 2004, p. 11).

⁴⁸“yo siempre en mi composición desde los años 60 y tanto. he hecho músicas bajo una referencia extramusical [...] las obras que yo hago tienen dos procesos compositivos fundamentales, uno el de la obra en desarrollo, una obra abierta, lo que permite un desarrollo gradual, o sea, la obra es compositiva en su proceso. El otro proceso compositivo es el de la composición modular, es decir, yo uso módulos universales que pueden ser la estructura de una hoja o de un árbol”.

Em todo o universo, o que se dá é o movimento. O repouso que tem lugar na Terra não passa de um entrave ocasional da matéria. Considerar essa estaticidade como um estado primordial é um engano [...] A obra pictórica surgiu a partir do movimento (KLEE, 2001, p. 46-47).

Podemos dizer que a criação da obra de arte a partir do movimento, em contraposição ao repouso, é a síntese dialética a que chegou Klee como resultado de suas observações e experiências acerca da natureza. Klee, conforme nos conta Regel (2001), estudava anatomia juntamente com estudantes de medicina, realizava pesquisas botânicas e estudos da natureza, além de colecionar folhas, caroços de frutos, flores com formas diversas, ouriços do mar, cascas de árvore, entre outras coisas. Com isso, o pintor não tinha interesse em contribuir para o conhecimento científico através de novas descobertas, mas, “tratava-se muito mais de entender cada vez melhor a realidade, e conceber de modo cada vez mais preciso a essência dos seres e dos processos [da natureza]” (REGEL, 2001, p. 14).

Toda experiência acumulada conduziu Klee ao ponto central de seu pensamento filosófico, ou seja, a concepção dual, representada por forças opostas e complementares encontradas na natureza, tais como repouso e movimento, bem e mal, amor e ódio, caos e cosmos. Nas palavras do pintor:

A integração dos conceitos de bem e mal cria uma esfera ética. O mal não deve ser o inimigo triunfante que nos humilha, mas sim uma outra força criadora agindo no conjunto. [...] Uma simultaneidade do elemento masculino original (mau, irascível, passional) e do elemento feminino original (bom, gerador, sereno), como estado de estabilidade ética. [...] Toda energia requer um complemento, para realizar um estado de repouso em si, acima do jogo de forças (KLEE, 2001, p. 48).

Para Klee, o momento da criação inicia-se pela contraposição gerada entre o caos e o cosmos, mediados por um ponto de equilíbrio, que o pintor denomina de “ponto gris”. Conforme o próprio assinala: “início pelo caos, é a maneira mais lógica e a mais natural. Eu não me preocupo, pois posso me considerar em primeiro lugar como o caos” (*apud* RAMALHO DE CASTRO, 2010, p. 9). Em outra passagem o pintor destaca a importância do “ponto gris”:

[O caos é] um conceito localmente determinado e relacionado ao conceito de cosmos [...] um ‘conceito não conceitual’ da liberdade dos opostos. Se expressarmos isto em termos perceptíveis (como se desenhássemos o equilíbrio do caos), chegaríamos ao conceito de ‘gris’[...] o ponto gris. Este ponto é gris porque ele não é nem branco nem preto, ou porque é branco e preto ao mesmo tempo [...] o momento cosmo genético está à mão. O estabelecimento de um ponto no caos, que, concentrado em princípio, só pode

ser gris, empresta a este ponto uma característica concêntrica do primordial. Então, a ordem criada a partir dele irradia em todas as direções⁴⁹ (KLEE, 1961, p. 3-4).

Tal pensamento, entretanto, não é originário nem exclusivo de Paul Klee. O valor da imagem dual aparece também na filosofia antiga e contemporânea, nos estudos da Linguística, da Semiologia, e em diferentes pensamentos teóricos e filosóficos. Por exemplo, para Spinelli, esta tradição dualista foi iniciada pela escola pitagórica que a “concebeu desse modo, como se o pensamento só fosse capaz de pensar por oposição, confrontando diferenças” (SPINELLI, 2004, p. 69). O autor destaca ainda que o pensamento pitagórico se estendia a diversas contraposições (para além da Matemática) tais como, cosmológicas (por exemplo, ordem-caos, luz-sombra, repouso-movimento), éticas e estéticas (por exemplo, bom-mal, justo-injusto, belo-feio). O pensamento de Friedrich Hegel (1770-1831), que manifesta a oposição na identidade do ser como condição fundamental de possibilidade de todo o discurso, também se expressa dialético: “ser idêntico/ser outro; ser uno/ ser múltiplo; ser infinito/ ser finito; ser absoluto/ ser relativo; ser necessário/ ser contingente” (NICOLAU, 2009, p. 123). Brouwer, por sua vez, recorre a tais dualidades quando declara que:

O equilíbrio composicional [é] um conceito que está presente na história: movimento, tensão e seu conseqüente repouso ou relaxamento. Esta ‘lei de forças opostas’ – dia-noite, masculino-feminino, yin-yang, tempo de amar, tempo de odiar – existe em todas as circunstâncias da humanidade (BETANCOURT, 1998, *online*).

Para Wistuba, este tipo de abordagem, “mesclada a outras originadas na dialética hegeliana-marxista”, também se inspira na inter-relação homem-natureza sustentada por Klee (WISTUBA, 1991, p. 30). Por exemplo, encontramos equivalências da contraposição Caos-Cosmos, citada por Klee, em obras de Brouwer, como *Canticum*, que nos dá a dimensão do caos em direção à ordem:

[No primeiro movimento], após apresentar três violentos acordes que englobam um amplo espectro intervalar no violão, criando uma ressonância dificilmente esquecível, começa o desenvolvimento a partir do menor intervalo possível [...] A segunda seção [Ditirambo] [...] arma um sólido ostinato rítmico que serve de base para o

⁴⁹ “[Chaos is] a locally determined concept relating to the concept of the cosmos [...] [it] is a non-conceptual concept of freedom from opposition. If we express it in terms of the perceptible (as though drawing up a balance sheet of chaos) we arrive at the concept grey [...] the grey point. This point is grey because it is neither white nor black or because it is white and black at the same time [...] The cosmogenetic moment is at hand. The establishment of a point in chaos, which, concentrated in principle, can only be grey, lends this point a concentrated character of the primordial. The order thus created radiates from it in all directions”.

desenvolvimento do tema utilizado no primeiro movimento e essencialmente organiza o caos de *Eclosión* em uma espécie de ordem (ALBUM..., *online*)⁵⁰.

Podemos comparar esta descrição de *Canticum* à premissa de Klee. Por exemplo, os “violentos acordes”, de abertura da peça, que são atacados com *rasgueado*, indicação de dinâmica *molto fortíssimo (fff)*, e, contém todas as relações intervalares possíveis (Exemplo musical 3), representariam o caos. Este mesmo caos começa a ser organizado pelo “ponto gris” – o “menor intervalo possível” (2^am, réb – dó) – sendo desenvolvido por toda a obra até chegar “em uma espécie de ordem” no movimento final, *Ditirambo*.

The image shows a musical score for the beginning of a piece. It consists of three chords, each marked with a wavy line above it, indicating a rasgueado (strummed) attack. The first chord is marked with a dynamic of *fff* and the instruction *(↑↓↑) segue*. The second and third chords are marked with *sim.* and *sim.* respectively. The score is divided into sections by vertical dashed lines, with the first section labeled *G.P.* (Grande Pausa) and the others labeled *G.P.* and *G.P.*. Below the score, there are time markings: 6", 4", 6", 3", 6", and 4".

Exemplo musical 3. Partitura de *Canticum*: acordes iniciais da peça.

Considerando o termo “composição” de maneira abrangente, ou seja, englobando tanto a ideia da criação musical como também as ideias pictóricas, pressupomos um fundamento coincidente entre Klee e Brouwer. Ao trazerem à consideração a contraposição de forças, ambos os artistas manifestam a preocupação com o equilíbrio da obra de arte como reflexo da natureza. Da mesma maneira, é possível aproximar os parâmetros descritos por Klee em seus escritos pedagógicos e certos procedimentos que aparecem na obra de Brouwer para violão.

2.3.2 Movimento da linha

Durante os anos da *Bauhaus*, Klee registrou em seu *Pedagogical Sketchbook* (1953), publicado originalmente em 1925, as impressões e os resultados obtidos por meio de suas experiências. Através de comparações e alusões, o pintor descreve os possíveis movimentos dos

⁵⁰ “After three violent chords that cover extreme intervals on the instrument and create an almost unforgettable background of resonance he [Brouwer] begins the process of musical growth by building on the smallest interval available [...]. The second section [...] is upon this open note that Brouwer builds a solid ostinato rhythm as a basis to further develop the theme used in the first movement and essentially organise the chaos of ‘Eclosión’ into some kind of order”.

“elementos formais da arte gráfica: pontos, energias lineares, energias planares e energias espaciais” (KLEE, 2001, p. 43). A ideia central dos procedimentos descritos por ele está na movimentação da linha, que “gradualmente emerge como medida de toda a proporção estrutural [da obra pictórica]” (MOHOLY-NAGY, 1953, p. 9). Entretanto, a linha surgirá somente a partir da movimentação do ponto:

O ponto [é] visto dinamicamente como um agente: o crescimento da energia concentrada em um lado determina a direção do movimento. Quando o valor central é dado a um ponto – este é o momento cosmo genético. Este momento engloba todo o conceito de início⁵¹ (KLEE, 1961, p. 22).

Conforme observamos (Figura 10), o ponto se movimenta até se transformar em linha [1]. Da mesma maneira, a linha se desloca e forma um plano [2] e também os planos se movimentam para formar espaços [3]. Para Klee (1953), a linha, pode ter três características distintas: “ativa”, “medial” ou “passiva”. A linha ativa [*active line*] é representada pelo ponto em progressão, movimentando-se livremente sem causar um efeito real de plano, ou seja, a linha é ativa enquanto o plano é passivo (Figura 11).

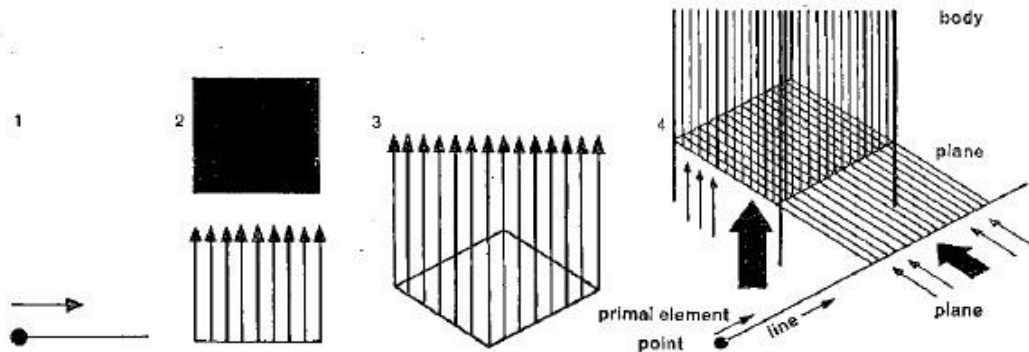


Figura 10. Movimentações: ponto, linha e plano (fonte: Klee, 1961, p. 24).



Figura 11. Linhas ativas, planos passivos (fonte: Klee, 1953, p. 16-17).

⁵¹ “The point, seen dynamically as agent: the growth of energy concentrated on one side determines the direction of motion. When a point is given central value – this is the cosmogenetic moment. This event encompasses the whole concept of beginning”.

A linha medial [*medial line*] é representada pela progressão do ponto que causa um efeito de plano (conforme a Figura 12), entretanto este efeito é secundário e o plano continua passivo, pois a movimentação da linha ainda é a ação principal. E, por último, a linha passiva [*passive line*], que é o resultado da ativação do plano através da progressão de uma linha inteira, e não mais do ponto (Figura 13). Podemos, por exemplo, perceber a movimentação da linha quando do processo de estabelecer os planos (passivos), no desenho *Sailing Boats* (1927) de Paul Klee (Figura 14).

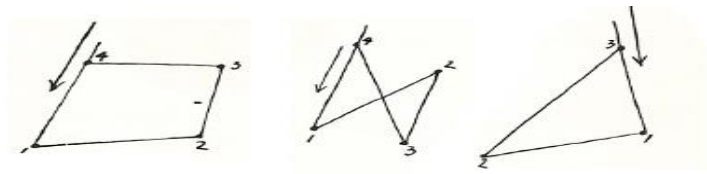


Figura 12. Linhas ‘mediais’, planos passivos (fonte: Klee, 1953, p. 18).

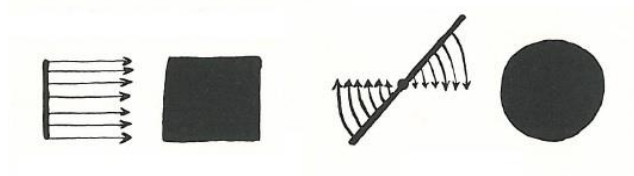


Figura 13. Planos ativos, linhas passivas (fonte: Klee, 1953, p. 19).

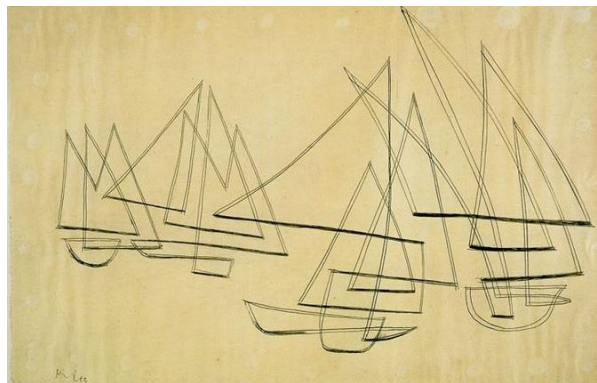


Figura 14. Paul Klee: *Sailing Boats* (1927). Movimentação da linha formando planos passivos.

Na obra de Brouwer, podemos estabelecer correspondências com tais movimentos lineares. Por exemplo, em *Canticum*, de acordo com Century (1987), o movimento melódico em direção à nota Si pode ser interpretado visualmente como uma linha em uma tela (Figura 15).

