

O hiper-romantismo em Leo Brouwer: características composicionais e narratividade em *El decamerón negro*

Hyper-romanticism in Leo Brouwer: compositional characteristics and narrativity in *El decamerón negro*



Felipe Augusto Vieira da Silva

Universidade Estadual do Paraná - FAP

felipe.silva@unespar.edu.br

Resumo: O trabalho propõe abordar a estética hiper-romântica do compositor cubano Leo Brouwer utilizando como exemplo o primeiro movimento da obra *El decamerón negro*. A pesquisa está dividida em duas grandes partes: a primeira discute as características do período denominado hiper-romântico e sua influência extramusical oriunda do Real Maravilhoso literário (Frobenius, 1938; Carpentier, 1987). A segunda parte é organizada em duas subseções nas quais, inicialmente, se analisa o movimento de abertura da obra supracitada, a fim de demonstrar as técnicas composicionais hiper-românticas (Lendvai, 1971; Brouwer, 2004); em seguida, os resultados analíticos são relidos por meio dos conceitos de topos e narratividade, sob a perspectiva da construção de uma trama sonoro-musical (Agawu, 2009; Grabócz, 2013).

Palavras-chave: Leo Brouwer; hiper-romantismo; análise; narratividade.

Abstract: This paper proposes to address the aesthetics called hyper-romanticism by Cuban composer Leo Brouwer using the first movement of the work *El decamerón negro* as an example. The research is divided into two main parts: the first discusses the characteristics of the period called hyper-romantic and its extramusical influence arising from the literary Marvelous Real (Frobenius, 1938; Carpentier, 1987). The second part is

organized into two subsections in which, at the beginning, the first movement of the aforementioned work is analyzed as a way of demonstrating hyper-romantic compositional techniques (Lendvai, 1971; Brouwer, 2004), and then the analytical results are reread through the concepts of topos and narrativity from the perspective of the construction of a sound-musical plot (Agawu, 2009; Grabócz, 2013).

Keywords: Leo Brouwer; hyper-romantism; analysis; narrativity.

Submetido em: 21 de janeiro de 2025

Aceito em: 30 de abril de 2025

Publicado em: fevereiro de 2026

1 Introdução

Leo Brouwer é reconhecidamente um dos mais importantes compositores para o violão e sua obra é pré-requisito tanto para iniciantes quanto para instrumentistas de alta performance. Sua principal característica composicional é a ampla capacidade de aglutinar técnicas, tendências, linguagens de forma idiossincrática e, ao mesmo tempo, conseguir transitar com fluência entre a música popular e a de concerto. De igual modo, ele busca combinar elementos que vão desde a ritualística das *santerías*¹, passando pela música antiga de Palestrina, até o rock dos Beatles (Fraga, 2003; Silva, 2010).

A meu ver, sua importância reside também na atuação intensa tanto na composição quanto na performance. Brouwer reavivou o sentimento do intérprete novecentista, cuja própria produção musical era o eixo principal de seus programas de concertos, ao mesmo tempo em que suas peças sempre foram bem recebidas pelo público. Outra face menos evidente é sua produção teórico-musical, que conta com reflexões estéticas, sociológicas e analíticas. Um exemplo desse gênero é o *La música, lo cubano y la innovación* (1971), que soa como um manifesto vanguardista dos anos 1970. Não menos importantes, os textos do *Gajes del oficio* (2004) expõem uma coleção de reflexões teóricas e analíticas que evidenciam suas influências composicionais. É essa perspectiva que transita entre a composição, a teoria e a performance que desejo trazer para este texto.

Portanto, o objetivo do trabalho é analisar o primeiro movimento da obra programática *El decamerón negro* (1981b) como forma de exemplificar o período denominado hiper-romantismo de Leo Brouwer. O presente artigo propõe-se a responder duas perguntas: o que é hiper-romantismo, período ao qual pertence a obra? Com quais ferramentas analíticas é possível abordar a obra visando uma possível interpretação? Na primeira parte, buscarei elucidar os períodos composicionais de Brouwer, com especial

¹ É uma religião sincrética cubana que mistura crenças africanas e católicas, muito similar ao candomblé brasileiro.

atenção ao período denominado hiper-romantismo. Para isso, recorreréi à aproximação entre música e literatura latino-americana e, além disso, abordarei diversas entrevistas concedidas pelo próprio compositor, como forma de dialogar com as informações encontradas (Dusend, 1990; Betancourt, 1997; Giro; Cairo, 2009; Garcés, 2009). Na segunda parte do trabalho, buscarei analisar o primeiro movimento de *El decamerón negro* com base em duas perspectivas: a do analista e a do *performer*. Do ponto de vista do analista, demonstrarei a influência de Béla Bartók e sua denominada composição modular sobre a obra de Brouwer (Lendvai, 1971; Silva, 2010). Na sequência, buscarei criar uma ponte entre a análise e a construção de uma narrativa para a performance (Agawu, 2009; Grabócz, 2013).

Por fim, a justificativa para escolher essa peça reside em sua significância dentro da obra do compositor cubano, pois inaugura seu período composicional atualmente denominado hiper-romântico². Não menos importante, destaco a falta de subsídios para interpretar a obra desse período brouweriano; assim, busquei, na minha própria dupla *persona*³ – analista e performer – respostas para ampliar as possibilidades interpretativas e sugerir novas formas de escuta da obra.

2 O contexto da obra musical de Brouwer e suas conexões com a extramusicalidade

Os pesquisadores da obra de Brouwer propõem que sua produção pode ser entendida com base em três fases composicionais: nacionalista, experimental e neo-romântica (Hernández, 2000; Tran, 2007; Prada, 2008). A primeira fase busca uma identidade sonora nacionalista incorporando o afrocubanismo à música de concerto para violão. Mas, a partir da Revolução Cubana, com a inevitável aproximação da ilha caribenha ao bloco comunista do Leste Europeu – e, consequentemente, aos compositores do

² Embora a obra *Canción de gesta* seja anterior, essa é a primeira obra para violão da nova fase composicional.

