

As homenagens em *Nuevos Estudios Sencillos* de Leo Brouwer

TERESINHA PRADA

■ 198

Bacharel em Violão pela Universidade Estadual Paulista – UNESP; Mestre em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-Graduação em Integração da América Latina – PROLAM e Doutora em História Cultural, ambos pela Universidade de São Paulo – USP; Professora Associada da graduação em Música e do Programa de Pós-graduação em Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Email: teresinha.prada@gmail.com

▪ RESUMO

O artigo trata da expectativa que os títulos de músicas podem sugerir na busca por melhor assimilar a poética de um compositor ao abordarmos sua obra. O exemplo em foco é a série de estudos para violão intitulada *Nuevos Estudios Sencillos*, do compositor cubano Leo Brouwer. Cada um dos dez estudos presta homenagem a um eminente compositor, explicitado nos títulos. Além das expectativas criadas pelas homenagens nos títulos, o uso do termo “simples” (*sencillos*) nessa obra é identificado como outro ponto de discussão sobre a expectativa, escuta e interpretação.

▪ PALAVRAS-CHAVE

Expectativa, escuta, interpretação, violão, Brouwer.

▪ ABSTRACT

This article concerns the expectation that music titles may suggest in the search for a better comprehension of the composer's poetics when we approach their work. The example in focus is the series of studies for guitar entitled *Nuevos Estudios Sencillos*, by the Cuban composer Leo Brouwer. Each of the ten studies pays tribute to an eminent composer, as specified in the titles. In addition to the expectations created by the tributes in the titles, the use of the word "simple" (*Sencillos*) in this work is identified as a point of discussion about expectation, listening and interpretation.

▪ KEY WORDS

Expectation, listening, interpretation, classical guitar, Brouwer.

199 ■

1. Introdução

Nas aulas de prática instrumental na universidade, estimulamos os alunos a empreenderem pesquisa musicológica a respeito das obras que estão estudando. Consideramos que essa abordagem auxilia a interpretação, fornecendo subsídios para escolhas musicais, e colabora na prática do chamado “concerto didático”, em que os próprios músicos podem comentar com a plateia elementos das obras e da vida dos compositores que sirvam como pontos de apoio para apreensão das obras: uma tendência, um aspecto histórico ou até mesmo um fator técnico. Com essa prática, cremos que a formação de plateias é favorecida.

O presente texto enfoca os *Nuevos Estudios Sencillos* de Leo Brouwer (1939-) visando colaborar na sua interpretação, revelando aspectos culturais, históricos e estéticos. A obra foi escolhida por sua dinâmica, a partir dos títulos dos referidos estudos, cada um deles em homenagem a dez compositores, o que pode exercer uma associação de ideias a

estudantes, músicos e analistas que lidarem com esta obra¹.

Trataremos de dois pontos do título da obra em questão: o termo “simples” (*Sencillos*) e a nomenclatura em epígrafe do compositor homenageado a cada estudo, a saber:

Estudio Sencillo 1 – Omaggio a Debussy
Estudio Sencillo 2 – Ommaggio a Mangoré
Estudio Sencillo 3 – Ommaggio a Caturla
Estudio Sencillo 4 – Ommaggio a Prokofief
Estudio Sencillo 5 – Ommaggio a Tárrega
Estudio Sencillo 6 – Ommaggio a Sor
Estudio Sencillo 7 – Ommaggio a Piazzolla
Estudio Sencillo 8 – Ommaggio a Villa-Lobos
Estudio Sencillo 9 – Ommaggio a Szymanovsky
Estudio Sencillo 10 – Ommaggio a Stravinsky

Sabemos que existe uma tradição da homenagem na Música – essa cultura musical existe há muito tempo, em formas diversas, por empréstimo de ideias musicais, “a maneira de”, desde os primeiros hinos cristãos até os motetos medievais, usando um tema de outro compositor (CATTIN, p.16-23), passando às inúmeras obras “After...” da Renascença e Barroco, ou a homenagem, propriamente dita, com uma dedicatória geralmente grafada após o título. Em obras musicais modernas temos citações, colagens ou alusões à essência da obra de um compositor, até a mais recente cultura de pensamento pós-moderno do *remix* (MCLEISH, 2013).

■ 200

Em geral, o título de uma obra já por si sugere imagens para quem procura uma interpretação em sintonia com o mundo do compositor, e no caso das homenagens exerce uma influência mais forte na maneira de abordá-la, já na escuta. Está assim criada uma expectativa entre audição inicial da obra em comparação com o discurso musical prévio, apreendido da poética do compositor homenageado, ou seja, entre o que se ouve e o que se espera ouvir. O caminho da escuta é um jogo tenso em que o “eu-intérprete” considerará como fator relevante e este apoiará as escolhas interpretativas.

No contexto da sala de aula, a associação de ideias musicais – talvez mais para alguns – seja um hábito adquirido desde o início da formação musical, quando se tenta prever contextos musicais para logo reconhecê-los, como Gerling afirma “o encontro de

1 Nós mesmos tivemos essa experiência inicial da associação ao abordar os *Nuevos Estudios Simples* e em sala de aula com alunos. Também constatamos isso em *blogs* de violão erudito; os títulos suscitaram debates e se buscou o contexto dos homenageados a cada estudo de Brouwer.

percepção e cognição”, ou seja, na intencionalidade do ato de entender a teoria musical nossa percepção busca, acelera um entendimento:

Na audição de uma nova peça musical, se situarmos o conteúdo e estabelecermos uma comparação com peças semelhantes que já conhecemos, podemos estabelecer um período e prever o que será ouvido, como o discurso musical vai se desenrolar. Há uma expectativa que será confirmada ou não. Esta expectativa do que vai ser ouvido é o encontro entre a percepção e a cognição (GERLING, 1995, p.25).