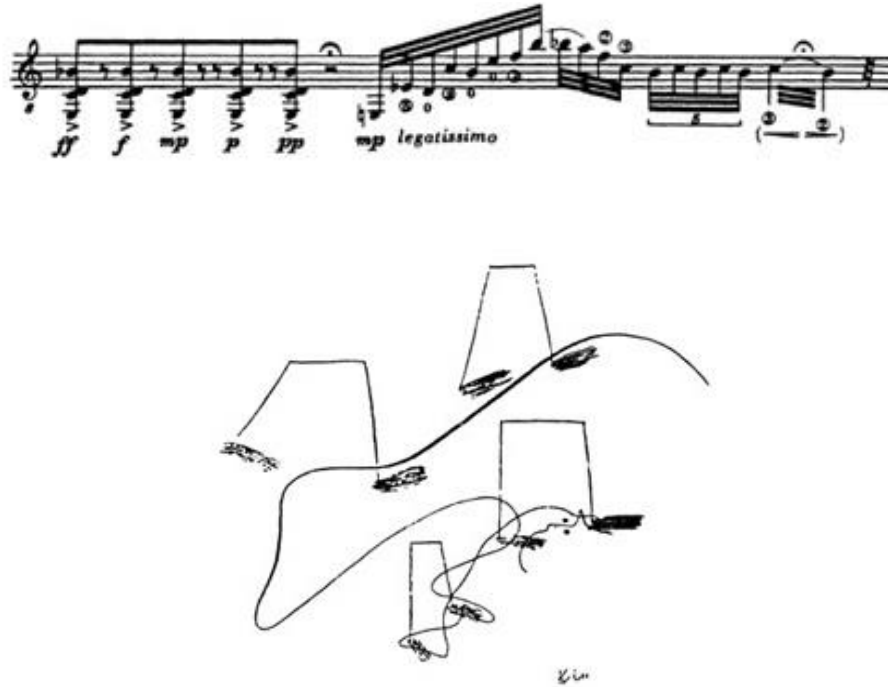


Figura 15: Trecho de *Canticum* de Leo Brouwer, em comparação com o desenho *Dreamlike* (1930), de Paul Klee (fonte: Century, 1987, p. 162).

Em *Commutaciones*, para três percussionistas em vinte e três instrumentos, Brouwer utiliza uma partitura gráfica que “permite ao performer interpretar as relações visuais como indicações musicais” (Ibid., p. 158). Os elementos visuais da partitura podem ser reconhecidos nos exemplos de Klee, para a linha ativa com movimentos limitados por pontos fixos (Figura 16).

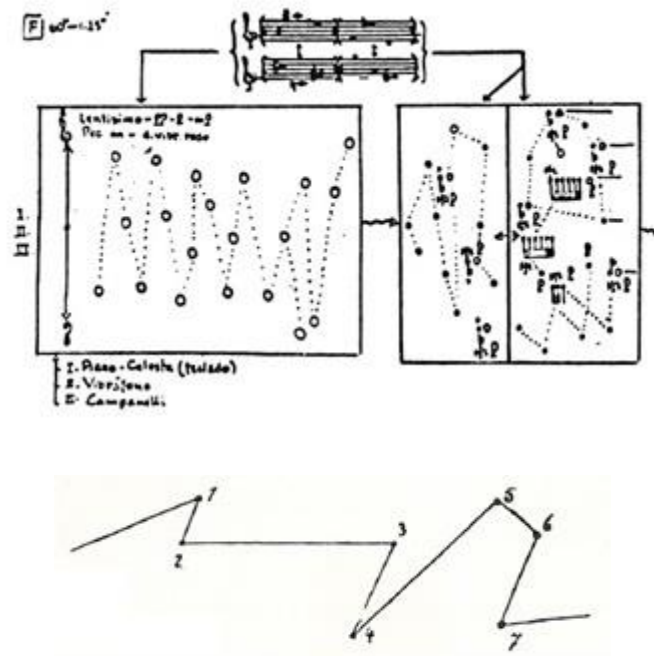


Fig. 16: *Commutaciones*, seção F (fonte: Century, 1987, p. 158), em comparação com a “linha ativa” e seus movimentos limitados por pontos fixos (fonte: Klee, 1953, p. 18).

Para Klee, da mesma maneira que o ponto se movimenta resultando em uma linha ativa (Figura 11 acima), a progressão da linha resulta em um objeto plano ativo, enquanto esta mesma linha se torna passiva (Figura 17). Tal situação, encontramos em *Tarantos*. Na obra, as linhas melódicas estão separadas em blocos denominados “*enunciados*” e “*falsetas*”, que devem ser intercalados de acordo com a vontade do intérprete. Ou seja, a linha melódica perde sua autonomia em razão de uma espécie de desconstrução formal, dando lugar à espacialidade dos blocos formados pelos grupos de notas. No lugar de sucessivas notas (ou pontos) que se deslocam criando um efeito linear, temos uma sucessão de linhas melódicas (separadas em blocos) que se deslocam criando um efeito planar, o que confere à obra um caráter espacial evidente (Exemplo musical 4).

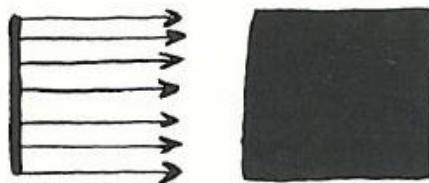


Figura 17. Linhas passivas que são resultado da ativação dos planos (progressão da linha) (fonte: Klee, 1953, p. 19).

TARANTOS

ENUNCIADOS

I.

II.

III.

IV.

V.

VI.

Exemplo musical 4. Leo Brouwer: Partitura de *Tarantos* (1974).

Para Klee, a linha é também um parâmetro que se relaciona com a estruturação da obra pictórica. O entrelaçamento de linhas verticais e horizontais (Figura 18), dispostas de acordo com unidades numéricas preestabelecidas (Figura 19), formará módulos quadrados ou retangulares, que o pintor chama de “ritmos estruturais”. A combinação dos movimentos lineares em duas direções (da esquerda para direita e de cima para baixo) e a repetição da mesma unidade de medida (por exemplo, 1+1+1+1) produz uma malha estrutural bidimensional, que dará origem à construção do quadro (Figura 20).

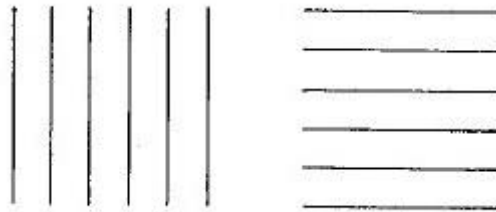


Figura 18. Cruzamento entre linhas verticais e horizontais (fonte: Klee, 1961, p. 217).

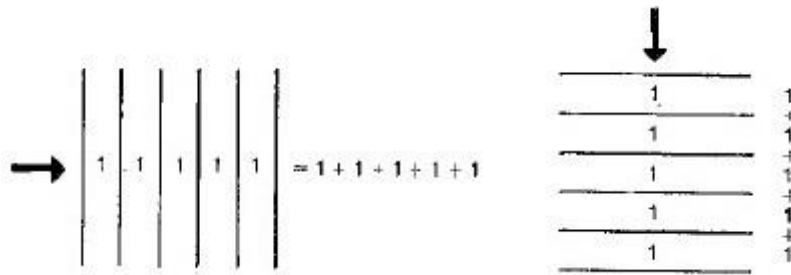


Figura 19. A sequência (1+1+1...). Movimentação da esquerda para direita e de cima para baixo (fonte: Klee, 1961, p. 217).

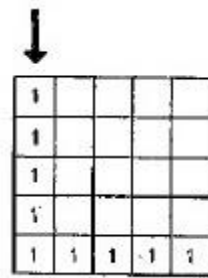


Figura 20. Malha estrutural (fonte: Klee, 1961, p. 217).

Esta rede modular, formada por ritmos estruturais, pode também ser construída a partir de séries numéricas mais complexas⁵², gerando várias possibilidades de malhas estruturais de acordo com a necessidade composicional do artista. As divisões internas dos módulos mostram as relações de proporção que organizam a malha estrutural. Por exemplo, a série (1+2+1+2) (Figura. 21) ou a Proporção Áurea ($a : b = b : [a+b]$) (Figura 22).



Figura. 21. Série (1+2+1+2) (fonte: Klee, 1961, p. 220).

⁵² A série (1+1+1+1) é a mais elementar e primitiva de acordo com Klee (1961, p. 217).

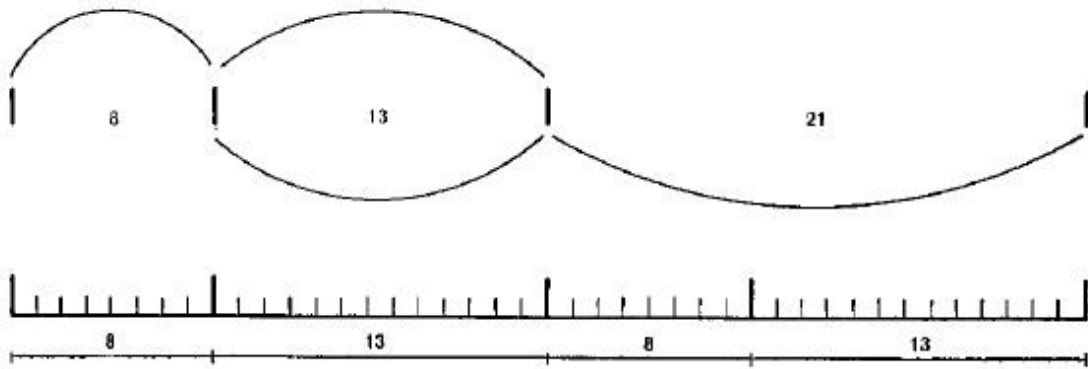


Figura 22. Proporção Áurea: a menor parte está para a maior, assim como a maior está para o todo (fonte: Klee, 1961, p. 231).

O quadro *City Castle of KR*. (1932) de Klee (Figura 23), nos dá a dimensão de como o pintor utilizava estes procedimentos na prática. O quadro é estruturado a partir de quatro movimentos lineares principais que servem como base de sua estrutura formal (Figura 24). O pintor explica:

As unidades estruturais [módulos] com ênfase bidimensional, alternam com outras unidades projetadas no espaço. O movimento das subdivisões está organicamente relacionado com os movimentos principais [...] [O quadro] tenta alcançar o máximo de movimento utilizando o mínimo material possível (economia de material obtida através da repetição de um número limitado de características estruturais simples)⁵³ (KLEE, 1961, p. 234).

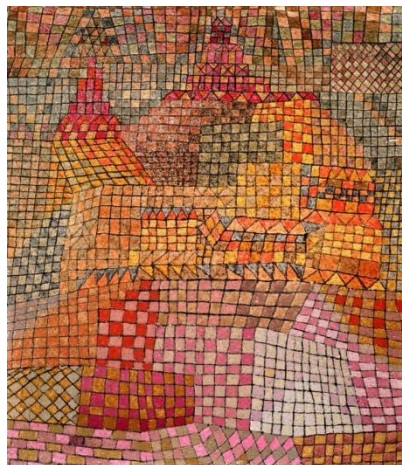


Figura 23. Paul Klee. *City Castle of KR*. 1932/s 2.

⁵³ “Structural units with two-dimensional emphasis alternate with others projected into space. The movement of the subdivisions is organically related to the principal movements [...] Try to achieve the greatest possible movement with the least possible means (economy of means obtained by repetition of a limited number of simple structural characteristics)”

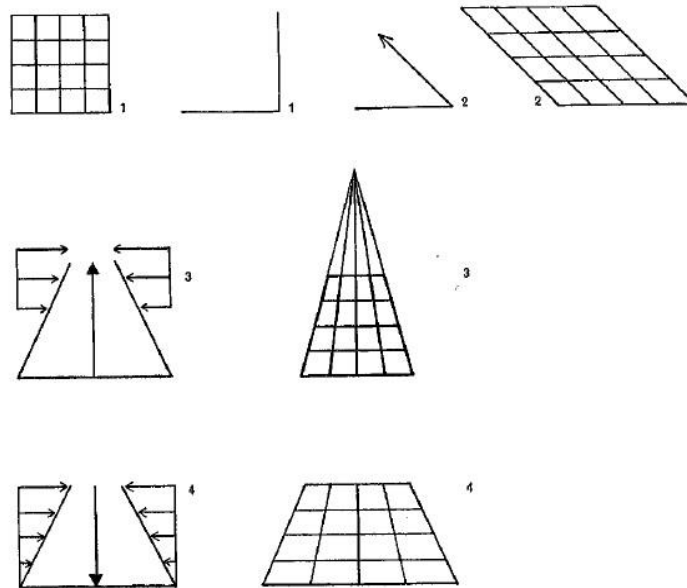


Figura 24. Movimentos principais que estruturam o quadro de Klee: [1] movimento básico; [2] movimento angular; [3 e 4] movimento duplo das linhas verticais (fonte: Klee, 1961, p. 234).

Tal modelo de composição, organizado a partir de módulos que são tomados como unidade de medida, é também utilizado por Leo Brouwer em certas obras. Segundo o próprio compositor afirma:

A teoria modular está relacionada não apenas com todas as artes, mas também com a natureza e tem inúmeros antecedentes que vão desde a estrutura de um cristal até a pintura de [Piet] Mondrian [(1872-1944)], de uma pele indiana até a pintura de [Victor] Vassarely [(1906-1997)], de um favo de mel às cúpulas geodésicas do arquiteto Buckminster Fuller [(1895-1983)]⁵⁴ (BROUWER, 2007, p. 44).

Brouwer lembra ainda que o termo “módulo” somente foi recuperado esteticamente com a aparição da escola *Bauhaus* em 1919, transformando os conceitos de desenho, arquitetura e design com Paul Klee, Wassily Kandinsky, Moholy-Nagy (1895-1946) e “outras figuras igualmente grandes”. O termo é definido por ele como “a proporção existente entre as dimensões dos elementos de um corpo ou obra que se considera perfeita ou unidade que se toma para estabelecer esta proporção” (Ibid., p. 43). Para Brouwer (2007), a teoria modular está baseada em

⁵⁴ “La teoría modular atañe no sólo a todas las artes, sino incluso a la naturaleza [...] y tiene innumerables antecedentes que van desde la estructura del cristal a la pintura de Mondrian, de un tapiz índio, a la pintura de Vassarely, de un panal de abejas a las cúpulas geodésicas del arquitecto Buckminster Fuller”.

duas noções principais: 1) O uso de uma unidade de medida como base para um desenho estrutural e 2) adotar através do desenho uma relação de proporções.

Dentre os exemplos de obras baseadas em módulos que o compositor cita em seu ensaio, está a *Oferenda Musical* (BWV 1079) de Bach (1865-1750), que possui uma estrutura formal dividida em um arco de cinco partes (A-B-C-B-A), cujo tema é composto de blocos de cinco notas ou múltiplos de cinco, estabelecendo uma correspondência entre a estrutura e as células temáticas (Figura 25). A unidade existente entre o todo e as partes (estrutura e células temáticas) através da relação de proporções é um fator importante que Brouwer leva em consideração. Como exemplo, o compositor cita o diagrama da árvore (árvore-raíz-folha) de Klee (Figura 26): “Nesta síntese se reflete o axioma: o que é comum ao todo é comum às partes e vice-versa⁵⁵” (Ibid., p. 45).



Figura 25. Trecho da *Oferenda Musical* de Johann Sebastian Bach (fonte: Brouwer, 2007, p. 45).