³ Dupla persona no sentido proposta por Janet Schmalfedt (1985) em seu clássico artigo sobre as *Bagatelles* de Beethoven: analista e performer.

Festival de Outono de Varsóvia (Kronenberg, 2008) – abre-se um novo caminho para o experimentalismo. Essa fase é caracterizada pela rejeição tanto ao modalismo quanto ao tonalismo presentes em suas obras anteriores, e logo adere aos movimentos da música aleatória e do serialismo integral. Por fim, em sua última fase, neo-romântica, ele faz uma espécie de retorno ao tono-modalismo, às formas tradicionais (sonata, rondó etc.) e à busca por uma maior comunicação com o público geral.

Porém, o maior problema em avaliar a produção brouweriana sob esse prisma é que usar o termo nacionalista apenas para a primeira fase não faz muito sentido, pois, ao que me parece, toda a sua obra pode ser encarada como nacionalista. É fácil demonstrar, em obras de qualquer período composicional de Brouwer, o nacionalismo intrínseco – principalmente no que diz respeito ao amplo uso de métricas e ritmos típicos da música cubana. Até mesmo nas obras de improvisação aleatória podem ser encontrados elementos do afrocubanismo.

Entendendo que as abordagens sobre as fases composicionais de Brouwer, até o momento, carecem de maiores explicações, proporei outra abordagem, até então, negligenciada. Para entender os períodos composicionais, em especial o hiper-romantismo, é necessário entender sua relação com outras artes, a interdisciplinaridade e suas concepções extramusicais. Aliás, quando questionado sobre a relação entre a composição musical com outras artes, em especial o cinema, Brouwer afirma ser importante que o compositor tenha uma cultura “extramusical notável”, e declara que seu processo composicional inicia “a partir de imagens extramusicais” (Garcés, 2009, p. 238). Em outros momentos ele explica suas composições com base em relações extramusicais (Wistuba, 2009, p. 271), pois delas derivam muitas de suas obras. Nesse sentido, parece mais interessante olhar sua trajetória sob a ótica da interdisciplinaridade e da extramusicalidade.

Nessa direção, como veremos adiante, proponho que as fases composicionais sejam relidas por suas aproximações extramusicais, em que: a primeira fase, descrita como nacionalismo,

considere a forte influência das danças afrocubanas; a segunda fase, denominada “experimental”, seja lida pela aproximação com o movimento pictórico cubano; e a última fase, neo-romântica, inclua a aproximação com as correntes literárias latino-americanas – sendo esta última o foco da análise que desenvolveremos adiante.

2.1 As duas primeiras fases composicionais

As primeiras composições de Brouwer, nos anos 1950, tiveram fortes influências das danças e contradanças afrocubanas, o que pode ser facilmente identificado em obras significativas, como em *Dos temas populares cubanos* (1956). Nesse período, Brouwer expõe sua ampla identificação com os ideais minoristas⁴ (1920-1940) que propunham, na época, uma nacionalização da negritude como revolução cultural, porém sem ser “pitoresco” (Mckenna, 1988, p. 15; Moore, 1997). Esse movimento tinha como principal característica trazer para a música de concerto os ritmos dançantes da música popular afrocubana, como: *Guajira criolla*, *Conga* e *Zapateo*. De igual modo, incorporou as danças rituais da *Santería* para o domínio do violão de concerto (Moore, 1997).

O acorde (rasgueado) inicial da *Pieza sin título n.1* (1956), considerada uma das primeiras peças significativas de Brouwer, é, na verdade um efeito de ataque percussivo. Esse ataque é chamado informalmente de “preventivo”, que nada mais é do que a batida (espécie de anacruse), realizada pelos timbales para indicar o início da música e das danças caribenhas (*Cáscara*, *Salsa*, *Rumba* etc.). Porém, a peça mais representativa desse período é a *Danza Característica* (Figura 1), que evidencia a aproximação com os ritmos ritualísticos da *Santería* ou do *Abakuá*. Embora escrita em métrica binária, o efeito auditivo do *tresillo* no baixo nos conduz a uma percepção mais fluida e circular, típica do compasso ternário. As repetições constantes do tema inicial, aliadas às percepções polirrítmicas, nos aproximam de uma dança *Yemayá* ou *Ochún*. Há

4 Grupo de intelectuais Cubanos progressistas que se formou a partir dos anos 20 e que professavam o nacionalismo e o anti-imperialismo. Nesse contexto buscavam criar obras com base no conceito de afrocubanismo que lhes rendeu extensa produção com base em técnicas cubistas, serialistas, atonais, além de outros estilos. Seus principais membros foram Alejo Carpentier na literatura e García Caturla e Amadeo Roldán na música. Cf. Moore (1997).

também uma citação direta da canção popular cubana *Quitate de la acera* ("Saia da calçada"), que nada mais é do que um convite para aqueles que estão na calçada entrarem na dança da conga.

Figura 1 – *Pieza sin titulo n.1* (1956) e *Danza característica* (1957)

PIEZA SIN TITULO No. 1

LEO BROUWER

Allegro (♩ = 150)

Isaac Nicola

DANZA CARACTERISTICA

Para el „Quitate de la Acera”

Leo Brouwer
(1957)

Allegro (♩ = 116 - 120)

tresillo

Fonte: Brouwer (1981a).

A nomenclatura nacionalista para essa fase parece ser um pouco injusta com os períodos posteriores, pois, como já dito, o “nacional” transpassa todos os estilos abordados pelo compositor. O que muda na verdade é a elaboração técnico-composicional sobre o conceito de nacional. Assim, a primeira fase composicional pode ser lida não apenas como nacional, mas como uma confluência interdisciplinar entre música e danças afrocubanas.