Faremos considerações acerca dessa situação de forma mais empírica e menos teórica de expectativa – de imagens sugeridas pelo título da obra em homenagens –, e o imediatismo da aceitação das homenagens como referencial interpretativo, além do uso da palavra *Sencillo* (Simples), por rápida dedução à palavra “fácil”, termo relativizado na obra em foco.

2. Leo Brouwer, o violão e as séries dos *Estudios Simples*

Tomando a obra e o autor em questão, vários pesquisadores, editores e músicos já consideraram o cubano Leo Brouwer (1939-) como um compositor essencial para o violão (ACOSTA, 1986, p.122; AMADOR, 1992, p.21; CENTURY, 1987, p.151; COOPER, 1985, p.13; DUDEQUE, 1994, p.98; PRADA, 2008; ZANON, 1999, p.13-15; ZANON, 2004). Em 2001, esse consagrado compositor voltou a compor uma obra didática para o instrumento – tratava-se de uma publicação nos mesmos moldes dos seus *20 Estudios Sencillos* (Estudos Simples), agora *Nuevos Estudios Sencillos*. Foi um intervalo temporal de algumas décadas – a primeira parte dos *10 Estudios Sencillos* foi composta nos anos iniciais da década de 60 do século XX e os outros dez foram criados no começo dos anos 80.

Enquanto os *Estudios Sencillos* dos anos 60 se articularam a inovações quanto a ritmo, melodias atonais livres e harmonias estendidas – e pela primeira vez composições de cunho didático reuniram musicalidade e interpretação com procedimentos de vanguarda, a série de 2001 se liga à fase de Brouwer inserida na corrente chamada “nova simplicidade”, ou o que alguns teóricos identificariam como de contexto pós-moderno.

Sobre a “nova simplicidade” e o desenrolar de tendências poéticas, o próprio Brouwer afirma: “Por um lado, eu acredito que nunca haverá um ponto final na estética,

mas, por outro, a composição sempre fará uso de fatores conhecidos da história da música, apenas trabalhando-os de uma outra maneira” (MOLINA, 2001, p.107).

Partindo do material musical dos *Nuevos Estudios Sencillos*, este artigo discute a questão da “homenagem” numa obra musical, de como o procedimento artístico-musical se articula com o propósito de honrar a memória e o nome de alguém – se ocorrem presenças referenciais literais (citações) ou de aspecto mais imanente ou se são pontos de partida para as composições que depois se abrem e se posicionam naturalmente dentro da poética do compositor que está de fato criando a nova partitura.

Na edição comercializada, ao final de cada partitura dos *Nuevos Estudios*, Brouwer descreve sumariamente a problemática técnica abordada. Além do aspecto didático que a série toda impõe, pela possibilidade de se trabalhar com questões que apresentam dificuldades técnicas iniciais do violão – o que é sempre uma enorme responsabilidade –, Marques (2012, p.45) afirma que ao listar as homenagens, Brouwer também suscita a pesquisa musicológica ao aluno iniciante, isto é, há a chance de o estudante poder trilhar pelo caminho da obra do homenageado para descobrir o que está além dos fraseados de cada estudo.

■ 202

Assim, o que era aparentemente um conjunto de obras de importância técnica aos “*iniciantes ou niños*” (BROUWER, 2002, p.3), poderá vir a ser também uma atividade de apreciação (escuta de obras decorrentes desta) e análise musicológica. Esse aspecto engata em outro ponto fundamental: a noção de cultura que a arte, em seu desvelar, carrega.

Olhando para a lista dos títulos dos *Nuevos Estudios*, o que vemos? O conjunto dos homenageados tem uma diversidade temporal, estilística e cultural. A amplitude temporal vai de Fernando Sor (1778-1839) a Igor Stravinsky (1882-1971), ou seja, do período Clássico-Romântico ao Contemporâneo. Sobre o estilo, quase todos empreenderam uma proposta nova – sete dos dez, cremos: Debussy, Caturla, Villa-Lobos, Szymanovski, Prokofief, Piazzolla e Stravinsky. Culturalmente, Brouwer elege seus homenageados em parte da Europa e das Américas. Há uma ligação entre eles, amalgamada por Brouwer, a nosso ver, pelo viés da inovação, na maior parte.

Falando um pouco de cada um dos homenageados, temos no catalão Fernando Sor um baluarte da música para violão (DUDEQUE, 1994, p.62); é o compositor clássico do

instrumento de maior relevo e um *standard* que se mantém até hoje para quem quer ser violonista. A Espanha é também o país de outro homenageado, Francisco Tárrega, que como Sor estabeleceu fundamentos da música para violão (DUDEQUE, 1994, p.70), de caráter ligado ao Romantismo tardio. Em Debussy, deixando sua imensa marca à composição, o Impressionismo em música, manteve um olhar para além da França, para o Extremo Oriente, assim como o polonês Szimanovski também virou seu foco para povos do Oriente. O ucraniano Prokofief e o russo Stravinsky já se situam no Leste Europeu, culturalmente falando; foram dois inovadores da música de concerto, desde o princípio de suas carreiras abriram suas atuações para as artes da cena, cinema e balé – o espaço.

Na América Latina, o paraguaio Agustín Barrios ocupa posição de grande destaque como violonista exímio e um compositor de obras de cunho virtuosístico e tradicional, que entraram para o repertório violonístico mundial (DUDEQUE, 1994, p.99). Em um determinado ponto de sua carreira, Barrios passou a utilizar um nome de origem indígena Guarani, “Mangoré”, e o interessante foi que Brouwer escolheu utilizar esse sobrenome étnico para a homenagem e não o de origem espanhola – uma escolha cultural, mas de teor ideológico, podemos afirmar político até.

203 ■

Dos demais latinos, Piazzolla, Villa-Lobos e Caturla, somente este último, cremos, necessite de uma apresentação, pois não é tão conhecido, embora tenha sido muito inovador. O cubano Alejandro Caturla (1906-1940) foi um compositor pioneiro que logo se nutriu dos gêneros afrocubanos em seus intrincados ritmos para gerar uma música moderna e inspiradora para as novas gerações (ACOSTA, 1986, p.13). Astor Piazzolla (1921-1992), todos sabem, revolucionou o tango argentino, e Heitor Villa-Lobos, trataremos mais adiante.