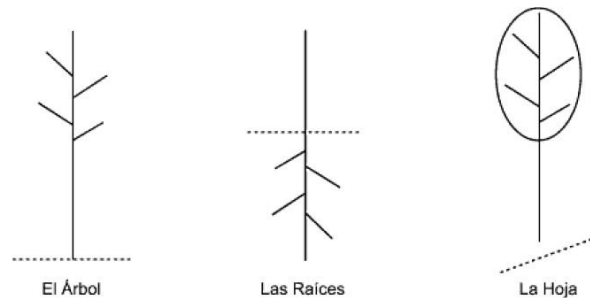


Figura 26. Paul Klee: Diagrama da árvore (fonte: Brouwer, 2007, p. 46).

Conforme é possível verificar, a composição modular não está relacionada apenas com sequências ou proporções matemáticas simples⁵⁶. Uma das contribuições fundamentais para tal

⁵⁵ “En esta síntesis se refleja el axioma: lo que es común al todo es común a las partes y viceversa”.

⁵⁶ Como por exemplo a sequência (1+1+1+1) de Klee (Figura 19 acima).

teoria é a série de Fibonacci. A sequência consiste de uma constante numérica, na qual cada numeral subsequente corresponde à soma dos dois anteriores: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etc. Na medida em que a sequência avança, a razão entre dois termos consecutivos tende a se aproximar da chamada “Proporção Áurea” ou “Divina Proporção”. Desta maneira, o espaço ou a linha é dividido de tal forma que a proporção entre o espaço total e a parte maior é a mesma que entre a parte maior e a parte menor. Ou seja, de acordo com Brouwer (2007), obtemos a fórmula “ $X \cdot (0,618) = \Phi$ ”, sendo que Φ é igual a 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, etc. Ao aplicar tal fórmula à sequência de intervalos musicais (semitons), teremos a seguinte relação: 1 = uníssono, 2 = 2ª menor, 3 = 3ª menor, 5 = 4ª justa, 8 = 6ª menor, 13 = 9ª menor, 21 = 13ª maior, etc. (Figura 27).



Figura 27. Escala formada através da sequência de Fibonacci (fonte: Brouwer, 2007, p. 49).

Ainda segundo Brouwer, esta proporção de intervalos não implica em um sentido hierárquico tonal tradicional, mas numa simples relação que está enraizada em modos *tetráfonos*⁵⁷ que são “comuns às músicas mais antigas de nossa história comumente chamadas primitivas⁵⁸” (BROUWER, 2007, p. 48). A relação com os módulos na composição musical se dá através de proporções – entre intervalos, tamanho de seções, períodos e o todo da obra – relacionadas com números matemáticos como, a Proporção Áurea ou a série de Fibonacci. Por exemplo, Brouwer, quando questionado sobre a semelhança entre *Paisagem cubana com chuva* e *Espiral eterna*, afirmou:

⁵⁷ Grupos de quatro notas com intervalos simétricos; por exemplo lá-sib-ré#-mi.

⁵⁸ “Una simple relación que hunde sus raíces em esquemas tetráfonos comunes a las músicas más antiguas de nuestra historia comumente llamadas primitivas”.

O que há é a visão monotemática celular que neste caso é essencial porque parte de uma nota, depois duas, três, cinco, posteriormente oito, vou seguindo a progressão não matematicamente exata, mas sim a progressão da série de Fibonacci, não literalmente, porque não me interessa ter uma construção desta índole, mas este foi o ponto de partida. Começa com uma nota, depois duas, três, cinco, ou seja, a soma dos números anteriores, e assim se vai criando a ‘seção áurea’ que me fascina toda a vida⁵⁹ (WISTUBA, 1989, p. 137).

Na primeira (*Paisagem*) a série de Fibonacci aparece de maneira mais explícita, sendo percebida logo nos primeiros compassos. Conforme vão surgindo as notas, temos a sequência 1, 2, 3 e 5, ou seja, todos eles números da série (Exemplo musical 5).

CUBAN LANDSCAPE WITH RAIN
1984

Leo Brouwer
1939

The musical score is titled 'CUBAN LANDSCAPE WITH RAIN' and is dated 1984. It is by Leo Brouwer, composed in 1939. The piece is in 4/4 time, marked 'Moderato' with a tempo of 60-66. The score consists of four staves, labeled I, II, III, and IV. It begins with a dynamic marking of 'p' (piano). The first staff (I) has a series of notes, each followed by a 'x4' marking, indicating a four-measure rest. The second staff (II) has a 'p' marking and a 'lv.' (lento) marking. The third staff (III) has a 'p' marking and a 'lv.' marking. The fourth staff (IV) has a 'p' marking and a 'lv.' marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and repeat signs.

Exemplo musical 5. Leo Brouwer: Partitura de *Paisaje Cubano con Lluvia* (1984).

Em *Espiral eterna* também podemos perceber os números iniciais da série na estruturação da peça. A primeira seção, por exemplo, está dividida grupos de notas, numerados de 1 a 24. De acordo com Fernández [1998], tais notas podem ser divididas em quatro ciclos se considerarmos a variação de altura (em semitons) dentro cada um deles (a variação de 2 semitons é o parâmetro para a divisão dos ciclos). Conseqüentemente, se compararmos a variação de semitons entre os quatro ciclos, teremos os números 1, 1, 2 e 3, ou seja, os primeiros fatores da série de Fibonacci.

⁵⁹ “Lo que hay es la visión monotemática celular que en este caso ya es esencial porque parte de una nota, después dos, luego tres, después cinco, posteriormente ocho, voy siguiendo la progresión no matematicamente exacta pero sí la progresión de la serie de Fibonacci, no literalmente, porque no me interesa tener una constricción de esa índole pero sí fue el punto de partida. Empieza una nota, después dos, tres, cinco, o sea la suma de los números anteriores y así se va creando la ‘sección áurea’ que a mí me fascina de toda la vida”.

2.3.3 Movimento cromático

A linha como princípio estrutural, assim como o pensamento dialético de Klee, faz parte de uma rede complexa de elementos e convicções que Brouwer assume como pontos fundamentais na criação da obra de arte. Porém, outro elemento de igual importância na concepção do pintor, e, que se relaciona diretamente com os tópicos até aqui discutidos, é a maneira como Klee entende e organiza as cores.

Buscando um modelo de cores ideal, o pintor toma o arco-íris como ponto de partida, chegando à conclusão, de acordo com Barros (2006), de que este fenômeno da natureza é uma representação linear das cores, um símbolo de todo uso da cor. A partir deste princípio, Klee cria um círculo cromático unindo as pontas do arco-íris através da junção das cores violeta e azul-índigo que são para ele duas metades (Figura 28). O próprio pintor afirma: “nós estamos lidando com duas metades, duas metades que se tornam um inteiro: os dois violetas tornam-se um violeta, os dois fins misteriosos da linha [string] devem ser unidos no infinito⁶⁰” (KLEE, 1961, p. 469).

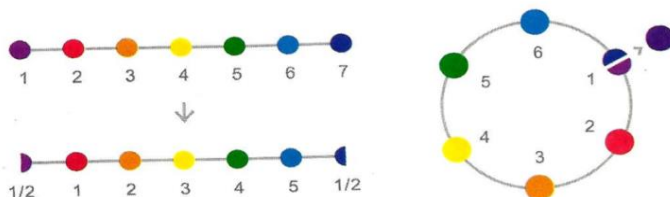


Figura 28. A junção das cores do formando o círculo cromático (fonte: Barros, 2006 p. 123).

A disposição com que Klee organiza as cores no círculo cromático está também fundamentada em seu pensamento dual – movimento e movimento contrário. O pintor forma pares de cores opostas e complementares (verde-vermelho, amarelo-violeta e azul-laranja) que se ligam por linhas diametrais que, por sua vez, atravessam o centro do círculo, onde se localiza o ponto gris, o ponto de equilíbrio entre as cores (Figura. 29). De acordo com Barros, o pintor,

Interpreta a oscilação entre as cores complementares (opostas) como um movimento pendular que atinge os extremos de cor e saturação nas extremidades do movimento e, o equilíbrio, ou seja, a tendência natural de todo o peso, no centro do círculo, simbolizado pelo cinza neutro [o ponto gris] (BARROS, 2006, p. 126).

⁶⁰ “We are dealing with two halves, that the two halves should become a whole, the two violets one violet, and that the two mysterious ends of the one string should be tied together at infinity”.

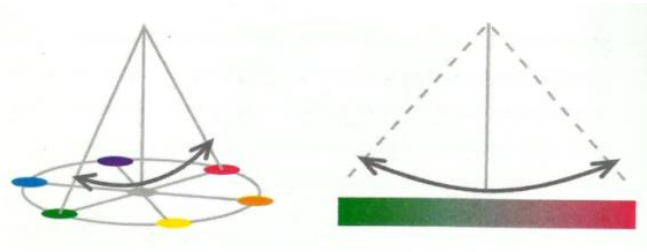


Figura 29. Cores complementares mediadas pelo ponto gris (fonte: Barros, 2006 p. 126).

Contudo, a movimentação das cores pode também sofrer alterações pela presença dos opostos, branco e preto. Estes dois polos concentram a energia do movimento cromático de tal forma que “toda expressão vital no reino das tonalidades está conectada de alguma maneira com [eles] [...]. São eles que cedem [lend] tensão ao jogo das forças na escala de preto e branco⁶¹” (KLEE, 1961, p. 423). Ou seja, Klee compreende a movimentação cromática entre múltiplas dimensões, por exemplo, “cima-baixo” [*up-down*], englobando o conceito de iluminação (quanto mais para cima, a luz, o sol e, quanto mais para baixo, a sombra, a noite) e “esquerda-direita” [*left-right*], englobando o conceito de temperatura (frio e quente) (Figura 21):

Se a ação de uma cor é adicionada à dimensão claro-escuro (cima-baixo), o esboço é ampliado pela dimensão dos contrastes de temperatura (esquerda-direita). As duas dimensões combinadas geram duas direções para o movimento e o movimento contrário (KLEE, 1961, p. 424).

A interação entre estas duas dimensões sugere ainda uma terceira dimensão “fundo-frente” que é representada por uma linha vertical e um disco, simbolizando o movimento periférico das cores (Figura 30). Por outro lado, este movimento, através das três dimensões, gera o que Klee denomina de “Cânone da Totalidade Cromática”, que, de acordo com Barros (2006), se assemelha a um modelo cósmico, onde as três cores primárias movimentam-se infinitamente em uma órbita ao redor do ponto cinza (gris) ostentando ainda uma esfera branca na parte superior e outra negra na inferior (Figura 31).

⁶¹ “Every vital expression in the realm of tonality is in some way connected with the two opposite poles, black and white. It is they that lend tension to the play of forces on the black-white scale”.

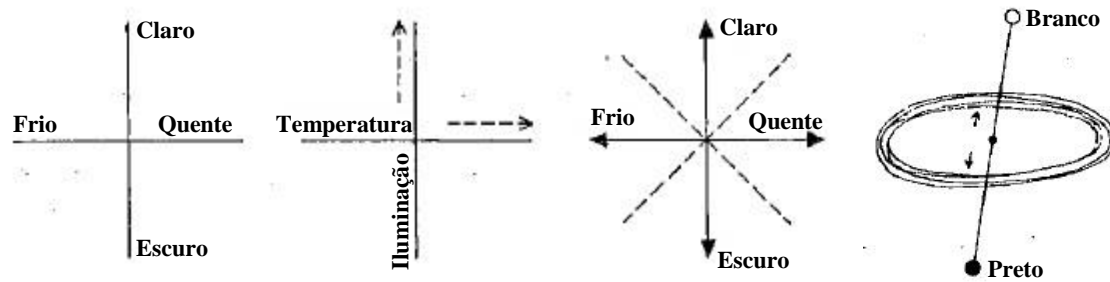


Figura 30. Dimensões cromáticas (fonte: Klee, 1961, p. 424).

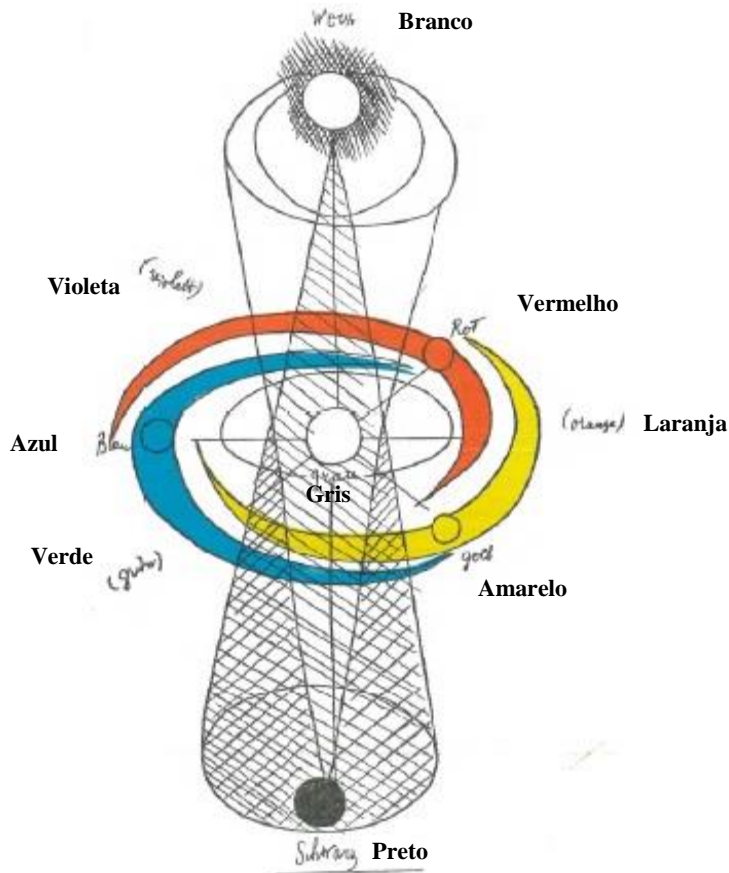


Fig. 31. Cãnone da totalidade cromática: Movimentação das cores (fonte: Klee, 1961, p. 488).

Podemos notar de que maneira Klee adota estes procedimentos na prática ao observar, por exemplo, o quadro *Polyphonic Setting for White*, de 1930 (Figura 32). Nele, a “polifonia” anunciada no título se refere à interpenetração de múltiplas cores, que se movimentam nas dimensões “cima-baixo”, “esquerda-direita” e “fundo-frente”. Enquanto estas dimensões são

percebidas simultaneamente, a malha estrutural é medida de maneiras distintas. Podemos percebê-la através do cruzamento entre as linhas verticais e horizontais, gerando módulos retangulares, mas também é necessário notar que a sobreposição de cores induz à percepção de novas possibilidades de relação entre os módulos gerados.