A denominada segunda fase, caracterizada pelo vanguardismo, aproxima Brouwer das artes pictóricas, em especial, dos pintores cubanos. Aliás, o vanguardismo já estava presente nas artes visuais cubanas e serviu como fonte de inspiração para as proposições de Brouwer. E, ao contrário das primeiras obras, que eram quase em sua totalidade para violão, o compositor amplia suas ideias para diversas formações, sonoridades e cores. Um exemplo são os *Bocetos para piano* (1961-2007)⁵, que são impressões sobre

5 As peças são catalogadas como sendo compostas a partir de 1961 até 2007, onde foi sua edição final. Esse conjunto de peças lembra bastante o período impressionista de Schoenberg, em especial, há similaridade aos gestos contidos nas *Sechs kleine Klavierstücke*, Op. 19, o que reforça essa perspectiva da relação entre música-arte pictórica.

as obras de Raúl Milián (1914-1984), René Portocarrero (1912-1985), Acosta León (1930-1964), entre outros (Wistuba, 2009, p. 271). Nas palavras de Brouwer:

A pintura de Milián há timbres, massas sonoras que contrastam com os fundos (acompanhamento) de extrema suavidade. Em Portocarrero, sinto que há uma trepidação rítmica essencialmente cubana, uma harmonia de cores sempre equilibrada pelo contraste ou por analogia de combinações (enquanto cores), mas sempre luminosas [...]. Enfim, a afinidade entre a pintura e a música é tão justa que os termos chegaram a fundir-se, daí eu pude me expressar sobre a partir da pintura de Milián e Portocarrero em termos musicais (Brouwer *apud* Dotsenko, 2009, p. 62).

Figura 2 – “Armonias abstractas (1955)” de milián ao lado do Boceto n.1 (1961) de Leo Brouwer

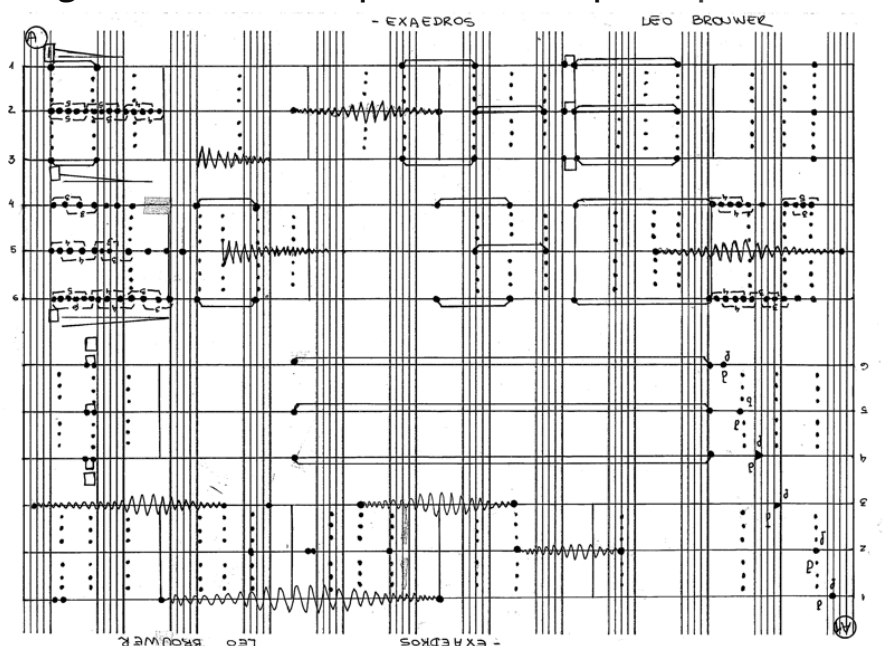


Fonte: Cernuda Art (2025); Brouwer (2007).

As representações geométricas também são contempladas na impressionante – quase esquecida – obra *Exaedros I* (1968) para cordas, sopros e percussão (Figura 3). As estruturas hexaédricas são representadas não só por meio das sonoridades, mas também no estilo de escrita da partitura. Essa obra busca influências

da improvisação aleatória e das formas abertas, uma influência direta de compositores como Luigi Nono e Hans Henze, com os quais Brouwer teve contato em Cuba, nas décadas de 1960 e 1970. Porém, a busca por um fazer musical nacional que trouxesse a cultura latino-americana, crioula e campesina para dentro da composição contemporânea era o seu objetivo. Em seu clássico escrito *La música, lo cubano y la innovación* (1971), ele defende os valores da música contemporânea nacional com base no conceito de improvisação na música popular. “Como fundir o conceito de improvisação na linguagem da música atual?” (Brouwer, 1982, p. 37), pergunta o compositor.

Figura 3 – Exaedros I para cordas, sopros e percussão



Fonte: adaptado de Brouwer (1968).

Mais uma vez observamos que, de maneira geral, ainda há a concepção nacionalista nessa fase. Embora a linguagem sonora tenha variado e se mesclado, a influência das formas visuais sobre essa segunda fase criou uma espécie de nacionalismo pictórico-sonoro.

2.2 Hiper-romatismo como manifestação litero-musical

No final dos anos 1970, inicia-se uma importante mudança nas composições de Brouwer: uma guinada para um “neo-romantismo”, uma “nova simplicidade” que se aproxima do movimento *Die neue Einfachheit* (Kronenberg, 2008)⁶. Entretanto, o próprio compositor rejeita a ideia de um neo-romantismo e prefere chamar suas novas perspectivas composicionais de hiper-romantismo. Ao ser questionado sobre sua obra pós-vanguarda/pictórica, ele afirma: “Se tivesse que definir minha linguagem desde então até aqui, não me aborreceria de falar em hiper-romantismo, que não é o mesmo que neo-romantismo” (Brouwer *apud* Hoz, 2009, p. 275). A pergunta que se segue é: por que ele rejeita a ideia de um neo-romantismo preferindo o termo hiper-romantismo? Minha hipótese é que essa nomenclatura se dê por sua aproximação mais intensa com a literatura latino-americana, em especial, o gênero do “Real Maravilhoso”.

Entre os anos de 1960 e 1970, Brouwer se aproxima das teorias linguísticas de Julia Kristeva (1941-), e, ao mesmo tempo, há a ascensão da literatura latino-americana pelo mundo ao conquistar diversas premiações com nomes como: Alejo Carpentier (Cuba), Pablo (Chile) Neruda e Gabriel Garcia Marques (Colômbia). Esses escritores são representantes máximos do Realismo Fantástico/Real Maravilhoso, em que o real se mistura com o mítico (Rodrigues, 1988).