3. Examinando os *Nuevos Estudios Sencillos*

Observando os procedimentos do primeiro estudo, *Omaggio a Debussy*, vemos que o aspecto técnico incide na conformação do arpejo, elemento essencial para lidar com o instrumento. Trata-se de uma linha melódica no grave (a terceira corda do violão, Sol), realizado pelo polegar, e um acompanhamento de duas cordas (as mais agudas, si e mi), perfazendo um arpejo constante de três cordas.

Realizada assim a música em seu aspecto técnico, haverá a chance de se buscar qual seria o referencial a Debussy – e cremos que o mesmo processo ocorrerá nas demais obras, com maior ou menor sucesso.

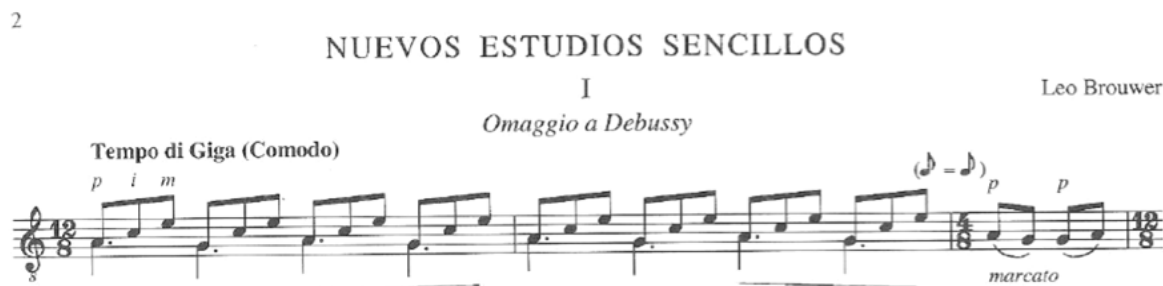


Figura 1. Trecho inicial de *Ommaggio a Debussy*.

Em *Ommaggio a Mangoré*, o trabalho técnico está na alternância do polegar com os dedos indicador e médio da mão direita. Além de um caráter dançante tipicamente paraguaio, há uma preparação técnica muito próxima a *La Catedral*, a obra-prima de Barrios (o Mangoré), e da própria essência da sua *Danza Paraguaya*.

■ 204



Figura 2. *Nuevo Estudio 2* de Brouwer, compassos 1 a 5.

Figura 3. *La Catedral* de Barrios, *Allegro Solemne*, compassos 1 e 2.

Figura 4. *Danza Paraguaya* de Barrios, compassos 13 a 15.

A *Ommaggio a Caturla* é essencialmente um estudo sobre os elementos rítmicos afrocubanos, expostos em uma melodia nos baixos, acompanhada por arpejos. A melodia

possui deslocamento de tempo (síncopes) o que confere um caráter afrocubano e, por extensão, de Caturra, à essência de sua obra.

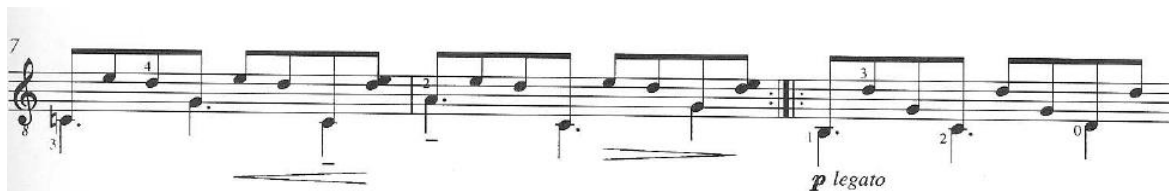


Figura 5. Trecho do *Nuevo Estudio 3* com melodia de ritmo deslocado nos baixos.

O Estudo 4, *Ommaggio a Prokofief*, tem uma elaboração rítmica, dos deslocamentos de tempos fortes, mais arrojada que os anteriores; é um estudo para o Polegar e acompanhamento em cordas abertas, o que nos lembra o *Estudo 1* da primeira série de Brouwer. A proeminência rítmica pode ser uma alusão a Prokofief, principalmente em suas obras de maior *bravura* ao piano, como as sonatas 2 (*opus 14*) e 7 (*opus 83*).

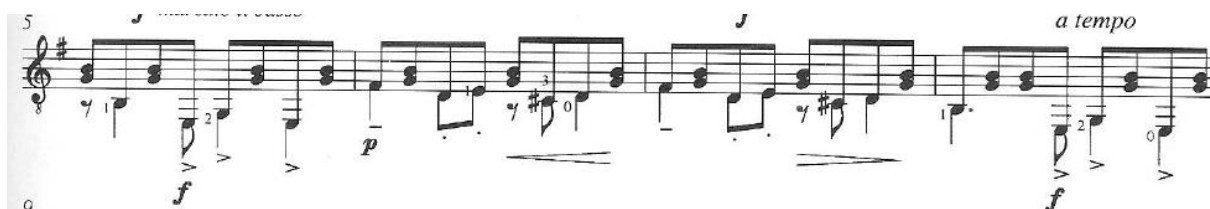


Figura 6. Trecho com melodia sincopada de *Nuevo Estudio 4*.

A homenagem a Tárrega retoma parte de um tema de *El Decameron Negro (La huida de los amantes por el valle de los ecos)* de Brouwer e, como ele mesmo afirma, é um estudo inicial para realizar trêmolos, este um processo técnico muito marcante em *Recuerdos de La Alhambra* de Tárrega – um referencial possível. Também lembra o *Estudo 3* da primeira série.