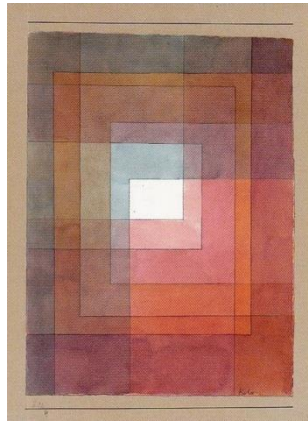


Fig. 32. Paul Klee: *Polyphonic Setting for White* (1930).

Do ponto de vista da dimensão “cima-baixo”, em *Polyphonic Setting for White*, percebemos que a iluminação vai do escuro ao claro, incorporando movimento em direção ao centro do quadro, onde se encontra o retângulo branco. Nas dimensões “esquerda-direita” e “fundo-frente” é possível perceber a polarização de cores frias (tonalidades como azul e violeta) principalmente na parte superior esquerda do quadro (movimento), em contraposição à predominância de cores quentes (tonalidades como vermelho e laranja) na parte inferior direita da composição (movimento contrário).

As semelhanças com as movimentações e polarizações cromáticas, podem ser encontradas no âmbito musical, ao estabelecermos uma comparação com o sistema de Eixos Tonais, que, assim como o sistema de cores desenvolvido por Klee, está fundamentado na oposição entre polos, além de possuir propriedades da composição modular, com proporções baseadas na série de Fibonacci. No campo da música de concerto do século XX foi, provavelmente, Béla Bartók o compositor que mais se utilizou de tais procedimentos, que, por sua vez, vieram a se tornar uma

referência para Brouwer, conforme ele mesmo afirma em seu ensaio sobre a composição modular⁶².

Embora o presente trabalho não comporte um diagnóstico sobre o relacionamento interpessoal entre o compositor húngaro e o pintor suíço, sabemos que os dois se conheciam pessoalmente (Figura 33) e, principalmente, assumiam posições semelhantes a respeito da criação artística e sua relação com a natureza. Por exemplo, certa vez Bartók declarou que “Nós seguimos a natureza na composição⁶³” (*apud* LENDVAI, 1971, p. 29), e, assim como Klee, colecionava plantas, insetos e outros exemplares da natureza.



Figura 33. Fotografia onde aparecem o arquiteto e fundador da Bauhaus Walter Gropius (1883-1969), Béla Bartók e Paul Klee, em Dessau.

2.3.4 Eixos tonais

De acordo com Lendvai (1971), o sistema tonal utilizado por Bartók parte do conceito de harmonia funcional, seguindo uma trajetória que passa pelo classicismo vienense e pelo romantismo até alcançar o sistema de eixos. Para o autor, o nascimento deste sistema foi “uma necessidade histórica representando uma continuação lógica da música funcional europeia⁶⁴”

⁶² (BROUWER, Leo. *La composición modular*. In: BROUWER, Leo. *Gajes del Oficio*. Santiago: Ril Editores/vicio Secreto, 2007. p. 43-55).

⁶³ “We follow nature in composition”.

⁶⁴ “[It] was a historical necessity, representing the logical continuation of European functional music”.

(LENDVAI, 1971, p. 8). Além disso, o sistema possui propriedades essenciais da harmonia clássica, sendo estruturado a partir da noção de afinidades funcionais que, na prática, surgiu com a utilização de cadências como, por exemplo, I-IV-V-I. Desta maneira, tomando Dó como tônica teremos Fá como subdominante e Sol como dominante (Figura 34).

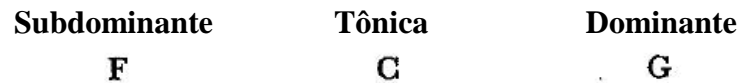


Figura 34. Funções harmônicas.

Ainda conforme Lendvai (1971), a teoria clássica de harmonia já previa a utilização de tríades relativas, podendo o acorde de Fá maior ser substituído por Ré menor, o Dó maior por Lá menor e Sol maior por Mi menor (Figura 35). O Romantismo incorporou a utilização de relativas superiores – naturalmente utilizando tonalidades com a mesma armadura de clave, como, por exemplo, Dó maior e Lá menor e Dó menor e Mib maior (Figura 36). Seguindo o mesmo raciocínio, os eixos completam o sistema reconhecendo que não apenas Dó é um relativo comum entre Lá e Mib, mas também o Fá# (= Solb), bem como, igualmente, o Si em relação à Ré e Láb (= Sol#) e também Réb (= Dó#) em relação à Mi e Sib (Figura 37).

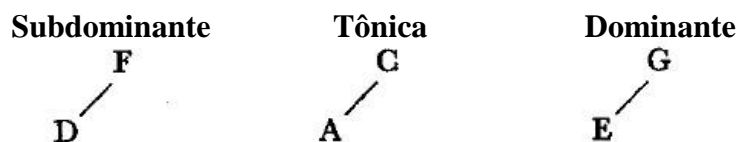


Figura 35. Funções harmônicas e suas relativas.

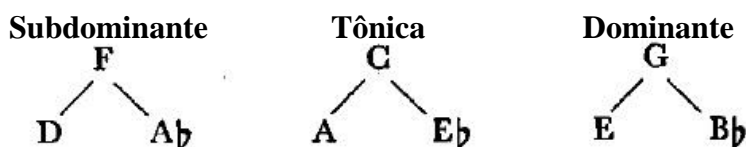


Figura 36. Funções harmônicas e suas relativas superiores.

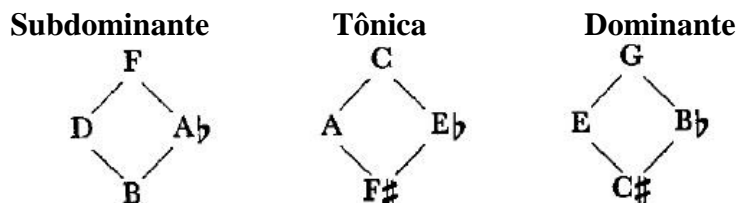


Figura 37. Sistema de eixos, completando as funções harmônicas relativas.

Desta maneira, obtemos o total cromático organizado a partir das afinidades funcionais (Figura 38), formando eixos que separam diametralmente as funções semelhantes (Figura 39). Portanto, de acordo com Lendvai (1971, p. 3), os acordes baseados nas fundamentais Dó, Mib, Lá e Fá#, possuem função de Tônica, aqueles baseados nas fundamentais Mi, Sol, Sib, e Réb, possuem função de Dominante, e, os baseados nas fundamentais Ré, Fá, Láb e Si, função de Subdominante.

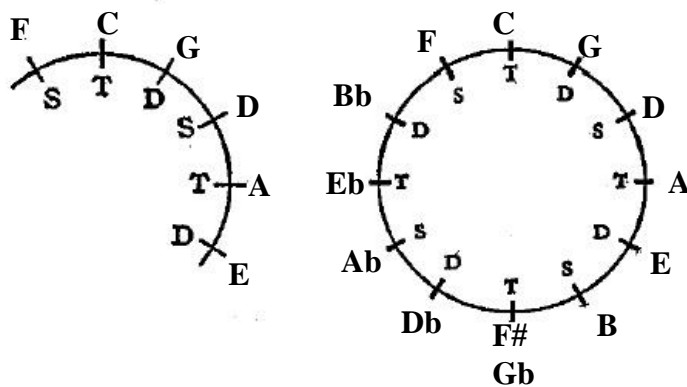


Figura 38. Funções de tônica, subdominante e dominante distribuídas em intervalos de quinta (fonte: Lendvai, 1971, p. 2).

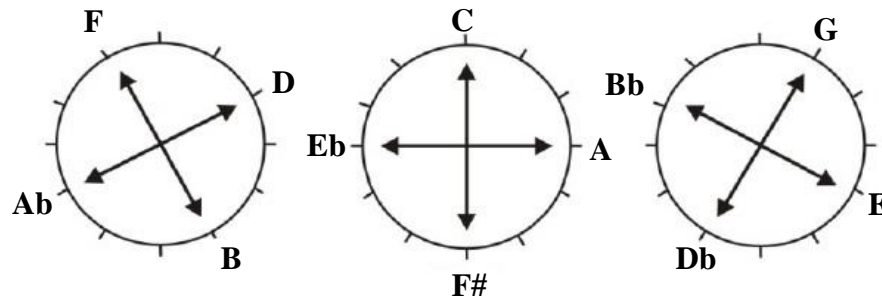


Figura 39. Eixos Tonais: Subdominante, Tônica e Dominante (fonte: Lendvai, 1971, p. 3).

Entretanto, é importante notar que, neste contexto, a relação existente entre polos opostos (polo e contrapolo), por exemplo, Dó e Fá#, é mais perceptível que entre polos que se situam lado a lado, por exemplo, Dó e Lá. Este aspecto, que aqui denominamos genericamente como princípio dialético, é o fundamento para o sistema de eixos, que se divide em ramo principal (vertical) e secundário (horizontal). Desta maneira, cada eixo possui dupla afinidade, podendo encontrar a relação de opostos tanto entre polo e contrapolo como entre os ramos principal e secundário (Figura 40).

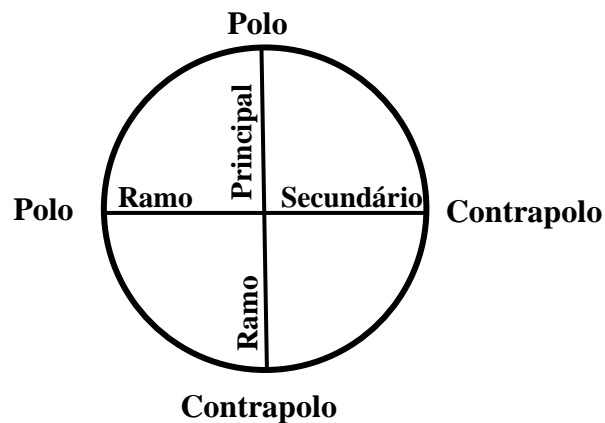


Figura 40. Relação de opostos: polo/contrapolo e ramos principal e secundário (fonte: Lendvai, 1971, p. 5).

O papel da sensível reforça a relação de oposição entre polo e contrapolo. Se levarmos em consideração a condução de vozes em uma cadência perfeita ($V^7 - I$), teremos a seguinte movimentação das notas do trítono: a sensível vai em direção à tônica e a sétima do acorde dominante em direção à terça do acorde tônico. No caso de Dó maior, por exemplo, teremos as notas Si (sensível) e Fá (sétima da dominante) que resolvem respectivamente em Dó e Mi. Invertendo as notas do trítono para Fá e Si (o que não altera a distância intervalar), teremos a

movimentação do Fá (Mi#) em direção ao Fá# e o Si em direção ao Lá#, por conseguinte, o trítone se resolve não no acorde que seria lógico de se esperar, ou seja, de Dó maior (polo), mas em F# maior (contrapolo) (Figura 41).

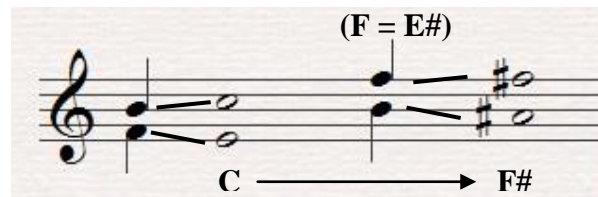


Figura 41. Inversão do trítone (fonte: Lendvai, 1971, p. 12).

O primeiro movimento de *Decamerón Negro*, exemplifica a utilização do sistema de eixos por Brouwer, conforme analisou Silva (2010, p. 48). Logo nos primeiros compassos percebemos o direcionamento para as notas Mi e Dó#, anunciando que o eixo de Mi (Mi-Sol-Sib-Dó#) exercerá o papel de tônica da peça (Figura 42).

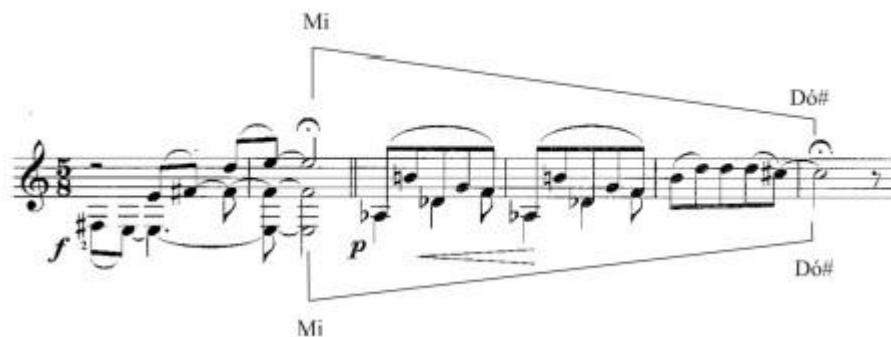


Figura 42. *El Arpa del Guerrero*, comp. 1-6: Forma cônica construída através do sistema de eixos (fonte: Silva, 2010, p. 48).

Outro elemento importante, que está associado tanto ao sistema de eixos quanto à utilização da série de Fibonacci e da Proporção Áurea, é a harmonização feita com acordes chamados *maior-menor*. Levando em consideração a correspondência entre as tonalidades relativas, por exemplo, em Dó, teremos o seguinte esquema (Figura 43):

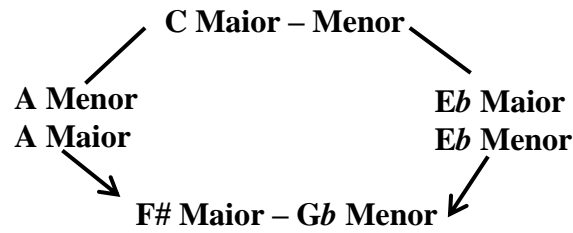


Figura 43. Correspondências entre as tonalidades relativas de acordo com o sistema de eixos.

A noção de acorde *maior-menor* segue o mesmo raciocínio (correspondência entre tonalidades relativas). O acorde Dó *maior-menor*, por exemplo, formado pelas notas Mi-Sol-Dó-Mib (Figura 44), mantém, de acordo com Lendvai (1971), sua função inalterada mesmo que o modo de Dó maior seja substituído por seus relativos.

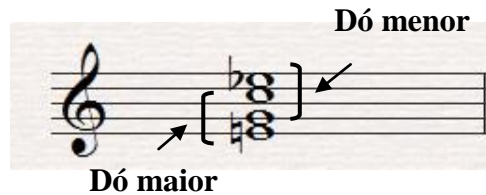


Figura 44. Acorde *maior-menor* (fonte: Lendvai, 1971, p. 40).