Brouwer começa a se aproximar dessa perspectiva literária, que é, naquele momento, a arte mais representativa da América Latina, e essa aproximação começa a ter reflexos em suas obras: em 1978, junto ao ICAIC⁷, ele compõe para a produção cinematográfica *El recurso del método*, romance de Alejo Carpentier; em 1979, ele finaliza a primeira da sequência de obras sinfônicas do

6 A Nova Simplicidade (em alemão, *die neue Einfachheit*) foi uma tendência estilística entre compositores alemães entre 1970 e início dos anos 1980, reagindo não só contra a vanguarda européia dos anos de 1950 e 1960, mas também contra a mais ampla tendência à objetividade encontrada desde o início do século XX. O termo alternativo, por vezes utilizado para este movimento, é o novo-romantismo.

7 O Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos foi criado pelo governo cubano apenas 83 dias após a Revolução Cubana, pela Lei nº 169, de 24 de março de 1959.

hiper-romantismo: *Canción de gesta*, baseada no escrito homônimo de Pablo Neruda⁸.

Essas obras refletem uma guinada em sua perspectiva técnico-composicional. Se, por um lado, foi uma retomada do tono-modalismo, por outro, mostra a justaposição de elementos novos à sua linguagem, a exemplo do minimalismo⁹. Essa aproximação entre composição musical e literatura é sempre colocada em evidência, como afirma Radamés Giro e Jesus Gomes Cairo (2009, p. 27), que, no campo da criação artística cubana, compara Brouwer a Alejo Carpentier na literatura¹⁰.

Obviamente, essa guinada “neo-romântica” também traz técnicas do romantismo wagneriano no que tange à busca por uma trama sonora. O *leitmotiv* ganha importância em obras como *El decamerón negro*, na intenção de construir uma narrativa com base em personagens da cultura latino-americana. Porém, diferente da narrativa estritamente mitológica anglo-saxã wagneriana, Brouwer busca criar “personagens antropológicos” advindos dos escritores latino-americanos. Personagens esses que são reais, mas que são detentores de poderes sobrenaturais. E tudo isso parece fazer sentido com seu ideal de “hiper”-romantismo (não “neo”-romantismo), que é a busca por um romantismo tardio, porém, genuinamente latino-americano. Nas palavras de Menton (1993), obras como a de Alejo Carpentier se apresentam como o novo romance latino-americano. Brouwer diz:

Então eu voltei gradualmente às raízes nacionais através do sofisticado sentimento romântico. Vamos chamar isso de hiper-romantismo, visto que eu estou usando o que é um óbvio clichê. Ele (hiper-romantismo) não tem o sentimento do romantismo tardio como Barrios Mangoré ou um puro

8 Embora não haja tempo no texto para discorrer sobre a conexão entre Realismo Mágico e romantismo, essa conexão pode ser vista em qualquer obra dos clássicos do gênero, como no romance *Cem anos de solidão*, de Garcia Marques. Cf. Menton (1993).

9 Para muitos compositores associados à nova simplicidade, o minimalismo constitui a base estética, e obras como *El Decamerón Negro* refletem esse movimento. Hernández (2000, p. 210) afirma que “Há muitos compositores que compartilham este compromisso geral da nova simplicidade, como Philip Glass, Steve Reich, Goreck, Jo Kondo, Yoji Ivasa y Toshi Ichianagi [...] [de modo] que o conceito de música minimalista é demasiadamente estreito para descrever este movimento”.

10 Além disso, a história criada por Brouwer por meio da música mantém relação direta com a narrativa épica, gênero que Georg Lukács (2009) considera precursor do romance literário. A relação entre música e literatura era comum no século XIX, principalmente quando se tratava de música programática. Vale lembrar também que Brouwer foi vizinho e amigo de Carpentier, tendo testemunhado o nascimento de várias obras carpentianas.

Romântico como Mahler. Isso não é apenas uma citação do estilo, mas uma necessidade, uma redescoberta de estilo, do mesmo jeito que alguns compositores estão usando elementos como o gamelão da Indonésia, ritmos da África, e convertendo-os para uma nova coisa que se chama música minimalista. Eu estou falando nesse estilo Neo-Romântico, não como “Neo” mas “Hiper” (Mckenna, 1988, p. 15).

Brouwer volta-se para o nacional na tentativa de estabelecer uma estética para a música de concerto que dialogue com as culturas populares sem se limitar a ser apenas mais um “modernista”. Ele busca ressignificar a tensão entre o regional e o universal de modo semelhante ao que fizeram os escritores do Realismo Mágico latino-americano, para os quais a novelística se tornou forma de expressão máxima. Nesse contexto, o uso do termo “Real Maravilhoso”, por Alejo Carpentier, busca se diferenciar de outras classificações justamente porque não é uma construção de um mundo mágico, mas sim porque é o real “ampliado”. Nas palavras de Carpentier (1977?): “é o real em estado bruto”¹¹. Diferente do movimento do *Die neue Einfachheit*, essencialmente neo-romântica, Brouwer almeja construir uma linguagem baseada no Real Maravilhoso – um romantismo tardio que só pôde ser consolidado no século XX, aqui na América Latina.

Portanto, podemos dizer que essa intensa aproximação que o compositor cubano faz em direção à literatura é uma espécie de inserção da música de concerto e, simultaneamente, um retorno às origens sonoras do mundo colonizado, por meio do tonalismo. Da mesma maneira que Alejo Carpentier via o “Real Maravilhoso” como uma manifestação diferente e além do Fantástico europeu, Brouwer busca no hiper-romantismo (não “neo”) a atitude necessária para uma música atrelada ao movimento literário iniciado em Cuba. Assim, o hiper-romantismo pode ser encarado como uma perspectiva litero-musical trilhada pelo

¹¹ Este é o caso do *El Reino deste Mundo* e do personagem histórico François Mackandal que iniciou, de fato, a revolta dos escravos haitianos durante o século XVIII. Porém, a crença geral é de que ele teve êxito porque tinha o poder para se transformar em qualquer animal, e o povo ficou convencido que ele estava sempre ao lado dos escravos, assim, quando viam um animal, tinham a certeza que era Mackandal dando forças para eles. Nesse sentido, Carpentier (1985) coloca a crença como a ideia principal do Real Maravilhoso e que, na medida em que a realidade é alterada pela crença, acaba por ser real.

compositor e que representa em grande medida a voz do novo mundo colonizado. Na pergunta retórica de Carpentier, vemos: “O que é a história de toda a América [Latina] senão uma crônica do Real Maravilhoso?” (Carpentier, 1977?). O hiper-romantismo e Real Maravilhoso passam, portanto, a definir grande parte da produção de Brouwer a partir dos anos 1980.