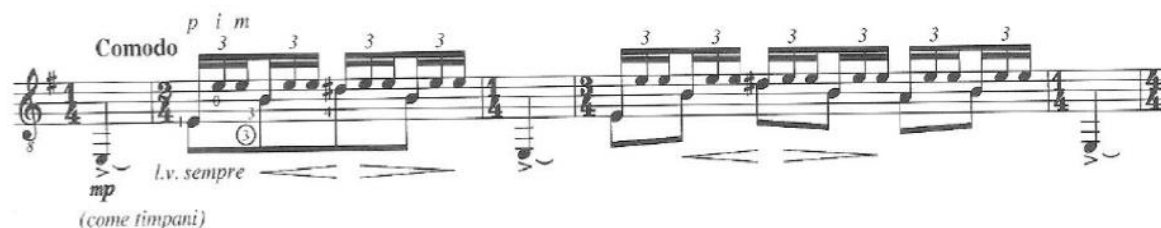


Figura 7. *Nuevo Estudio 5*, de Brouwer, compassos iniciais com trêmolos.

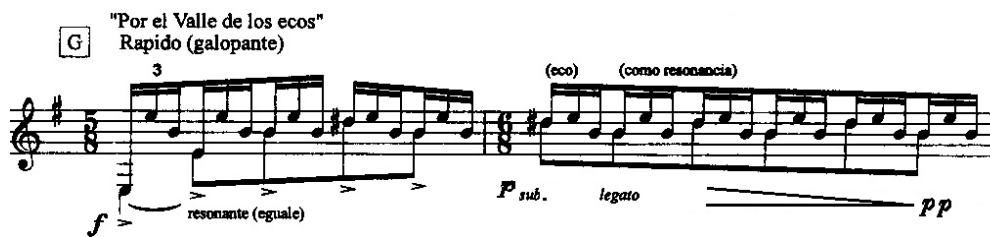


Figura 8. *El Decameron Negro (Por el valle de los ecos)* de Brouwer com trêmolos.



Figura 9. *Recuerdos de La Alhambra*, de Tárrega, compassos 1 e 2 com trêmolos.

O *Nuevo Estudio 6* homenageia Sor e retoma a técnica de arpejos, algo que sempre esteve muito presente nas obras do mestre catalão; boa parte de sua obra musical apresenta melodias dispostas em arpejos. O estudo também remonta a algo do Clássico em suas melodias internas.

■ 206

Ommagio a Piazzolla, definido por Brouwer como um estudo para notas repetidas, é o único dos estudos que claramente soa como o homenageado – um tango e uma milonga modernos, remontando a várias obras do mestre argentino como a *Milonga* e *Muerte del Angel* e a movimentos da *História del Tango*.



Figura 10. Trecho de *Ommagio a Piazzolla*, mostrando células rítmicas típicas de milonga e tango.

O *Nuevo Estudio Sencillo nº 9, Ommagio a Szymanovski*, é um estudo para o *legato*, no qual o estudante deve dar conta de realizar a melodia sustentando-a, especialmente nos

momentos de salto na extensão do braço do violão.

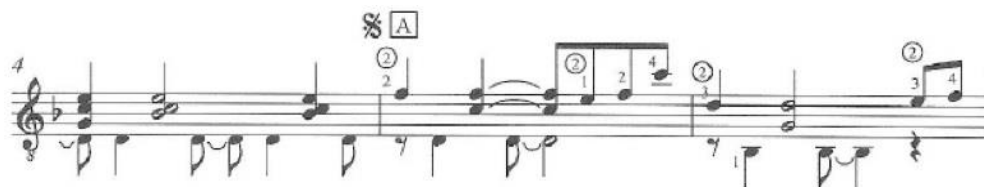


Figura 11. *Ommaggio a Szymanovski*, trecho com melodia quebrada por salto (seção A).



Figura 12. *Ommaggio a Szymanovski*, trecho com melodia quebrada por mudança de corda (seção B).

Em *Ommaggio a Stravinsky*, o estudo foca as cordas graves, os ligados e a alternância dos dedos. O ritmo é novamente um ponto em destaque, como em Prokofief, porém agora elaborado com um nível de complexidade localizado mais no movimento repetitivo e na velocidade do que na atenção aos deslocamentos do tempo forte como acontece no *Nuevo Estudio* dedicado a Prokofief. Relembra o *Estudo 20* da segunda série pela grande dimensão dos ligados no seu discurso musical.

207 ■



Figura 13. *Ommaggio a Stravinsky*, compassos 10 a 12, com profusão de ligados.

Deixamos por último o *Nuevo Estudio Sencillo* nº 8, *Ommaggio a Villa-Lobos*, no qual vamos nos deter mais. Trata-se de um estudo, conforme Brouwer, para acordes, harmônicos e meia-pestana² (BROUWER, 2002, p.17). É a obra de mais longa duração desse conjunto, com uma introdução, duas partes contrastantes, em forma AB, ligadas por uma ponte, e uma *codetta*.

2 Um procedimento típico do violão é a chamada Pestana, na qual utiliza-se um dedo, geralmente o dedo 1 (indicador da mão esquerda), para segurar as seis cordas de uma só vez na escala do violão. A pestana amplia a possibilidade de mais notas serem executadas e facilita a digitação da mão esquerda porque deixa disponíveis os outros dedos para que executem outras notas. É indicada pela letra C (de *ceja*, ou *cejilla*, em Castelhana) seguida do número da casa onde ocorrerá a pestana. A meia-pestana segura três cordas, geralmente.

A Introdução é uma melodia em acordes alternada com uma melodia em harmônicos.



Figura 14. Trecho inicial de *Ommagio a Villa-Lobos*.

A parte A também consiste em uma melodia em acordes que modula de Lá Maior para Sol Maior após o ritornelo (compasso 13). Em seguida se alterna com a melodia em harmônicos que já nasceu da Introdução (ora ampliada).