A distribuição intervalar deste acorde está relacionada ainda com a Proporção Áurea e a série de Fibonacci. Por este motivo a terça maior (Mi) encontra-se no baixo do acorde enquanto a terça menor (Mib) encontra-se acima da fundamental. Desta maneira, observando sua estruturação interna básica e considerando a distância em semitons, obtemos a proporção 8:5:3 (Figura 45). Finalmente, é importante destacar que, de acordo com Lendvai (1971), tal acorde (*maior-menor*) possui outras variantes, designadas por letras como *Beta* (β), *Gama* (γ), *Delta* (δ) e *Épsilon* (ϵ) que coletivamente são chamadas acordes *Alpha* (α). Brouwer, por sua vez, utilizou estes acordes em *Parábola*, conforme veremos adiante.

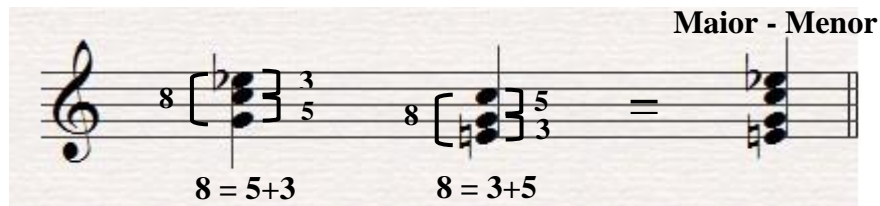


Figura 45. Acorde *maior-menor*: distribuição intervalar (fonte: Lendvai, 1971, p. 9).

Procuramos neste tópico apresentar os principais procedimentos utilizados por Klee na construção da obra de arte, numa perspectiva de aproximá-los aos procedimentos composicionais de Brouwer. Percebe-se que o compositor compartilha as posições de Klee, não apenas aquelas que se relacionam com o pensamento dialético, englobando a gênese da obra de arte como um todo, mas, também os procedimentos estruturais e a teoria da composição modular. Tais especificidades serão discutidas no capítulo seguinte no decorrer da análise da obra *Parábola*.

3 PARÁBOLA: VISUALIZAÇÃO

Neste capítulo, por meio de uma análise comparativa, buscaremos aproximar os procedimentos metodológicos preconizados por Paul Klee, conforme discutimos no capítulo 2, com os procedimentos composicionais utilizados por Brouwer em *Parábola*. A peça possui uma ampla gama nuances quanto à elaboração estrutural, devido, em primeiro lugar, à utilização sistemática do sistema de Eixos Tonais e, conseqüentemente, ao pensamento dialético da oposição entre polos. Em segundo lugar, *Parábola* é um exemplo contundente de composição modular, na qual destacamos a preocupação em controlar a proporção entre os intervalos e a forma através da série de Fibonacci e da Proporção Áurea.

Em *Parábola*, o sistema de eixos encontra-se transposto para *Sib*. Sendo assim, teremos o eixo Tônica formado por *Sib-Sol-Mi-Réb*, o eixo Subdominante formado por *Eb-Dó-Lá-Fá#*, e *Fá-Ré-Si-Ab*, formando o eixo Dominante (Figura 46). Conforme apresentado no capítulo 1, a peça está dividida em sete partes numeradas e nomeadas, a saber: A) Prólogo; B) Introducción a la Danza; C) Alla Danza; D) Interludio; E) Yambú; F) Alla Danza; G) Epílogo. Estas sete subseções, por sua vez, se agrupam em três seções, delineando uma estrutura *ABA'*, sendo A = Prólogo e Alla Danza (B+C); B = Interlúdio e Yambú; e C = Alla Danza e Epílogo.

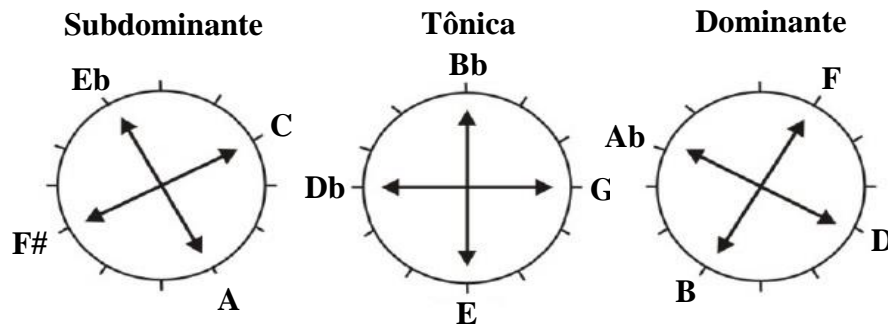


Figura 46. Eixos Tonais transpostos para *Sib*: Subdominante, Tônica e Dominante.

A – Prólogo

Subseção de abertura, possui forma aba', remetendo à macro forma que está estruturada da mesma maneira. Ou seja, trata-se aqui de um exemplo concreto do diagrama da árvore citado por Brouwer em referência a Klee, onde, de um lado, o que é comum às partes, de outro, é comum ao todo e vice-versa.

O desenho melódico que inicia a peça nos dá a dimensão da exaustiva utilização da série de Fibonacci e também do sistema de eixos em *Parábola*, por exemplo, o intervalo entre Sib e Sol é 21 semitons, conforme a Figura 47. Os 21 semitons são divididos pela nota Si em 13+8, sendo que o intervalo de 8 semitons (entre as notas Si e Sol), por sua vez, é dividido em 5+3 pela nota Mi (Figura 47). Além disso, percebe-se a oposição entre as notas do ramo principal do eixo Tônica Sib (polo) e Mi (contrapolo). A nota Sol em fermata anuncia a oposição do ramo secundário que está presente durante toda a subseção.

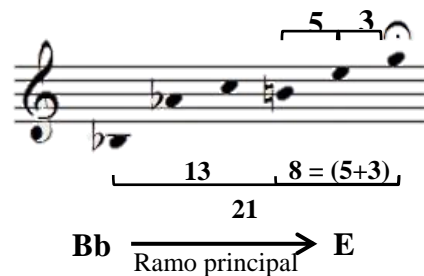


Figura 47. Desenho melódico inicial de *Parábola* (1973): Movimentação do ramo principal e subdivisões baseadas na série de Fibonacci.

O arquétipo seguinte é um desenvolvimento do primeiro e, não por acaso, é formado por 21 notas, que também se dividem em dois grupos de 13 e 8 notas, que, por sua vez, se subdividem em 8+5 e 5+3, seguindo a Proporção Áurea (Figura 48). Para concluir a microseção (a), observamos um movimento melódico que também segue a série de Fibonacci. A relação intervalar entre as notas que finalizam esta microseção obedece à sequência 3, 2, 5, 1, que, se reorganizada, corresponderia a 5, 3, 2, 1.

Handwritten musical notation on a staff with a large slur. Above the staff, notes are labeled with letters: *i m a i*, *b o*, *b o*, *a m u q*, and *b o b e*. Below the staff, a rhythmic diagram shows segments of 8, 13, 5, 5, 8, and 3 measures. The tempo marking *irregolare* and dynamics *mp-mf* are written below the diagram.

Figura 48. Segundo arquétipo de Parábola: subdivisões baseadas na série de Fibonacci.

Em seguida, ocorre a superposição das sequências 2, 1, 5, 1 e 2, 1, 1, 5, que se reorganizam, de maneira similar, formando a sequência 5(= 3+2), 2, 1, 1, até finalizar com a sequência 2,1 (Figura 49). Vale notar ainda que esta microseção está estruturada pela oposição entre os ramos principal (Sib – Mi) e secundário (Sol – Dó#) (Figura 50).

Handwritten musical notation on three staves. The top staff has a slur over a group of notes with a '3' above it. The middle staff has a slur over a group of notes with a '5*' above it. The bottom staff has a slur over a group of notes with a '2*' above it. The patterns are labeled with numbers: 5*, 1, 2, 1, 5*, 1, 2*, 1, 2*, 1, 1, 5.

Figura 49. Afunilamento intervalar baseado na série de Fibonacci.

Figura 50. Microseção a. Oposição entre os ramos principal (Sib – Mi) e secundário (Sol – Dó#).

Conforme observamos no início do capítulo, *Parábola* está delineada em uma estrutura ABA', e apresenta, em sua seção central (B), a temática principal da obra, o ritmo afro-cubano Yambú. Da mesma maneira, a microseção central do *Prólogo* (b), apresenta um tema ritual africano, outra vez remetendo à macro-forma. Brouwer transcreveu este tema em um rascunho a lápis na partitura da violonista Elena Papandreou, que gentil e prontamente nos enviou uma cópia (Figura 51). De acordo com Papandreou⁶⁵, este tema faz referência a uma canção africana, cantada apenas durante ocasiões sagradas. Em *Parábola*, podemos encontrá-lo pela primeira vez na linha realizada pelo baixo durante esta microseção (Exemplo musical 6).

⁶⁵ Comunicação pessoal via Facebook 01/02/2015.

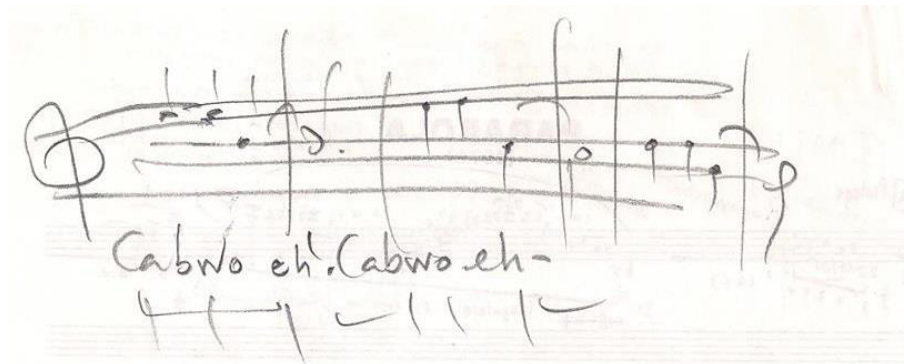


Figura 51. Tema ritual africano, transcrito por Brouwer na partitura de Elena Papandreou.

Exemplo musical 6. Partitura de *Parábola*: aparição do tema ritual africano, realizado pela linha do baixo na microseção b do *Prólogo*.

A microseção a' retoma o material utilizado na primeira microseção (a) com pequenas variações. Do ponto de vista dos eixos tonais, a movimentação dos ramos principal e secundário, que se inicia logo no primeiro movimento melódico da peça, com as notas Sib e Sol, culmina no ataque contínuo das notas Mi e Dó# ao final da seção (Figura 52). Chama nossa atenção também o movimento realizado por dois desenhos melódicos descendentes ao final da seção, que podem ser interpretados como uma cadência IV-V-I, com o primeiro grau aparecendo já na seção B (*Introducción a la Danza*).

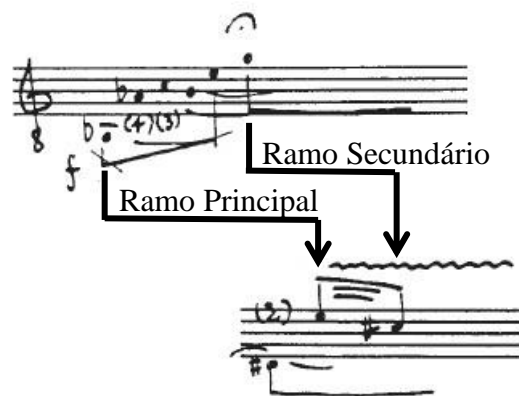


Figura 52. Movimentação dos ramos principal e secundário ao longo do *Prólogo*.

Conforme observamos na Figura 53, o primeiro desenho (1) é uma justaposição de intervalos de terça, que formam a téttrade de *Mib* menor (acrescido das dissonâncias de nona maior e décima primeira), ou seja, a subdominante menor da tonalidade de *Sib*. O segundo (2) faz um movimento descendente começando na nota *Sol#* e finalizando na nota *Ré*, ou seja, um movimento de polo e contrapolo do eixo Dominante. É como se Brouwer mesclasse as maneiras de utilização das funções harmônicas da concepção tradicional com o sistema de eixos.



Figura 53. Desenhos cadenciais ao final do *Prólogo*.

B – Introducción a La Danza

A subseção B é uma espécie de transição entre as subseções A (*Prólogo*) e C (*Alla Danza*), sendo, ao mesmo tempo, uma afirmação de *Sib* como tônica, como já era esperado pela cadência final do *Prólogo*. O desenho melódico final da subseção A, que se movimenta no eixo dominante, culmina no eixo Tônica em um sonoro *Mi* – contrapolo de *Sib*. A partir deste momento, Brouwer gradualmente adiciona notas aos movimentos melódicos, sugerindo a formação da tríade de *Sib* maior.

No entanto, ao final da subseção se forma um acorde baseado no sistema de eixos: uma variação do que Lendvai (1971) denomina de acorde *Alpha* (α), anunciando o material harmônico que será utilizado durante a subseção C. De acordo com o autor, o acorde *Alpha* é formado basicamente por uma aplicação dos eixos sobre a tríade maior, a única restrição é que ele deve ser formado por duas camadas: uma com notas pertencentes aos eixos Tônica e outra com notas de sua Dominante correspondente. Brouwer faz uma pequena variação, utilizando esta aplicação sobre a téttrade no lugar da tríade. Temos ao final da subseção B um acorde formado pelas notas Lá-Ré-Mi-Fá-Láb-Sib, sendo que *Mi* e *Sib* pertencem ao eixo Tônica, as notas Ré-Fá-Lab pertencem ao eixo Dominante, e as notas *Sib*-Ré-Fá-Lá formam a téttrade de *Sib* maior com sétima maior (Figura 54).



Figura 54. Variação do acorde *Alpha* (α), utilizado por Brouwer na subseção B.

C – Alla Danza

A subseção C (*Alla Danza*) está dividida em duas microseções e é marcada pela reaparição do tema africano introduzido no *Prólogo*. Após um pequeno gesto introdutório, este tema, demarcado pelo ataque acentuado indicado na partitura, aparece com as notas *Mi* e *Si*, depois com as notas *Ré* e *Lá*, até se dissolver com as notas *Dó* e *Sol* (Exemplo musical 7). Os

ataques acentuados são também responsáveis por criar o caráter de dança expresso no título, atribuindo ao intérprete o cuidado com a execução e as durações de cada nota para que a sensação do ritmo se torne perceptível.

Exemplo musical 7. Tema africano na subseção C de *Parábola*.

A característica homofônica da textura é evidenciada pela utilização dos acordes *maior-menor* – construídos a partir da Proporção Áurea, conforme demonstramos acima –, que acompanham o canto africano. Na medida em que este canto se dissolve na harmonia, os acordes assumem o plano principal. Chama nossa atenção a utilização dos acordes do tipo *Beta* (β) e *Delta* (δ), ou seja, literalmente, variações (dentre diversas outras possíveis) do acorde *Alpha*.