2.3 Hiper-romantismo em *El decamerón negro*: a música como manifestação do Real Maravilhoso

O *El decamerón negro* é uma obra programática construída em três movimentos¹², inaugurando o novo período composicional brouweriano para violão. A peça tem como influência extramusical o livro de cunho antropológico escrito por Leo Frobenius¹³. A obra homônima de Frobenius (*El decamerón negro*¹⁴) traz uma sequência de histórias dos povos mandingas da África Ocidental, nas quais se relatam guerras, feitos e paixões dos grandes reis africanos. São personagens reais, porém, narrados como se possuíssem poderes sobrenaturais. É importante ressaltar, no entanto, que essas histórias não foram criadas por Frobenius, mas sim coletadas de profissionais especializados em guardar e transmitir as tradições locais: os chamados “griôs” (Prada, 2008).

O narrador das histórias se apresenta na perspectiva heterodiegética, na qual os contadores não participam da história narrada; nesse caso, quem narra são os *griôs*, abordando histórias de outrem. Eles são equivalentes aos trovadores errantes europeus, que trazem uma mistura de poesia, crônicas sobre os grandes reis africanos e suas fábulas populares. A preparação de um *griô* inicia-se muito cedo, em casa, com o pai que lhe conta as histórias de sua tribo como exemplos de força e grandeza; assim, dedicam suas vidas à transmissão da tradição oral (Prada, 2008).

¹² A obra está dividida em três movimentos, *El arpa del guerrero*, *La Huida De Los Amantes por el Valle de los Ecos* e *Balada de la Doncella Enamorada*.

¹³ Foi escrito por Leo Frobenius (1873-1938), antropólogo, etnólogo e explorador alemão nascido em Berlim, considerado uma autoridade mundial em arte pré-histórica. Pesquisou especialmente as lendas, mitos e pinturas rupestres dos cabilas, povo estabelecido ao norte da África, dos soninquês e dos fulas do Sael ocidental, dos nupes e hauçás do Sudão central e dos urrongas da Rodésia do Sul, hoje Zimbábue.

¹⁴ A óbvia referência ao livro *Decamerão*, de Boccaccio, se justifica na medida em que o livro de Frobenius se encontra numa perspectiva heterodiegética, ou seja, o narrador se encontra numa posição exterior e ulterior aos fatos narrados. Porém, se diferencia na ideia que envolve os dez contos para dez dias da proposta original do *Decamerão*.

Brouwer parece ver nas histórias coletadas por Frobenius uma manifestação do Real Maravilhoso similar ao encontrado em Carpentier¹⁵. A relação entre os escritos de Frobenius e Carpentier é que ambos tratam da mesma tradição dos povos mandingas da África Ocidental. Brouwer parece ter feito a associação entre os escritos de Frobenius e Carpentier na medida em que reivindica a herança e a relação entre os povos mandingas e caribenhos¹⁶. Porém, há um diferencial nas histórias coletadas por Frobenius que parece ter sido decisivo para a escolha de Brouwer por essa literatura como programa: a centralidade dos instrumentos musicais, em especial, a *Korá*, nas narrativas contidas no livro (Figura 4).

A *Korá* era uma espécie de harpa africana que os músicos tocavam para as famílias nobres do Império Mandinga, antes dos colonizadores europeus criarem as fronteiras. Em grande medida, a *Korá*, ainda em uso, é o equivalente ao alaúde e ao violão para os bardos e trovadores. Brouwer parece propor um encontro entre as sonoridades da *Korá* e do violão, representando, assim, o sincretismo cultural-musical ocorrido no Novo Mundo.

Figura 4 – *Korá*, instrumento de cordas africano



Fonte: Claude Germain (2010).

¹⁵ Um exemplo é o romance *El reino deste de mundo* (Carpentier), que também está na perspectiva heterodiegética na medida em que o personagem/escravo Ti Noel é quem narra as histórias sobre Mackandal e suas façanhas.

¹⁶ Há diversos pesquisadores que fazem a aproximação do Real Maravilhoso latino-americano com o real anímico, que é seu paralelo africano. O trabalho de Silvio Paradiso (2020) faz uma importante introdução ao assunto.

Segundo o próprio Leo Brouwer, sua composição musical *El decamerón negro* foi baseada em um dos contos do livro homônimo de Frobenius (Bestard, 2009, p. 258), no entanto, ele nunca falou qual conto específico foi utilizado. A impressão que se tem é que ele se baseou na concepção geral dos contos de cavalaria e de amor do livro de Frobenius. Segundo o autor¹⁷:

Aqui trabalhei só uma história que dividi em três partes. A primeira é de um guerreiro que queria ser músico e tocar uma harpa. A situação da linhagem era muito difícil, e primeiramente estavam os guerreiros, logo os sacerdotes, os cultivadores, e no final dessa escada estão os músicos. Como foi possível então que um grandioso guerreiro do clã quisesse ser músico? Este guerreiro ao deixar de ser, foi desprezado pelo clã e expulso de sua tribo. Então foi para as montanhas, mas aconteceu que a tribo começou a perder todas suas batalhas, e é quando vão buscá-lo. Pedem quase de joelhos que os ajude, a esse que já não era mais guerreiro se não um músico. Descendo das montanhas ele ganha todas as guerras e regressa às montanhas para se tornar um músico mais uma vez. Aqui também há uma história de Amor. Depois de ser expulso, já não podia ver sua mulher, logo ao vencer as batalhas levou-a com ele. Essa é a história simplificada do *El decamerón negro* (Hernández, 2000, p. 216).