■ 208



Figura 15 - Parte A do *Estudio VIII* , compasso 6, com a melodia em acordes e uma modulação breve de Lá Maior para Sol Maior entre os compassos 12 e 13.

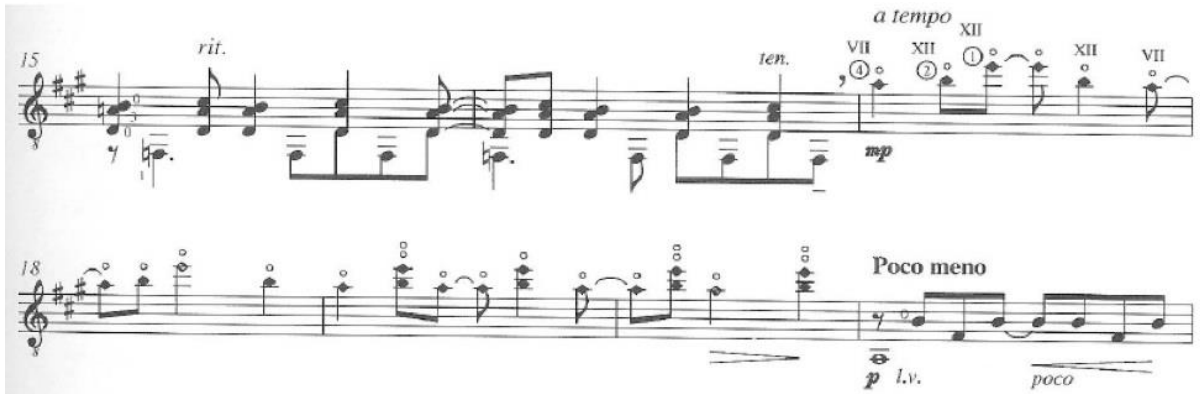


Figura 16. Trechos de *Ommagio a Villa-Lobos*, compassos 15 a 20, com melodia em acordes e melodia em harmônicos.

A parte B tem uma melodia acompanhada por arpejos e a *codetta* retoma os harmônicos.

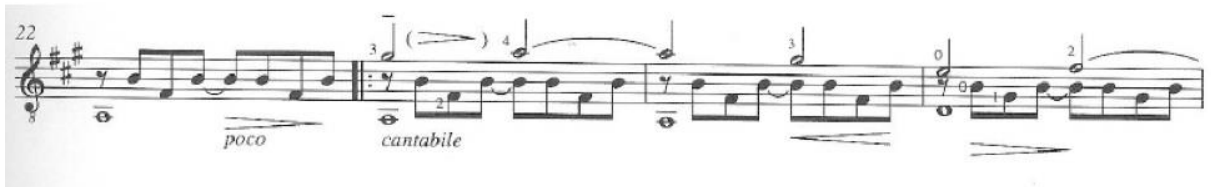


Figura 17. Trecho inicial da parte B de *Ommagio a Villa-Lobos*, compasso 23.

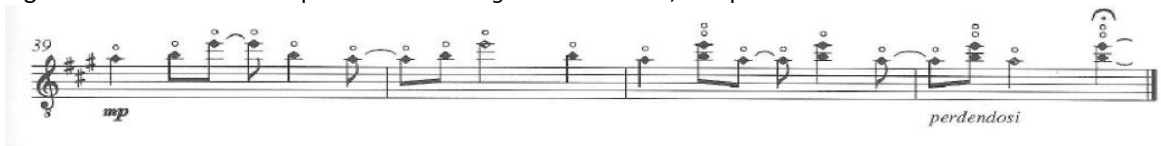


Figura 18. Trecho final de *Ommagio a Villa-Lobos* com retomada dos harmônicos.

Em busca do referencial villalobiano neste estudo, sabemos que melodias em harmônicos foram uma predileção de Villa-Lobos nas suas obras para violão, como temos por exemplo em *Estudo 1*, *Prelúdio 4* e na cadência do *Concerto para violão e pequena orquestra*, por exemplo.

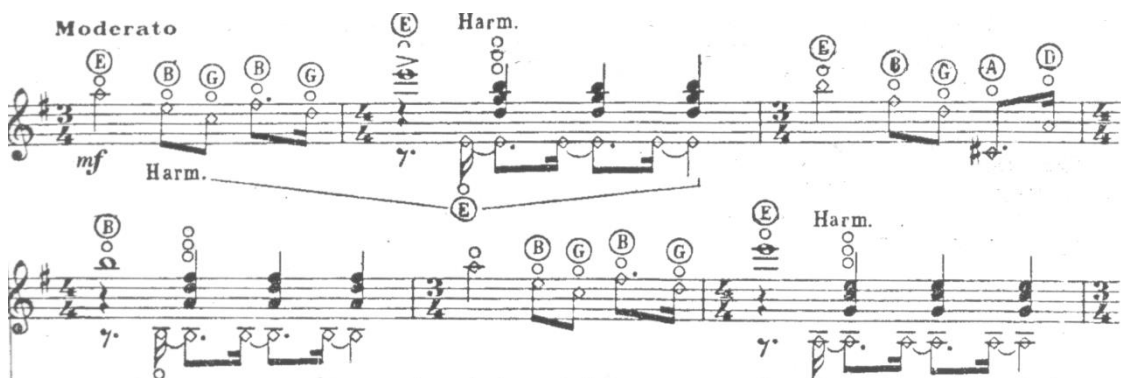


Figura 19. Trecho da seção de melodia em harmônicos do *Prelúdio 4* de Villa-Lobos.