De acordo com Lendvai (1971), o sistema de eixos permite que notas pertencentes a uma determinada tríade sejam substituídas por outras de seu eixo correspondente. Por exemplo, no caso do acorde de Dó maior (Dó-Mi-Sol), mantendo a tônica, poderíamos substituir as outras notas por Mi, Sol, Sib ou Dó#, resultando no acorde *Beta* (1). Por outro lado, mantendo a terça ou a quinta do acorde, poderíamos substituir a tônica por outra nota de seu respectivo eixo – Dó, Mib, Fá# ou Lá – formando o acorde *Delta* (2) (Figura 55). Estes acordes são utilizados ostensivamente por Brouwer durante a subseção C (Exemplo musical 8).

Figura 55. Formação dos acordes *Beta* (β) e *Delta* (δ) (fonte: Lendvai, 1971, p. 43, 44).

Handwritten musical notation for Exemplo musical 8. It shows a sequence of chords: (Cβ), (Gβ), (Fβ), (Cδ), and (Bbδ). The notation includes various musical symbols like accents, slurs, and fingerings.

Exemplo musical 8. Utilização sistemática dos acordes *Beta* (β) e *Delta* (δ) durante a subseção C.

A segunda microseção de *Alla Danza* reitera o material utilizado na primeira, com o tema africano e também os acordes *Alpha*, que são transpostos uma quarta acima. A novidade fica por conta do movimento cadencial que marca o final da seção de maneira semelhante à que ocorreu no final da subseção A (*Prólogo*): uma justaposição de terças formando o acorde de *Mib* menor (subdominante menor) e um movimento polo/contrapolo (Fá-Si) no eixo Dominante (Figura 56).

Handwritten musical notation for Figura 56. It illustrates the cadential movement. On the left, a chord is labeled 'Subdominante menor'. The main part of the notation shows a sequence of notes and chords, with an arrow pointing to the 'Eixo Dominante' (Polo (Fá) - Contrapolo (Si) - Polo (Fá)).

Figura 56. Movimentação cadencial ao final da subseção C.

Do ponto de vista dos eixos, notamos que, mais uma vez, manifesta-se uma relação de proporção entre a parte e o todo, recorrência ao diagrama da árvore. A cadência final (Subdominante-Dominante) reproduz a macroestrutura de *Alla Danza*, na qual a primeira microseção está estruturada sobre o ramo principal do eixo Subdominante (Ré#-A) (Figura 57) e a segunda, após a transposição quarta acima, sobre os dois ramos do eixo Dominante (Fá-Si e Láb-Ré) (Figura 58). Ou seja, toda a subseção funciona como uma grande cadência (Subdominante-Dominante) que levará à subseção D (Tônica). É interessante notar que o último acorde de *Alla Danza* está disposto de maneira espelhada, reproduzindo a estrutura geral da peça (ABA') (Figura 59).

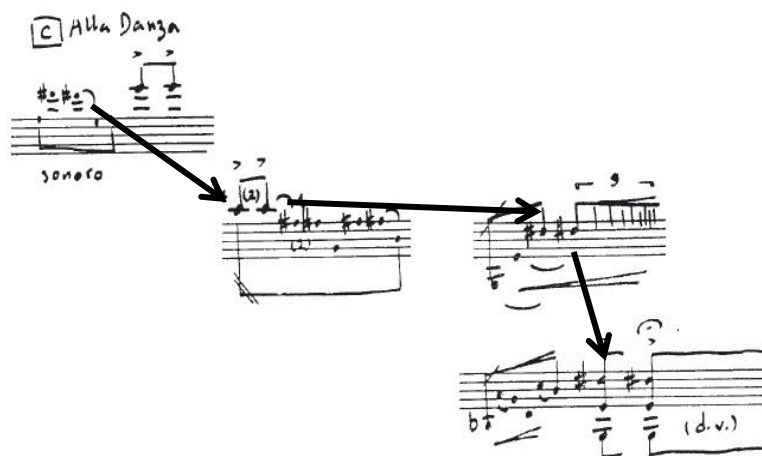


Figura 57. Estruturação sobre o eixo subdominante na primeira microseção de *Alla Danza*: Contrapolo (Ré#) – Polo (Lá) – Contrapolo (Ré#).

Figura 58. Estruturação sobre o eixo dominante na segunda microseção de *Alla Danza*: Ramo principal (Si-Fá) – Ramo Secundário (Láb-Ré).



Figura 59. Acorde espelhado ao final de *Alla Danza*.

D – Interlúdio

Assim como a subseção B (*Introducción a la Danza*), o *Interlúdio* tem função de transição, neste caso conectando as subseções C e E. Observamos a afirmação do eixo de Sib como tônica através da estruturação sobre o ramo principal, partindo da nota Mi (contrapolo) até a nota Sib (polo) (Figura 60). Esta movimentação resolve a tensão criada pela interação entre os eixos Subdominante e Dominante na subseção C, além de criar um caráter conclusivo preparando o ouvinte para a subseção central da peça, Yambú (E).

Figura 60. Estruturação sobre o eixo tônica na subseção D: Ramo principal (Sib-Mi).

E – Yambú

A subseção E, é a parte central da peça. Conforme discutimos no primeiro capítulo, o ritmo Yambú é uma dança de origem africana de caráter religioso tendo como elementos tradicionais a marcação rítmica feita por tambores e o solo vocal de caráter antifonal. Esta é a única subseção de toda a obra que tem seus eventos numerados e, não por acaso, está estruturada em 21 elementos que se dividem em 8+13, novamente seguindo a Proporção Áurea. Além disso, segundo o próprio compositor, a estruturação está baseada no modelo dos *Quadrados Mágicos* de Paul Klee (*apud* Fernández, 20[13], *online*).

Os *Quadrados Mágicos* são uma série de pinturas de Paul Klee iniciadas em 1914, após sua viagem à Tunísia, que têm como procedimento fundamental a “organização de figuras coloridas com formas derivadas do quadrado em torno das três cores básicas – vermelho, amarelo e azul –, visando criar efeitos como movimento, ritmo e luminosidade” (SILVA, 2009, p. 56), a exemplo do quadro *Red-Green and Violet-Yellow Rhythms*, de 1920 (Figura 61). Este procedimento está diretamente relacionado com a teoria modular, pois, as figuras derivadas do quadrado se formam a partir da malha estrutural, longamente discutida durante o capítulo dois. Além da questão estrutural, é interessante notar a conexão dos *Quadrados Mágicos* com o ritmo Yambú, levando em consideração que ambos possuem ligação com a cultura africana, pois, de acordo com Fernández (20[13]), os quadros desta série são também inspirados em temáticas *afro*, como consequência do contato que Klee teve com tal cultura quando da supracitada viagem à Tunísia.



Figura 61. Paul Klee: Red-Green and Violet-Yellow Rhythms, 1920.

Os 21 eventos numerados por Brouwer nesta subseção, são compostos por quatro elementos distintos: 1) o ritmo Yambú; 2) o canto antifonal; 3) o acorde em *tambora*⁶⁶; e 4) o acorde final da seção C (Figura 62). Segundo Fernández, a analogia entre estes elementos e os quadrados de Klee se dá, pela disposição e o critério estético pelo qual são distribuídos:

Estes elementos correspondem às cores do quadrado mágico. As gradações de matiz de cada cor correspondem às diversas durações, modificações ou elaborações de cada material. A grande diferença entre o uso dos *Quadrados Mágicos* na pintura e na música (e tanto Klee quanto Brouwer são entendidos de ambas) é que o efeito na música é exclusivamente linear⁶⁷ (FERNÁNDEZ, 20[13], *online*).

Reproduzimos aqui a tabela elaborada por Fernández (20[13]) (Figura 63), que permite visualizar da distribuição destes elementos durante a subseção E em “cores” e suas variadas gradações, nas quais o ritmo Yambú é a cor predominante, aparecendo 10 vezes, seguido pelo canto antifonal e pelo acorde em *tambora* que aparecem 4 vezes cada. O acorde proveniente da subseção C aparece 3 vezes e é o responsável por delinear a subseção E de acordo com a Proporção Áurea. Ele aparece pela primeira vez no evento de número 9, dividindo a subseção em duas partes (8+13 eventos), depois, no evento de número 13, dividindo a segunda parte da

⁶⁶ Tambora: Técnica de violão na qual o instrumentista bate com os dedos sobre as cordas ou sobre o tampo do instrumento.

⁶⁷ Estos elementos corresponden a los “colores” del cuadrado mágico. En cuanto a las gradaciones de matiz de cada color, éstas corresponden a diversas duraciones, modificaciones, o elaboraciones de cada material. La gran diferencia entre el uso de los “cuadrados mágicos” en pintura y en música (y tanto Klee como Brouwer son entendidos en ambas) es que el efecto, en música, es exclusivamente lineal.

subseção em 5+8 e no evento de número 21, finalizando a subseção E, além de realizar a transição para a subseção seguinte, *Alla Danza*.

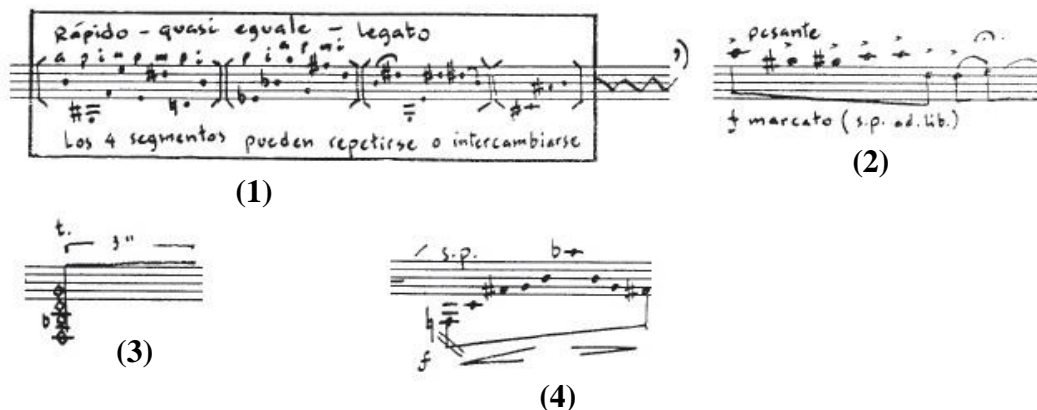


Figura 62. Os quatro elementos da subseção E.

Evento	Cor	Gradação
E1	Yambú	Duração 10'' – Dinâmica <i>p – pp</i>
E2	Canto antifonal	Primeira frase
E3	Yambú	Duração 8'' – Sem alteração de dinâmica
E4	Canto antifonal	Resposta à primeira frase (com eco)
E5	Yambú	Duração 5'' – Dinâmica <i>pp</i>
E6	Tambora	Um acorde sem acento, 3'' – Dinâmica <i>mf</i>
E7	Yambú	Duração livre – Dinâmica <i>p – pp</i>
E8	Canto antifonal	Nova frase – <i>Sul ponticello</i> – menos lento, com eco
E9	Acorde da seção C	Arpejo <i>Sul ponticello</i> rápido – Dinâmica <i>f</i>
E10	Yambú	Duração livre mas curta – Dinâmica <i>p – pp</i>
E11	Tambora	Um acorde com acento
E12	Yambú	Duração livre e <i>Piu Mosso</i> – Dinâmica <i>p – mp</i>
E13	Acorde da seção C	Arpejo <i>Sul ponticello</i> rápido – Dinâmica <i>f</i>
E14	Yambú	Curto (18 notas) – <i>Sul tasto</i> – Dinâmica <i>p – pp</i>
E15	Tambora	Dois acordes com acento – Dinâmica <i>mf</i>
E16	Yambú	Curto (10 notas) – <i>Sul tasto</i> – Dinâmica <i>p</i>
E17	Canto antifonal	Resposta ao E8 com ornamentação central adicionada
E18	Yambú	Curto (7 notas) – <i>Sul tasto</i> – Dinâmica <i>p</i>
E19	Tambora	Um acorde com acento
E20	Yambú	Curto (11 notas) – Dinâmica <i>p</i>
E21	Acorde da seção C	Arpejo lento em <i>crescendo</i> – <i>Láb</i> repetido realizando a transição para a seção seguinte.

Figura 63. Disposição dos eventos da subseção E em analogia aos *Quadrados Mágicos* de Paul Klee.

F – Alla Danza

Retomada dos materiais utilizados na subseção C, reproduzindo literalmente sua segunda microseção. Uma pequena diferença é notada no acorde espelhado do final que teve sua forma modificada. A novidade fica por conta das nove repetições do acorde *Delta* (Fá-Ré-Dó#) que faz a transição para a subseção final da peça.

G – Epílogo

O *Epílogo* se divide em duas microseções. A primeira está estruturada a partir do acorde *Sib Delta*, o mesmo utilizado no final da subseção anterior, e, que nesta aparece na maioria dos eventos. Entretanto, desta vez, Brouwer utiliza o acorde em sua forma completa, adicionando as notas *Sib*, *Sol* e *Mi* àquelas executadas anteriormente (Fá-Ré-Dó#). A base deste acorde é a tríade de *Sib* maior (*Sib*-Ré-Fá), sobre a qual se adicionam as notas restantes do eixo Tônica (Dó#-Mi-Sol). Deste modo, o acorde é formado por dois extratos, gerando tensão entre as notas do eixo Tônica (*Sib*-Dó#-Mi-Sol) e as notas do eixo Dominante (Ré-Fá) (Exemplo musical 9).

Exemplo musical 9. Acorde *Delta* utilizado em *Epílogo* (Fá-Sib-Ré-Sol-Dó#-Mi).

A segunda microseção retoma o material utilizado na subseção B com a aplicação do acorde *Alpha* sobre a téttrade de *Sib* maior com sétima maior, reafirmando sua condição de tônica. A diferença entre as subseções está no gesto *leggero ma legato* que, como uma espécie de lembrança, ou parênteses, retoma fragmentos melódicos utilizados anteriormente no *Prólogo* (Figura 64).

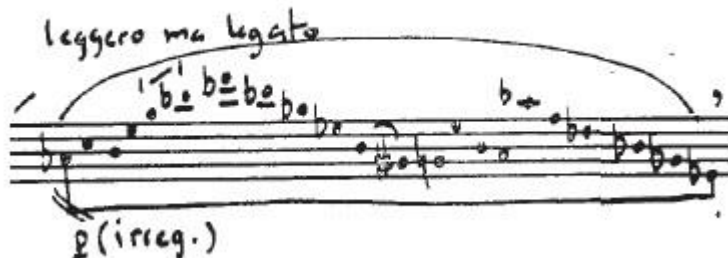


Figura 64. Retomada de fragmentos melódicos utilizados no *Prólogo*.

Assim como em *Introducción a la Danza* (B), nesta subseção, o acorde *Alpha* se forma através da adição de notas introduzidas gradualmente a cada novo arquétipo, formando blocos de 2, 4 e 13 notas. Entretanto, desta vez, Brouwer realiza um movimento contrário, de caráter conclusivo, dissipando o acorde tanto através da subtração de notas a cada novo arquétipo como pela dinâmica que vai de *piano* (*p*), passando por *molto pianíssimo* (*ppp*) até chegar ao silêncio, indicado na partitura com a duração de 5 segundos, durante os quais o intérprete deve permanecer imóvel.