Já Sharon Isbin¹⁸, a quem a obra foi dedicada, diz:

Na primeira balada, um guerreiro (descrito pela seção rítmica viva) é banido de sua tribo porque amava tocar sua harpa (interlúdios lentos). Quando convocado para lutar contra um exército invasor, ele retorna e salva seu povo. Após sua vitória, o guerreiro é condenado outra vez

¹⁷ Há um conto que se aproxima da ideia de Brouwer: "O alaúde de Gassire". A parte interessante é que conta a história do guerreiro mandinga e seu alaúde que possuía poderes mágicos.

¹⁸ Violonista norte-americana (1956-) vencedora de diversos prêmios *Grammy*, sendo internacionalmente reconhecida pelo domínio de diversos tipos de repertórios, que vão desde músicas contemporâneas, passando pelo Jazz, até a música brasileira.

ao exílio, indicado pelo pressentimento da abertura na próxima balada (Isbin, 1990, p. 7).

Não há na coleção de Leo Frobenius algum conto que relate essa história, o que confirma a ideia de que ele se baseou na concepção geral do livro, criando assim uma nova narrativa como se estivesse encarnando um *griô*. A ideia é que o performer da obra se torne o próprio *griô*, e cada intérprete pode criar sua própria narrativa com os poucos indicativos que lhes são fornecidos, tanto musical quanto extramusical.

Essa ampliação do real na obra de Brouwer, ou real em estado bruto, como dito por Carpentier (1987), é o que acontece nessa obra. O que é o Realismo Maravilhoso senão a transformação do próprio intérprete em um narrador na perspectiva heterodiegética?¹⁹

3 A linguagem do hiper-romantismo: composição modular e sua relação com a narratividade

Ao romper com a vanguarda, Leo Brouwer parece ter enxergado suas fases composicionais como uma manifestação dialética hegeliana: Sistema (tono-modal) – Não-sistema (atonal) = Polissistema (tono-modal-atonal). Nesse sentido, ele busca no hiper-romantismo uma perspectiva pós-moderna em que várias possibilidades composicionais são igualmente validadas, um polissistema²⁰.

Esse redirecionamento para uma espécie de tono-modalismo mostra a tendência de alguns compositores de sua época, principalmente aqueles ligados ao pós-minimalismo. No entanto, o compositor cubano possui características que vão além desse movimento: a aproximação de Brouwer com a música de Bartók faz com que ele adquira o pensamento do sistema de eixos e da composição baseada nos módulos matemáticos, e vê-se fortes

¹⁹ A perspectiva heterodiegética é uma forma de narrar uma história em que o narrador é uma personagem que não participa dos acontecimentos. O narrador heterodiegético é um observador que não interfere na história, mas apresenta uma análise dos personagens e dos acontecimentos.

²⁰ Brouwer como um compositor pós-moderno parece ser uma discussão interessante, haja vista que, em diversas entrevistas em que ele é questionado sobre isso, às vezes responde de maneira afirmativa e, em outras, negativa.

reflexos disso no *El decamerón negro* (Silva, 2010). Acrescento aqui a forte influência das tópicas bartokianas (que veremos adiante). O sistema tonal desenvolvido por Bartók nasce “a partir da música funcional [...] através do Classicismo vienense e do mundo tonal do romantismo” (Lendvai, 1971, p. 1). Segundo Marta Grabócz (2013, p. 90), seu estilo “evoca o retorno às fontes puras, as fontes frescas e autênticas”.

Para Brouwer, a proposta levantada por Bartók parece resolver o problema da questão regional *versus* universal da música: uma linguagem acessível ao ouvinte, porém nacional. Esta intencional comparação entre o compositor cubano e o húngaro também faz com que entendamos o porquê de Brouwer chamar esse período de hiper-romantismo e quais aspectos caracterizam essas composições. Bartók possuía forte sentimento romântico nacionalista em sua obra, e Brouwer parece fazer o mesmo com base em uma perspectiva latino-americana.

A prova definitiva dessa aproximação aparece em seu ensaio sobre a Composição Modular, em que Brouwer (2004) analisa profundamente a obra de Bartók por meio da perspectiva do teórico Erno Lendvai (1971). No contexto da busca por uma síntese composicional, ele encontra no compositor húngaro a justaposição perfeita entre dois sistemas: o diatônico, representado pelo tonalismo, e o cromático, caracterizado pela serialização das notas por meio da sequência Fibonacci²¹. Essa busca por módulos matemáticos que reflitam o estado bruto da natureza serviu como base para a estruturação do *El decamerón negro*. Ele diz:

Os materiais temáticos de Bartók são gerados a partir dessas polarizações: temas circulares *vs* temas lineares; temas dramáticos *vs* temas luminosos, concluindo, temas derivados da seção áurea – os primeiros – e temas derivados da escala acústica ou bimodal os últimos (Brouwer, 2004, p. 82).

21 A série Fibonacci é uma sequência numérica que se inicia normalmente pelo número 1, sendo seu próximo número resultante da soma dos dois anteriores, são eles: 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55...

Brouwer expõe nesse pequeno parágrafo uma síntese sobre o hiper-romantismo, e, a meu ver, a principal característica é seu claro retorno ao dualismo. Nesse contexto, busquei sintetizar as concepções sobre sua composição modular na perspectiva dualista.

Quadro 1 – Resumo dos parâmetros da composição modular no período hiper-romântico brouweriano

SÍNTESE COMPOSICIONAL HIPER-ROMÂNTICA.	
Temas Circulares	Temas lineares
Temas Dramáticos	Temas Luminosos
Temas modulares (Fibonacci)	Temas modais e acústicos.
Cromático	Diatônico
Escuro	Claro
Geométrica	Aritmética

Fonte: adaptado de Brouwer (2004).