Para Marques (2012, p.44), as melodias do *Nuevo Estudio 8* – a melodia em acordes da parte A e a melodia acompanhada da parte B – são citações do *Concerto de Liège* para violão e orquestra de Brouwer (1980). As semelhanças de fato são muito perceptíveis, confirmando o que Marques sustenta, assim como entre o *Decameron Negro* e o *Nuevo Estudio 5*. O estudioso português vê um motivo para o emprego desse material literal:

(...) alguns destes estudos parecem ser a simplificação ou reelaboração de algumas das obras do próprio Leo Brouwer, citando mais do que uma vez obras anteriormente compostas pelo *Maestro*, e de certa maneira, assim se entende, preparando o aluno para a execução dessas suas obras de concerto, ou com o intuito de permitir o disfrutar das suas peças de concerto adaptadas ao sintético e breve formato de estudo (MARQUES, 2012, p.40).

Como se trata de um citação muito literal de uma obra do próprio Brouwer, seria contraditório estabelecer algum referencial villalobiano nesse estudo, porém preferimos reiterar que as curtas melodias em harmônicos, que ressurgem em vários momentos do estudo, estão mais próximas de algo da poética do compositor carioca.

■ 210 Villa-Lobos (1887-1959) é tido como um compositor fundamental para o repertório do violão clássico (FRAGA, 2007 p.6; AMORIM, 2009; PRADA, 2008; SANTOS, 1978) e Leo Brouwer foi um dos primeiros violonistas no mundo a executar suas obras – há notícias de concertos seus tocando a obra do carioca já em 1955 (HERNÁNDEZ, 2000, p.13-14). A carreira de Brouwer iniciou como um estudante brilhante de violão que em pouco tempo realizou a necessária formação e dominou a literatura do instrumento. Muitos pontos em comum circundam Villa-Lobos e Brouwer, apontamos no mínimo um: a revolução que suas obras provocaram no mundo do violão clássico, sendo Villa-Lobos pela postura de vanguarda (dos anos 20) e de caráter concertante em seus *12 Estudos* (1926-1929) e Brouwer por sua produção experimental, apresentando uma “gramática” vanguardística (ligada aos anos 60) com elementos da identidade cultural cubana.

Além de Villa-Lobos, temos Sor, Tárrega e Barrios entre seus compositores-violonistas homenageados. Suas escolhas expressam tendências conscientes e que decerto possuem um intuito de destaque destes nomes. cremos que Sor e Tárrega já são nomes por demais conhecidos dos estudantes, enquanto Villa-Lobos e Barrios, ainda que sejam também reconhecidos, não são tocados desde o início dos estudos violonísticos, devido à dificuldade

técnica para além do nível intermediário. Assim, os *Nuevos Estudios* 2 (a “Mangoré”) e 8 (a Villa-Lobos) podem ser introduções a aspectos da produção destes dois grandes nomes e de outras obras de concerto, como já apontado por Marques, ou seja são mais “simples” para esse objetivo. Brouwer está fazendo a “ponte”, podemos dizer assim.

Na outra parte dos homenageados, não eram violonistas nem compositores que já escreveram para o instrumento, isso sugere que o estudo de um instrumento não é só o meio que o circunda, isto é, o violão é só o instrumento, há a Música acima de tudo, e isso implica conhecer a história em profundidade, em âmbito cultural, sociológica e antropológicamente falando, como ao saber que um deles trocou seu nome ocidental por outro de sua etnia de origem.

Nos parece, então, que neste conjunto de obras Brouwer se mostrou como didático e culturalmente comprometido com a América afro e indígena, além da cultura popular, e com uma Europa mais afeita à presença de outras culturas. Outro aspecto parece ter agido fortemente nas homenagens: o aspecto de inovação que a maioria dos compositores abraçou. Tudo o que foi apontado anteriormente pode ficar somente no terreno das expectativas criadas a partir de um arsenal de ideias, modos de escuta, pesquisas paralelas, experiências anteriores, enfim, um conjunto ora subjetivo ora objetivo a que se liga a criação dos *Nuevos Estudios* e o que nos “informa”, mesmo sem uma única afirmação taxativa de seu criador.

Na Internet, a maioria das lojas virtuais que comercializam a partitura dos *Nuevos Estudios* afirma que Brouwer escreveu cada um deles “no estilo” de cada compositor homenageado. Um trabalho acadêmico, já disponível na Internet, sobre os *Nuevos* (RIBEIRO et al, 2010) afirma que se trata de “seus compositores preferidos”. Neste mesmo trabalho, em todos os estudos são apontadas alusões à produção musical dos homenageados. Aqui fazemos um parêntese para lembrar que uma provável lista de compositores prediletos de Brouwer deveria incluir, em nossa opinião, Béla Bartók (1881-1945), pois ao iniciar-se na composição Brouwer gostaria de propiciar uma produção para o violão bem próxima a Debussy, Stravinsky e Bartók, como já afirmou muitas vezes (como em CENTURY 1987, p.153; GORDON, 1986).

Para abordar as reações que o referencial das homenagens pode provocar, podemos pensar

211 ■

que nos *Nuevos Estudios* haverá um esforço em conectar o referencial do compositor nominalmente homenageado com o discurso musical apresentado. Uma das razões para a tentativa de conexão é o próprio Brouwer ter referenciado assim as escolhas dos seus homenageados, portanto deve haver uma associação ao trabalho musical deles. Devemos então nos submeter à vontade do compositor para achar o “estilo” em cada estudo?

Quanto ao ser simples, ainda quando estava escrevendo esta terceira série de estudos, Brouwer afirmou: “Eu gosto muito dos resultados que alcancei nessa área [das obras didáticas], apesar de que não é nada simples escrever esses ‘estudos simples’; na verdade é muito difícil!” (MOLINA, 2001, p.108).

Essa questão do “simples” deve ser relativizada. O esforço em relevar a informação inicial de Brouwer, publicada no primeiro estudo (*Nuevos Estudios Sencillos 1*), de que se trata de um estudo para crianças ou iniciantes não garantirá que essa noção de estudante iniciante será algo definitivo; quem seria o iniciante é algo a ser debatido como algo relativizado, e as séries dos estudos mais antigas (década de 60 e 80 do século XX) podem ser mencionadas como exemplo de dificuldade por comparações, apesar do igual termo “Estudos Simples”.