Em resumo, a análise que realizamos de *Parábola* evidencia a proximidade dos procedimentos composicionais utilizados por Brouwer com aqueles descritos por Klee. Isto pode ser notado, preliminarmente, pela estruturação através do sistema de eixos que, assim como a teoria das cores de Klee, reflete o pensamento dialético discutido durante o capítulo 2, explicitando a relação de opostos através de polarizações de notas ou de cores. De tal ponto de vista, justifica-se o termo “visualização” que intitula o presente capítulo, que nada mais é que uma análise formal e harmônica que remete ao universo teórico e artístico preconizado por Paul Klee.

Concluimos que Leo Brouwer, mesmo em uma composição com linguagem atonal, da fase de Vanguarda, não abre mão destes princípios dialéticos⁶⁸. Para tal, ele se utiliza de recursos que possibilitam a relação entre elementos opostos, no caso de *Parábola*, através das afinidades funcionais implícitas no sistema de eixos. A composição modular é outro fator comum entre os procedimentos utilizados por ambos, compositor e pintor.

⁶⁸ Em entrevista cedida a Betancourt (1998, *online*), Brouwer destacou a dificuldade de manter as relações entre forças opostas em obras com linguagem vanguardista. Para o compositor a vanguarda necessitava de repouso para suas tensões.

Como vimos, a peça de Brouwer contém inúmeros exemplos de estruturação relacionados à série de Fibonacci e à Proporção Áurea, tanto através de grupos de notas, como em relações intervalares, principalmente pela utilização dos acordes *maior-menor*. Esta relação de proporção, baseada em formas da natureza (como conchas, galáxias, etc.), permite que o compositor estabeleça uma conexão entre as partes e o todo da obra, conforme o diagrama da árvore de Klee. O pintor, por sua vez, utiliza módulos quadrados ou retangulares, que também seguem uma proporção matemática predeterminada, tal qual a série de Fibonacci. Além de todos estes pontos estruturais, tácitos, transpostos de uma arte para a outra, em *Parábola* encontramos uma analogia explícita entre os procedimentos de Brouwer e Klee justamente na subseção central (Yambú), que está organizada conforme os *Quadrados Mágicos* do pintor.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente estudo não esgota as possibilidades interpretativas, tampouco os diferentes olhares sobre *Parábola*, pois ainda existem muitos outros aspectos a serem trazidos à consideração como, por exemplo, a análise comparativa entre esta e outras peças do repertório violonístico, cuja gênese possui uma relação intrínseca com pinturas (*The blue guitar*, de Michael Tippett, entre outras). Por outro lado, através da análise musical bem como de informações colhidas em entrevistas, diários e depoimentos, pudemos comprovar e demonstrar de que maneira Leo Brouwer se apropriou de conceitos oriundos das artes plásticas, em especial de Paul Klee, para escrever a peça. Destacamos também, com igual importância, a aproximação de Brouwer com preceitos musicais utilizados por Béla Bartók, em particular através dos processos de organização harmônica e melódica com a utilização dos Eixos Tonais. Ao longo da presente pesquisa, discutimos aspectos conceituais não somente sobre a inter-relação entre as artes (pintura e música), mas, principalmente, consideramos os benefícios que podem ser alcançados quando se busca certo tipo de intermediação entre o compositor e o público, tendo a partitura e seu entorno como ponto de partida.

Klee escreveu, em junho de 1902: “424. Eduard Hanslick (1825-1904), *Sobre o belo musical: um contributo para a revisão da estética da arte dos sons* (1854), muito inteligente e só teoria.” (1990, p. 149). Na análise que realizou do livro de Hanslick, Jean-Jacques Nattiez conclui que o crítico alemão, embora tenha tentado formular uma estética musical baseada somente no conceito de forma, não conseguiu prescindir de questões ligadas à gênese e a apreciação das obras nem daquelas questões pertinentes ao campo dos intérpretes. Aliás, conforme Nattiez, Hanslick, dirigindo-se aos compositores, sugere que a música não deve se contaminar por outra arte, pois, ainda que seja possível introduzir “imitações” na música, visto que copiar é um fato poético e não musical, deve-se rejeitar a música programática em favor da música instrumental pura (NATTIEZ, 1990, 127).

Considerado como um texto fundamental para a formulação da modernidade musical bem como uma referência teórica para a estética formalista e o pensamento estruturalista, ainda conforme Nattiez, Hanslick admite que a música desperta sentimentos, ressaltando, porém, que os mesmos não fazem parte de seu âmbito (p. 120). Como diria o personagem de Tolstói sobre a *Sonata a Kreutzer*, para violino e piano, de Ludwig van Beethoven:

A música obriga-me a esquecer-me de mim mesmo, da minha verdadeira condição, ela me transporta a uma outra, que não é a minha: sob o influxo da música, tenho a impressão de sentir o que, na realidade, não sinto, de compreender o que, a bem dizer, não compreendo, de poder o que, de fato, não posso. Explico-o pelo fato de que a música atua como o bocejo, como o riso: não tenho sono, mas bocejo vendo alguém bocejar, não há motivo para que eu ria, mas rio, depois de ouvir um outro rir.

A música transporta-me diretamente àquele estado de alma em que se encontrava que a escreveu. O meu espírito funde-se com o dele, e com ele me transporto de um estado a outro, mas não sei porque o faço. (TOLSTÓI, 2000, p. 72).

No presente trabalho, tal problemática foi deixada de lado, em nome da possibilidade de fornecer ao *performer* ferramentas para que ele tome suas próprias decisões interpretativas. Assim, a reflexão sobre o pensamento de Paul Klee, embora tenha ocorrido no âmbito da especulação, foi fundamental para nortear a execução que fizemos da obra *Parábola*, cuja partitura e gravação seguem nos anexos da presente dissertação.

Sendo requisito para obtenção do título de mestre da Linha de pesquisa Práticas Interpretativas, do Programa de Pós-graduação e Música, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, também realizamos um recital contendo obras de Brouwer (programa em anexo), sendo que, evidentemente, *Parábola* foi assunto de uma explanação que demonstra o paralelo aqui estabelecido. Além disso, cumprimos estágio docente atuando na disciplina "Violão complementar" e no Projeto de Extensão "2015 - Aula de violão", compartilhando materiais sobre o papel desempenhado por Leo Brouwer para a criação e difusão do repertório violonístico de cunho pedagógico.

Para alcançar nossos objetivos estruturamos o trabalho em três capítulos. No primeiro tratamos de contextualizar a obra de Brouwer, focalizando principalmente seu período vanguardista, de maneira que pudéssemos trazer à discussão conceitos provenientes das artes plásticas. No segundo capítulo, exploramos aspectos da vivência musical de Klee e buscamos entender de que maneira sua experiência com a música se tornou determinante para a formulação das teorias presentes nos escritos pedagógicos. Demonstramos, também, através de exemplos, de

que maneira certos princípios, recursos e procedimentos foram utilizados por Brouwer, passando por Bartók. Finalmente no capítulo 3, procedemos a uma análise descritiva de *Parábola*, tendo como referencial as estruturas e também as relações anteriormente estabelecidas.

Ao que parece, Brouwer, depois de estudar e compreender o processo criativo de Klee, estabeleceu seus próprios critérios segundo a aplicabilidade dentro das limitações do repertório violonístico, não só no caso particular de *Parábola*, mas também em outras obras do período. Em tal contexto, a ideia de equilíbrio composicional e rigor formal parecem ter sido crucial no trabalho do compositor, assim como o foi anteriormente para Klee. Por outro lado, nossa opção por *Parábola* se revelou ao mesmo tempo um desafio e uma responsabilidade, em vista do lugar que a mesma ocupa no repertório.

São múltiplas as possibilidades interpretativas que a partitura oferece, desde aquelas de ordem consciente e voluntária até aquelas da ordem do inconsciente e involuntário. A análise revelou, contudo, que Brouwer estrutura a peça através de módulos universais (composição modular), um conceito resgatado pela *Bauhaus* e ostensivamente utilizado por Klee. Além disso, o compositor utiliza polarizações tonais através de eixos, recriando, da mesma maneira que Klee, uma espécie de jogo de forças, que proporcionará maior ou menor grau de equilíbrio dentro da obra.

A pesquisa pretende, principalmente, ser uma ferramenta para o *performer*, fornecendo subsídios teóricos para que seja construída, dessa maneira, uma interpretação sólida e coerente desta e, quem sabe, outras obras cuja gênese possui relação com obras das Artes Plásticas. Sabemos das dificuldades que frequentemente se apresentam durante o processo de estudo e interpretação de obras que se utilizam de formas abertas, linguagem atonal, aleatoriedade, dentre outros procedimentos vanguardistas, como é o caso de *Parábola*. Assim, esperamos que o presente trabalho possa também contribuir para novos olhares e parâmetros de análise bem como da interpretação musical propriamente dita, principalmente no âmbito da interação entre as artes.

A pesquisa revelou, por outro lado, a complexidade artística da peça estudada. Brouwer, por mais que seja conhecido do público em geral e até mesmo venerado pelos profissionais, deu uma importante parcela de contribuição para um projeto artístico que visou inserir o violão dentro do repertório da música contemporânea de sua época. Independentemente da premissa ou do resultado alcançado, o compositor alcançou com *Parábola* um patamar ímpar na relação entre música e pintura. Escrita de maneira idiomática, levando em consideração as especificidades da

técnica violonística, a peça apresenta elementos atonais e uma estrutura, organizada em seções cuja lógica remete à seção áurea.

Parece significativo também que a opção de Brouwer pela citação de uma melodia folclórica ocorra de maneira discreta, como que escondida no aparente labirinto da complexidade harmônica da obra que a circunda. A abordagem segundo as teorias formais de Klee mostrou-se bastante útil e adequada à peça em estudo, contribuindo para o intérprete desvendar nuances da construção rítmica e melódica da mesma. Tendo em vista as tendências estéticas de Brouwer no período de Vanguarda, concluímos que a proximidade entre o compositor cubano e o pintor suíço se deve à preocupação com a estrutura formal da obra artística mesmo que ela tenha como fio condutor o abstrato (ou o não figurativo), no caso da pintura, ou o atonal, no caso da música.

REFERÊNCIAS

A REVOLUÇÃO musical de Leo Brouwer – Parte 2. Texto on-line. Disponível em <<http://www.pco.org.br/cultura/a-revoluo-musical-de-leo-brouwer-a-parte-2/iasy,i.html>> Acesso em 05 de fevereiro de 2015.

ALBUM notes. Texto on-line. Disponível em <<http://www.cdbaby.com/cd/khan2>> Acesso em 05 de fevereiro de 2015.

AN INTERVIEW with Leo Brouwer. Moscou, 2009. (7 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aqjGEJn63w>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

ANNALA, Hannu; MATLIK, Heiki. *Handbook of Guitar and Lute Composers*. Mel Bay Publications. 2010.

ARGAN, Giulio Carlo. *As Fontes Da Arte Moderna*. 1987. Texto on-line. Disponível em <<http://novosestudios.uol.com.br/v1/contents/view/263>> Acesso em 11 de fevereiro de 2015.

_____. *Arte moderna: do Iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARROS, Lílian. *A cor no processo criativo: um estudo sobre a Bauhaus e a teoria de Goethe*. São Paulo: Senac São Paulo, 2006.

BETANCOURT, Rodolfo. *A Close Encounter with Leo Brouwer*. [Guitar Review no.113 (1998)]. Texto on-line. Disponível em <<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>> Acesso em 25 de fevereiro de 2014.

BORÉM, Fausto. *Metodologia de pesquisa em performance musical no Brasil: tendências, alternativas e relatos de experiência*. In: RAY, Sonia (Org.). *Performance musical e suas interfaces*. Goiânia: Editora Vieira, 2005. p. 13-38.

BORÉM, Fausto; RAY, Sonia. *Pesquisa em performance musical no Brasil no século XXI: problemas, tendências e alternativas*. In: II SIMPÓSIO BRASILEIRO DE PÓS-GRADUANDOS EM MÚSICA. Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012, p. 121-168. 1 CD-ROM.

BOWEN, Melrion. 1977. Encarte de *Malcom Arnold & Leo Brouwer: Guitar Concertos*. John Williams. CBS Masterworks – M 36680, lançado em 1978.

BROUWER, Leo. *La Espiral Eterna*. Mainz: B. Schott's Sohne, 1973. 1 partitura (9 p.). Violão.

_____. *Parabola (1973)*. Paris: Éditions Max Eschig, 1975. 1 partitura (5 p.) Violão.

_____. *La Música, Lo Cubano e La Innovacion*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

_____. *Parabola (1973)*. Havana: Editora Musical de Cuba, 1985. 1 partitura (6 p.) Violão.

_____. *Parabola (1973)*. Words and Music [s.d]. 1 partitura (9 p.) Violão.

_____. *Gajes del Oficio*. Santiago: RIL editores / Vicio Secreto, 2007.

CARNEIRO, Isabel. *Partitura como anteparo*. Poiésis, n. 21-22, p. 189-202, jul.-dez. 2013.

CELUQUE, Leonardo. *A Série de Fibonacci: Um Estudo um estudo das relações entre as ciências da complexidade e as artes*. Salvador: UFBA, 2004. 99p.

CENTURY, Paul. *Leo Brouwer – A Portrait of the Artist in Socialist Cuba*. Latin's American Music Review, Texas, University of Texas Press, VIII/2, 1987.

COOK, Nicholas. *Entre o processo e o produto: música e/enquanto performance*. Per Musi, Belo Horizonte, n.14, 2006, p.05-22.

CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO ECA/USP: A Sonata (1990) de Leo Brouwer - Prof. Ms. Celso Delneri. Intérpretes: Celso Delneri. São Paulo, 2014. (51 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sB_BPowjG7g>. Acesso em: 18 jan. 2015.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do Violão*. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

EHRHARDT, Damien. Théories riemannienne, néo-riemannienne et post-riemannienne: perspectives pour l'harmonie et l'interprétation musicales. In: ARMENGAUD, J.-P.; EHRHARDT, D. (Orgs.). *Vers une musicologie de l'interprétation*. Paris: L'Harmattan, 2010. p. 133-179.

ELENA PAPANDREOU. Parábola (1973). Leo Brouwer [compositor]. In: *Leo Brouwer Guitar Music vol 2*. Naxos – 8.554553, 2001. 1 CD, faixa 13 (7min 55s).

FARIA, Celso Silveira. *A Collection Turibio Santos: o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão*. Dissertação (mestrado em Música) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escolade Música. 2012.