Na sequência, iremos exemplificar esses procedimentos que caracterizam o hiper-romantismo no primeiro movimento do *El decamerón negro* denominado *El arpa del guerrero*. Nesse contexto, proponho duas soluções possíveis para interpretar essa primeira obra hiper-romântica para violão: a) ler a forma com base nos conceitos de composição modular; e b) aproximar a forma musical da forma literária supondo que o movimento seja organizado como cenas novelísticas.

3.1 *El arpa del Guerrero* e a hipersimetria na forma global

O problema da forma global em *El arpa del guerrero* aparece em diversas abordagens desde as primeiras apresentações da obra nos anos 1980 (Pincirolí, 1989; Hernández, 2000; Prada, 2008). Há uma série de divergências na classificação da sua forma global, por exemplo, entende-se que o primeiro movimento é uma sonatina ou rondó-sonata. Minha posição é a de que todas as opções estão certas ao mesmo tempo. A forma dessa obra pode levar a diversas

interpretações justamente porque Brouwer parece ter criado essas ambiguidades. A meu ver, no processo composicional, parece ter sido o ponto de partida, pois ele buscou uma espécie de hipersimetria para dar margem a várias concepções formais. Para entender a forma global precisamos analisar o primeiro tema.

Observe a construção métrica-fraseológica do exemplo abaixo:

Figura 5 – Tema inicial de *El arpa del guerrero*


2+1)



3+2)



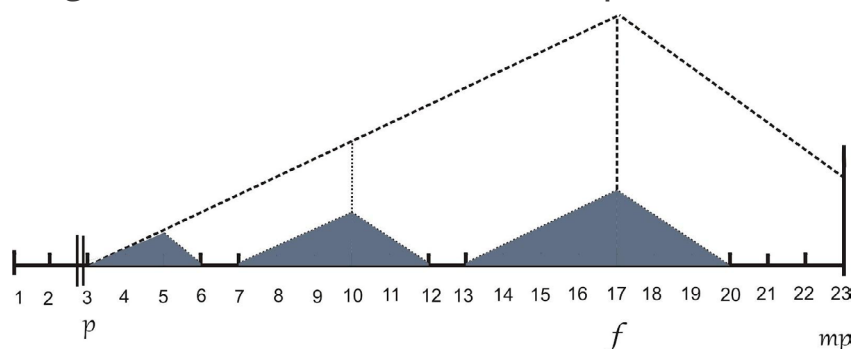
5+3)



Fonte: adaptado de Brouwer (1981b).

Os motivos e as frases vão sendo ampliados a cada repetição, num processo de adição linear. As frases têm as medidas exatas de 3 + 5 + 8 compassos, e se contarmos o número total de compassos envolvidos nesse trecho teremos 21 compassos (ver partitura original). Ou seja, a construção do tema inicial é pensada como uma expansão linear, baseada na sequência Fibonacci. Também, a relação entre frases e número de compassos implica não apenas na forma, mas também nas interpretações dinâmico-agógicas, visto que o ápice dinâmico (compasso 17) acontece na seção áurea do tema (Figura 6).

Figura 6 – Delineamento dinâmico o primeiro tema

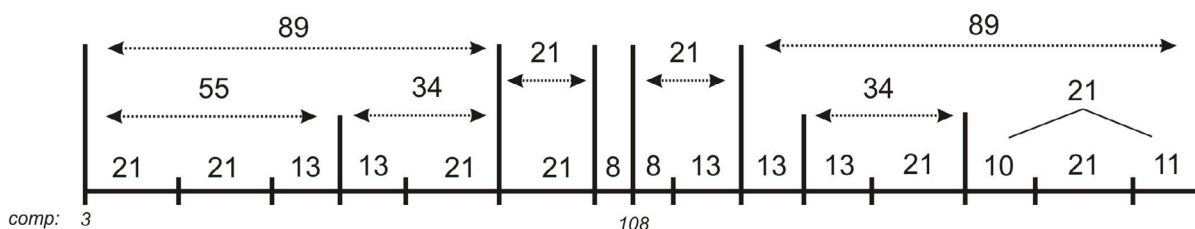


Fonte: Silva (2010).

Esse esquema arquitetônico baseado em Fibonacci persiste por toda a obra, e a pergunta que se segue é: por que não abordar a forma global a partir desse paradigma? Observando o número total de compassos do *El arpa del guerrero*, obteremos o total de 207. Porém, se contarmos as repetições literais (ritornelos) que ocorrem nos temas *líricos* (comp. 45-57 e 116-128), são adicionados 13 compassos em cada repetição, desse modo, encontraremos a equação $207 + (13 \times 2) = 233$. Esse número total corresponde ao décimo terceiro número Fibonacci que, por sua vez, confirma a ideia deste módulo como gerador da forma global.

Aplicando a mesma lógica modular para todas as estruturas temáticas e todos os níveis estruturais do *El arpa del guerrero*, encontramos a seguinte forma global:

Figura 7 – Gráfico da forma global



Fonte: elaboração própria.

O *design* da forma é obtido pela sobreposição de estruturas Fibonacci em que a soma das estruturas menores gera estruturas maiores que, por consequência, correspondem a outro número

Fibonacci. Ao final, vemos que a obra pode ser vista também como duas grandes partes ligadas por um eixo simétrico e palindrômico: $89 + 21 + 8 + 21 + 89^{22}$.

O interessante é que, com base nos módulos de Fibonacci, é possível obter outras organizações. Um exemplo é quando pensamos a forma global por meio da seção áurea: $233 = 144 + 89$, que recairá sobre os compassos 136 e 144. Exatamente nesses compassos encontramos um trecho único na obra, que não se repete e que pode ser encarado como o ápice de toda a composição (Figura 8 e Figura 16).

Figura 8 – Ápice da obra de acordo com a seção áurea



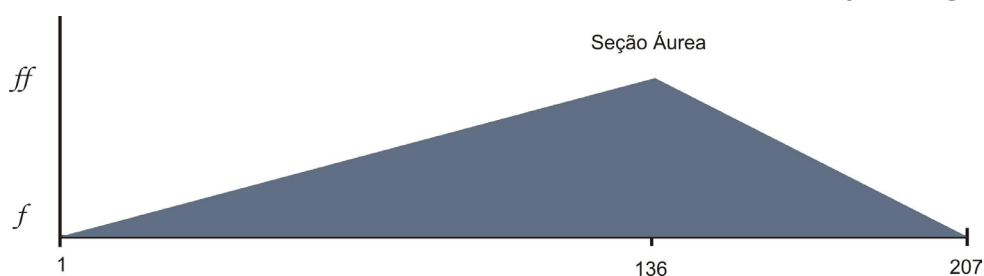
Fonte: Brouwer (1981b).