■ 212

Pode haver uma discussão sobre os *Nuevos Estudios* serem dirigidos a crianças ou iniciantes, sendo isso contestado, apontando-os inclusive como estudos já para intermediários, justificando-se isso pela presença de estudos com células rítmicas afrocubanas, em que a dificuldade em nível intermediário residiria nas células rítmicas deslocadas do tempo forte. Essa preocupação é uma forte ligação entre música moderna e o deslocamento de tempos fortes (síncopes) típico na música caribenha versus a regularidade de tempo (de células rítmicas em tempos fortes lineares) que seria um paradigma da música para iniciantes. Enfim, há também o fato de a musicalidade solicitada dos *Estudios* estar reunida com a técnica.

3. Conclusão

Na verificação inicial se os *Novos Estudios Simples* podem ser considerados de nível técnico simples, como indicado pelo título, vemos na comparação com grandes autores didatas-violonistas, como Sor, Giuliani, Carulli, Carcassi e Tárrega, primavam mais pela regularidade

rítmica, deixando o trabalho técnico por muito tempo dentro dessa condição básica – iniciação ao violão e regularidade rítmica. Brouwer foi pioneiro nessa nova configuração de didatismo com tempos irregulares e deslocamentos.

Quanto aos homenageados, consideramos que há que se buscar mais informações para perceber a relação entre obra e homenageado, ou seja, para compreender a relação entre ambas obras. O fato de Brouwer homenageá-los dá um aval à obra destes e reitera a necessidade de buscá-la e conhecê-la, inclusive para reconhecê-la na poética brouweriana, se for o caso. Isso, no entanto, não deveria proporcionar uma ligação mecânica entre as duas poéticas.

Creemos que as alusões mais identificáveis seriam a Piazzolla, pela popularidade do tango, ainda que seja o *nuevo* tango. Ao público e músicos mais ligados ao violão, Barrios seria a referência mais forte, seguidos por Sor e Tárrega numa marca identitária de suas obras. A Villa-Lobos cremos que o referencial está restrito a uma percepção muito pessoal, pormenorizada na questão dos harmônicos, como dissemos, portanto a um público bem mais por dentro de peculiaridades do grande repertório do violão clássico. Stravinsky, por outro lado, parece estar mais próximo do que se espera de uma obra dentro da essência da poética desse compositor – este autor é um referencial para o próprio Brouwer, na verdade, por todo seu processo composicional altamente inovador.

213 ■

Como toda a obra para violão de Brouwer, esses estudos primam pelo grande idiomatismo e talvez isso seja um fator de recorrência, de ligação com material anterior que em alguns momentos a memória nos traz (a obra de Brouwer como um todo) – como melodia destacada e cordas abertas em acompanhamento, um *design* mais simétrico nas melodias e menos harmônico-tonal. Assim, os novos estudos, mesmo com fortes incursões na obra de seus homenageados, são Brouwer acima de tudo.

A problemática dos títulos de obras ocorre dentro da Arte em geral. Em nosso caso, na Música, qual o limite da relação entre o material de obras musicais e os títulos que lhes foram dados? Por *n* razões um nome é dado a uma obra; se adere, instiga ou refuta associações de ideias, cada caso é um motivo de pesquisa.

Quando os compositores criam músicas a partir da música do passado e da música de outros compositores estão mais expostos a uma formatação de ideias por parte do público; são um

alvo maior para ligações mecânicas e até equivocadas. Beavers aponta, assim, dois extremos desse processo de apreciação da obra musical:

Um compositor pode imitar uma música existente de maneira muito próxima, o que poderia ser visto como aborrecido, ou pior, como plágio. Por outro lado, se um compositor tenta inovar dramaticamente, o público pode não entender ou aceitar o novo trabalho. Alguns compositores tentam criar um equilíbrio entre esses extremos por empréstimo de músicas do passado, enquanto criam uma música que claramente pertence ao presente (BEAVERS, 2006, p.1) (tradução nossa).³

Ouvindo o próprio Brouwer em relação a questões composicionais (respondendo sobre Bartók e a utilização da seção áurea), o cubano explica tratar-se, para ele, apenas de um ponto de partida.

Na verdade nunca parto de relações formais apriorísticas. Eu componho de maneira tal que o som possa gerar o seu próprio desenvolvimento. Não se pode aprisionar os sons. Cada som tem sua personalidade, e eu, como compositor, não posso impedir a manifestação dessa personalidade (MOLINA, 2001, p.108).

Neste ponto, podemos lembrar teóricos-chaves da Música e das Artes. Pierre Schaeffer (1993) e sua busca pelos sons, primordialmente, apoia os pontos da fala de Brouwer. Cecília Salles, para quem a obra de arte tem a sua imagem geradora, afirma:

Essas imagens que agem sobre a sensibilidade do artista são provocadas por algum elemento primordial. Uma inscrição no muro, imagens de infância, um grito, conceitos científicos, sonhos, um ritmo, experiência de vida cotidiana: qualquer coisa pode agir como essa gota de luz (SALLES, 2004, p.55).

Como afirma Salles, essa “gota de luz” constatamos aqui nos títulos “*Ommaggio a ...*” sugerindo o ponto de partida de Brouwer na obra de outros compositores. No entanto, o cuidado deve ser total para não induzir resultados, sendo que muitas vezes o compositor pode estar no reino da motivação mais abstrata possível.

Tratando os títulos como mensagens apriorísticas, o foco da análise buscaria aproximações com a poética do criador e dos homenageados, mas a balança entre o que os títulos lhes informariam e o que ouvirem pode estar descompensada, pendendo para significações imediatistas, tanto como o termo “simples” e a necessidade de “entender” o contexto referencial dos homenageados em relação a obra de Brouwer.