FELICISSIMO, Rodrigo; JARDIM, Gilmar Roberto. *Interface entre os processos criativos de Paul Klee e H. Villa-Lobos: gráficos para gravar as Melodias das Montanhas*. Opus, Porto Alegre, v. 19, n. 1, p. 47-70, jun. 2013.

FERNANDES, Cleyton Vieira. *Linguagem e estrutura em Canticum, de Leo Brouwer*. In: XXIII CONGRESSO DA ANPPOM. 2013. Natal. Anais ... Natal: UFRN. 2013.

FERNÁNDEZ, Eduardo. *Cosmology in Sounds (on Leo Brouwer's "La Espiral Eterna")*. [Guitar Review 112 (1998), 6-12]. Texto on-line. Disponível em <<http://classicalguitardatabase.blogspot.com.br/2012/11/cosmology-in-sounds-on-leo-brouwers-la.html>> Acesso em 09 de junho de 2014.

_____. *Sobre Parábola de Leo Brouwer*. 20[13]. Texto on-line. Disponível em <<http://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/11/sobre-parabola-de-leo-brouwer-por-eduardo-fernandez-escuela-universitaria-de-musica>> Acesso em 09 de junho de 2014.

FERREIRA, A. B. H. *Novo Dicionário da Aurélio Língua Portuguesa*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. 1838p.

FOCSANEANU, Bogdan Vasile. *An Analysis Of Phrase Structures In The First Movement Of Leo Brouwer's Elogio De La Danza (1964)*. Ottawa: Faculty of Arts University of Ottawa, 2012. 134 p. Master of Arts degree in Music Theory - School of Music, Faculty of Arts University of Ottawa, Canada, 2012.

FRAGA, Orlando. *Dez Estudos Simples para Violão de Leo Brouwer: análise técnico-interpretativa*. Curitiba: Data Música, 2005.

FRANCO, Luan José. *Hibridismos musicais: Leo Brouwer e a Sonata del Caminante*. São Paulo: UNESP, 2013. 117p. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista (UNESP).

FRAYSE-PEREIRA, J. A. *Por uma Obra de Arte Total*. In: CAZNÓK, Yara Borges. *Música: entre o audível e o visível*. São Paulo: UNESP, 2004.

FREITAS, Alexandre. *Desafios da Estética Comparada*. In: XVIII CONGRESSO DA ANPPOM. 2008. Salvador. Anais ... Salvador: UFBA. 2008

_____. *O sonoro e o visual: questões históricas, fenomenológicas e uma abertura à estética comparada*. Per Musi, Belo Horizonte, n.19, 2009, p. 91-96

GILSON Antunes - Parábola by Leo Brouwer (audio - live recording). Intérpretes: Gilson Antunes. Londres, 1996. (7 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tS8LXKROjA4>>. Acesso em: 19 set. 2014.

HUSTON, John Bryan. *The Afro-Cuban And The Avant-Garde: Unification Of Style And Gesture In The Guitar Music Of Leo Brouwer*. Doctor Of Musical Arts - University of Georgia, Athens. 2006.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte*. Trad. Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Frederick A. Praeger, 1953.

_____. *Notebooks Volume 1: The Thinking Eye*. Londres: Lund Humphries, 1961. (Tradução inglesa de *Das bildnerische Denken* (1956), organizado por Jürg Spiller).

_____. *Diários*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo, Martins Fontes, 1990.

_____. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

KRONENBERG, Clive. *Cuban Artist, Leo Brouwer, and his Solo Guitar Works: Pieza sin titulo to Elogio de la Danza. A Contextual-Analytical Study*. 2000. 310f. Faculty of Humanities at the University of Cape Town. MAY 2000.

LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An analysis of his Music*. Grain Britain: Halstan & Co. Ltda., 1971.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Olhar, escutar, ler*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

MARQUES, T. E. C. *Projecto Educativo Leo Brouwer – Contributos Para A Pedagogia Guitarrística*. 2012. 107f. Dissertação (Mestrado em Música) Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, 2012.

MCKENNA, Constance. *An Interview with Leo Brouwer*. [Guitar Review no.75 (1988), 10-16]; Texto on-line. Disponível em <<http://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>> Acesso em 22 de setembro de 2014.

MICHOTTE, Edmond. A visita de Richard Wagner a Rossini. In: STENDHAL. *A vida de Rossini: seguido de notas de um dileitante*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992. p. 444-482.

MOHOLY-NAGY, Sibyl. *Introduction*. In: KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. New York: Frederick A. Praeger, 1953.

NARCISO YEPES. Parábola (1973). Leo Brouwer [compositor]. In: *Guitar Music of the 20th century*. Berlin: Deutsche Grammophon, 1977. 1 Vinil, faixa A2 (6min 16s).

NATTIEZ, Jean Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu: ensaios de semiologia musical aplicada*. Tradução de Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005.

NICOLAU, Marcos Fábio Alexandre. *Os Pressupostos da Dialética Hegeliana*. Voos, v. 1, n. 1, p.122-134, jul. 2009. Disponível em: <<http://www.revistavoos.com.br/seer/index.php/voos/article/download/12/11>>. Acesso em: 07 jul. 2014.

NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia: ou Helenismo e Pessimismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. 177 p.

PAUL Klee: o diário de um artista. Direção de Michael Gaumnitz. Produção de Christine Candessus. Paris: Alegria Ina Arte France, 2005. (56 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tI-mW8mZfjU>>. Acesso em: 20 dez. 2014.

RAMALHO DE CASTRO, R. C. *O pensamento criativo de Paul Klee*. Per Musi, Belo Horizonte, n.21, 2010, p.7-18.

REGEL, Günther. “*O fenômeno Paul Klee*”. In: KLEE, Paul. *Sobre a arte moderna e outros ensaios*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

RENÉ Zambrano C. - *Parábola* - Leo Brouwer. Intérpretes: René Zambrano Calderón. [s.i], 2010. (8 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=akWlpvWB54s>>. Acesso em: 19 set. 2014.

ROBBY FAVEREY. *Parabola* (1973). Leo Brouwer [compositor]. In: *Ladder Of Escape 2*. Renswoude & Veenendaal: Attacca – BABEL 8846-4 DDD, 1988. 1 CD, faixa 8 (6min 45s).

ROCHA LAGÔA, M. B. *O Avesso Do Visível – Poética De Paul Klee*. Alea [online], v.8, n.1, p. 127-135. Janeiro – Junho, 2006.

ROUX, Marie-aude. *De l'influence de Paul Klee sur la musique*. 2011. Le Monde. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/10/22/de-l-influence-de-paul-klee-sur-la-musique_1592382_3246.html>. Acesso em: 20 set. 2014.

SETH Guillen - Classical Guitarrist: *Parabola* composed by Leo Brouwer. Intérpretes: Seth Guillen. Clarksville, 2011. (7 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=apBfn6bMX3U>>. Acesso em: 19 set. 2014.

SANTOS, Turíbio. *Parabola*. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <andremilagres7@gmail.com>. em: 04 fev. 2015.

SHAFFER, Keith Baron. *Compositional practices in Leo Brouwer's Elogio de la danza: transitions from his early style to the avant-garde*. Ball State University, Muncie, Indiana, May 2012.

SILVA, R. M. S. *Ekphrasis em música: os Quadrados Mágicos de Paul Klee na Sonata para violão solo de Leo Brouwer*. Per Musi, Belo Horizonte. n.19, 2009, p. 47-62.

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

SOARES, Teresinha Rodrigues Prada. *A Obra Violonística De Heitor Villa-Lobos (Brasil) E Leo Brouwer (Cuba): A Sensibilidade Americana E A Aventura Intelectual*. 2011. 266 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

SPINELLI, Miguel. *O Desenvolvimento Da Dialética No Interior Da Filosofia Grega*. Hypnos, São Paulo. n. 13, p.69-83, 2004.

STENDHAL. *A vida de Rossini: seguido de notas de um diletante*. São Paulo: Companhia das Letras/ Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

THACHUK, Steven. *Brouwer: About this Recording*. Guitar Music, Vol. 2 - Decameron Negro (El) / Preludios Epigramaticos. Texto on-line. Disponível em <http://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.554553&catNum=554553&filetype>About%20this%20Recording&language=English> Acesso em 14 de junho de 2014.

TOLSTÓI, Leon. *Sonata a Kreutzer [e] A felicidade conjugal* (Tradução de Boris Schnaiderman). Rio de Janeiro: Ediouro, 2000.

VALLE, Arthur. *O Paralelo entre a pintura e a música no pensamento e na obra de Paul Klee*. In: COLÓQUIO DE PSICOLOGIA DA ARTE, 2., 2007, São Paulo. Anais... . São Paulo: USP, 2007. p. 1 - 3. Disponível em: <<http://www.ip.usp.br/laboratorios/lapa/versaoportugues/2c2a.pdf>>. Acesso em: 9 jan. 2015.].

WISTUBA, Vladimir A. *Lluvia, Rumba y Campanas en los Paisajes Cubanos de Leo Brouwer y Otros Temas (Una conversación con Leo Brouwer)*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 10, n. 1. (Spring - Summer, 1989), pp. 135-147.


_____. *La música Guitarrística de Leo Brouwer: Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea*. Revista Musical Chilena, n.175, p. 19-41, Jan-Jun. 1991.

ZANON, Fábio. *A Arte do Violão*. [série de programas de rádio apresentados na Rádio Cultura FM de São Paulo em 2004]. Disponível em: <http://paginas.terra.com.br/arte/violao_intercambio/Ultimaedicao/ArtedoViolao/Artedovioloa.htm>. Acesso em 07 de dezembro de 2014.


ZELEDÓN, Vladimir. *Apuntes Analíticos sobre "Elogio de la Danza" de Leo Brouwer*. Texto online. Disponível em <<http://laretreta.net/0101/articulos/elogiodeladanza.html>> Acesso em 31 de dezembro de 2014.

ANEXOS


- INDICACIONES -

 = grupo tranquilo o lento


d.v. = dejar vibrar

 = grupo algo movido (con leggerezza)


s.p. = sul ponticello


 = grupo movido / rápido

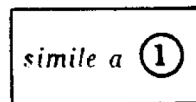
s.t. = sul tasto


 = grupo rapidísimo

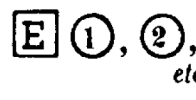
s.o. = sonido ordinario


 = gliss. perpendicular a la cuerda
(con las uñas, mano derecha)

 = tambora


 = la música dentro de un rectángulo es repetible


 = duración en segundos de pausa/caesura vibración


 = números circulados indican fases de un periodo

 = pausa / caesura corta (1/3 - 1/2 seg.)

 = continuidad de una estructura sonora

 = pausa / caesura menos corta (1 seg.)

 = pausa / caesura media (1 - 3 seg.)

 = pausa / caesura larga (3 - 5 seg.)

Los 4 segmentos pueden repetirse o intercambiarse.

PARABOLA

(1973)

A Prologo

8 f 3 4 2 0 0 1 (d.v.)
mp-mf irregolare
sul pont. f d.v.

S.O. molto veloce C2
stacc. Legato Pizzicato Pizzicato

Pizz. son. ord.

s.p. s.o. arm. Pizz. s.o.

p irregolare trem. pp s.t. non trem. s.o.

B Introduzione a la Danza

s.t. non trem. (d.v.) f sub. s.p. s.o.

C Alla Danza

4"-5"
p
sonoro
(3)
(4)
(5)
(6)

(2)
(3)
(4)
(6)
(d.v.)
3"-4"

un poco pesante
s.p.
4"-5"
p
(d.v.)
(3)
(6)

p i m a
(3)
(4)
(5)
(6)

Un poco pesante
sempre irregolare
p
d.v.

Interludio (un poco pesante) Lento
p dolce
p
(2)
(3)

3" tranquillo

4)

volto *f* movendo un

5" Vambú

Rápido - quasi eguale - legato

a p i *mp* p i *mp* p i *mp* p i *mp*

Los 4 segmentos pueden repetirse o intercambiarse

[P-PP]

poco d.v.

2) 5"-6" Pesante

4" 3) 8" 4) 6"-7"

f marcato (s.p. ad lib.)

simile a ①

[P-PP]

f

5) 3" 6) 3" 7)

arm XII

p

simile a ①

pp

t. 3" d.v. mf

simile a ①

[P-PP]

8) s.p. 9) s.p. 10) s.o.

s.o. arm. pizz. arm.

f mp pp

simile a ①

[P-PPsub.]

11) t. 12) s.o. 13) s.p. 14) s.t. 15) t. t.

d.v. ma Piu Mosso

p-mp

f

p-pp sub.

mf sub.

d.v.

①6 s.t. *p* *f* *marcato* *s.p.* *f* *8* *d.v.* *3"-4"* *p* *st.*

①9 *t.* *p* *sfz* *sfz*

F *Alta danza* *s.p.* *s.o.* *mf sonoro* *(5)* *(6)*

(2) *(6)* *(5)* *(3)* *(5)* *12* *4 1* *sempre cresc. (irreg.)* *(4)*

molto f *marcatissimo* *rit... (d.v.)* *2-3* *s.t. Lento* *2 dolce* *d.v.* *p cresc.*

G *Epilogo* *movendo* *8* *f molto d.v.* *sfz* *s.o./s.p.* *p* *ma* *piu* *piu* *p* *f* *irreg. d.v.* *2-3*

p a m i z a m i z
 f irreg. (d.v.)
 s.t. lento (irregolare)
pp legato d.v.

s.p./s.o.
 f (d.v. sempre)
 lento s.t.
p legato
 f
 d.v.

tranquillo s.o.
p legato d.v. sempre
 st. misterioso e tranquillo
p d.v. sempre

dolce
 (5)
 (3)
 (3)
 leggero ma legato
p (irreg.)

(4)
pp
 (5)
 (6)
 5-6
 5-4
ppp
 El ejecutante queda sin moverse.

Doniz

Habana - 1973

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

PARÁBOLA (1973): UMA APROXIMAÇÃO ENTRE AS IDEIAS DE LEO BROUWER
E DE PAUL KLEE

RECITAL
Leo Brouwer

I. Fase Nacionalista

Neste primeiro período, tive um forte contato com a cultura popular, uma cultura com raízes em rituais africanos que têm quase 500 anos de tradição em Cuba (Brouwer, 1997).

- Danza Característica (1957)
- Canción de Cuna (Berceuse) (1957)

II. Fase de Vanguarda

Este período foi uma grande erupção, uma espécie de catarse de vanguarda, aleatoriedade, etc. (Brouwer, 1997).

- Canticum (1968)
 - I. Eclosión
 - II. Ditirambo
- Parábola (1973)

III. Fase Hiper-romântica

Este período engloba elementos essenciais da música popular, da música clássica e da própria vanguarda. Estes elementos me ajudam a dar contrastes para grandes tensões (Brouwer, 1997).

- Estudios Sencillos: XI e XX (1980-82)
- Seis Prelúdios Epigramáticos (1981-83)

ANDRÉ MILAGRES: Violão