³ No original: *A composer may imitate existing music too closely, which could be viewed as boring, or worse, as plagiarism. On the other hand, if a composer tries to innovate dramatically, the audience may not understand or accept the new work. Some composers attempt to create a balance between these extremes by borrowing from music of the past while creating music that clearly belongs to the present.*

Os *Nuevos Estudios* expõem uma tomada de posição de Brouwer, pois sua abordagem é clara ao nomear os homenageados – estes são os que devemos nos lembrar, embora possam surgir mais e outros já foram tratados – Brouwer já considerou Manuel de Falla, Toru Takemitsu, Django Einhardt, Charles Mingus, entre outros.

Quanto ao trabalho composicional, o entendimento do termo *simples* rivaliza com o uso que se quer fazer dos estudos de Brouwer, que seja utilizado por total iniciantes. O novo estudo 1 serve como um exemplo. É “simples” se considerarmos alguns fatores: só utiliza três cordas das seis do violão – as três mais agudas (de calibre mais fino), possibilitando facilmente deixar a mão direita (da criança ou do iniciante) em posição fixa de polegar, indicador e médio (arpejo), com um acompanhamento em cordas abertas. No entanto, este estudo aponta meia-pestana (opcional) e ultrapassa posições iniciais do espelho do violão (chegando à casa 8, nota sol na segunda corda), o que exige uma leitura que vá além da localização de quatro casas iniciais do violão, justamente para estender e cantar a melodia do baixo (do polegar) e possibilitar a manutenção do movimento harpejado de três cordas – para alguns isso já é complexo, para outros ainda é simples, embora exija mais ações combinadas (que ainda seriam simples).

215 ■



Figura 20. Compasso 18 do *Nuevo Estudio 1* com a sugestão da nota sol na segunda corda, casa 8.

A cada estudo teremos essas considerações entre simples e complexo, ou de ações simples reunidas – que as tornariam complexas? Ou seria mais adequado dizer múltiplas? Essa é a questão; o quanto um estudante poderia combinar com uma pequena quantidade de material. A fala de Brouwer quando diz “não é nada simples escrever esses ‘estudos simples’”, reside justamente nesse limite sempre alerta e no estabelecimento de sua poética, que quer preponderar, mas está contida pela forma do estudo como ferramenta para iniciantes – a qualquer momento ela transborda e se revela, e isto é o que pode fornecer subsídios para o crescimento do intérprete; uma primeira lição de que o desafio na música está em realizar algo que recentemente parecia estar além de seu limite.

Referências

- ACOSTA, Leonardo. **Del Tambor al Sintetizador**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1986.
- AMADOR, Efrain. “La Guitarra en Cuba”. **El Encordado**. Estocolmo: n.º 2, abril 1992.
- AMORIM, Humberto. **Heitor Villa-Lobos e o Violão**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2009.
- BEAVERS, Sean. **Homage in the solo guitar music of Roland Dyens**. Degree of doctor of music. The Florida State University, College of Music, 2006.
- BROUWER, Leo. **Nuevos Estudios Sencillos**. Londres: Chester Music, 2002.
- CATTIN, Giulio. **Historia de la música, 2. El Medioevo - primera parte**. Madri: Turner Musica, 1987.
- CENTURY, Paul. “Leo Brouwer: A Portrait of the Artist en Socialist Cuba”. **Latin American Music Review**. Austin: University of Texas Press, VIII/2, 1987.
- COOPER, Colin. “Chanson de Geste: Leo Brouwer and the New Romanticism”. **Classical Guitar**, Londres, junho, 1985.
- DUDEQUE, Norton. **História do Violão**. Curitiba: Editora da UFPR, 1994.
- FRAGA, Orlando. “Os 12 estudos para violão de Villa-Lobos: como os manuscritos podem interferir na interpretação”. In: **Anais do I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap**, 2007.
- GERLING, Cristina Capparelli. “Bases para uma metodologia de percepção musical e estruturação no 3º grau”. **Revista da ABEM**, [s.l], ano 2, n. 2, p.21-26, junho de 1995.
- GORDON, Diane. “Leo Brouwer: Cuban Classicist”. **Guitar Player**, Nova York, n.º 20, janeiro, 1986.
- HERNÁNDEZ, Isabelle. **Leo Brouwer**. Havana: Editora Musical de Cuba, 2000.
- MARQUES, Tiago E. C.. **Projecto educativo Leo Brouwer – contributos para a pedagogia guitarrística**. Tese de Doutorado, Universidade de Aveiro, Departamento de Comunicação e Arte, 2012.
- MCLEISH, Claire. **The Future is Medieval: Orality and Musical Borrowing in the Middle Ages and Online Remix Culture**. Master of Arts in Popular Music and Culture. The School of Graduate and Postdoctoral Studies, The University of Western Ontario, London, Canadá, 2013.
- MOLINA, Sidney. “O Som da Revolução”. **Revista Bravo!**, ano 5, nº 51, São Paulo, dezembro de 2001.
- PRADA, Teresinha. **Violão: de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Terceira Margem, 2008.
- RIBEIRO, F. P., DUARTE, G. & MARTINS, R.. **Nuevos Estudios Sencillos. Análise e gravação integral dos Nuevos Estudios Sencillos de Leo Brouwer**. Escola Superior de Música – Licenciatura em Música, Variante Interpretação, Ramo Guitarra. Lisboa, 2010. Disponível em

<<http://pt.scribd.com/doc/209332267/Leo-Brouwer>> Acesso: 02 dez. 2012.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto Inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANTOS, Turíbio. **Heitor Villa-Lobos e o violão**. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1978.

SCHAEFFER, Pierre. **Tratado dos objetos musicais**. Brasília: Edunb, 1993.

ZANON, Fábio. “Leo Brouwer 60 Anos”. **Revista Violão Intercâmbio**, São Paulo: n.º 33, ano VII, janeiro/fevereiro 1999.

_____. **A Arte do Violão**. 2004. Disponível em <http://aadv.co.nf/zanon_aadv-14.html> Acesso: 17 mar. 2014.