É importante ressaltar como o compositor criou esse trecho utilizando os recursos mais idiossincráticos do instrumento, sendo eles: o baixo apoiado na corda solta mais grave e potente do instrumento; os agudos em quintas sobrepostas utilizando a quarta corda do violão (notas Fa#, Lá e Dó) em direção ao corpo do instrumento. Ou seja, a quarta corda somada a região da casa 10 é o ponto em que o instrumento possui maior sonoridade e força.

O gráfico abaixo (Figura 9) mostra o pensamento dinâmico que envolve o movimento completo. Observando que a obra atua numa região dinâmica *forte*, propõe-se que, na seção áurea, ocorra o *fortíssimo marcato*.

22 Os compassos são simetricamente divididos em duas grandes estruturas, compassos 1-100; 100-107 e 107-207. São 100 compassos em cada lado e 7 no meio, resultando em 207 no total. Porém, o tema intermediário é classificado como 8, pois ocorrem sobreposições e elisões temáticas. Essas elisões ocorrem justamente para que a forma global possa ter uma simetria de 100 compassos em cada lado e ao mesmo tempo chegue com as repetições ao número Fibonacci 233. Brouwer deve ter iniciado sua composição com base em um esquema estrutural global fazendo esses cálculos previamente.

Figura 9 – Direcionamento e delineamento dinâmico de *El arpa del guerrero*



Fonte: Silva (2010).

Por fim, essas pequenas descobertas sobre a construção “hiper-simétrica” proporcionada pelos módulos matemáticos servem a diferentes propósitos. Em geral, atendem especialmente a dois grupos: os teóricos e os intérpretes. Para o primeiro, a Figura 7, analisada anteriormente, ajuda a elucidar os interesses subjetivos da obra e suas influências, pois a forma parece aludir a um livro aberto em que o eixo simétrico funciona como a lombada ou a amarração das páginas. Já para o intérprete, o interesse é transformar isso em trama narrativa, como veremos na última parte.

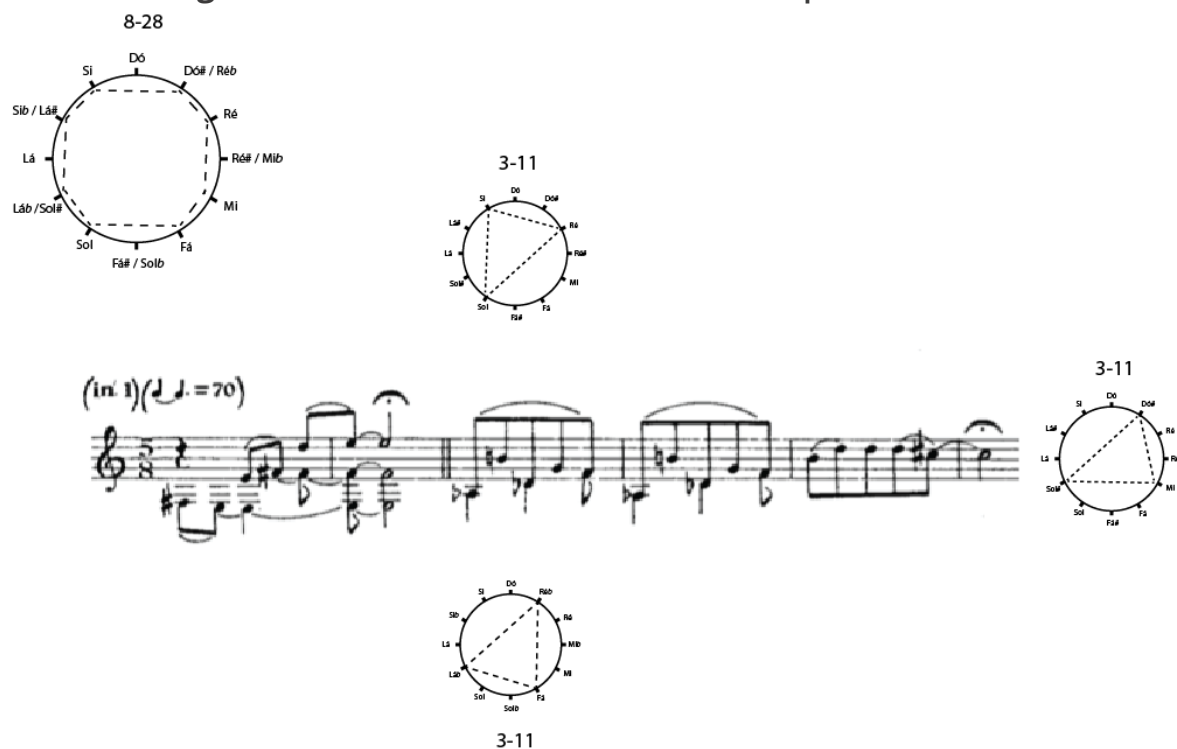
3.1.1 O sistema modular: diatonismo e cromaticismo na construção dos temas

Após ter colocado a questão da perspectiva global em evidência, quero pontuar alguns aspectos relacionados ao diatonismo e cromaticismo em estruturas menores. Essa abordagem pode responder a alguns questionamentos sobre em que consiste o hiper-romantismo de Brouwer e quais são suas consequências para a análise e a performance.

O tema inicial de *El arpa de guerrero* (Figura 10) foi construído com base na perspectiva simétrica do conjunto octatônico 8-28. No entanto, a disposição das notas ocorre de maneira triádica, Sol, Réb e a tríade de Mi – todos com o número Forte 3-11, subconjunto da coleção 8-28. Também, a tríade de Mi funciona como um eixo de simetria, separando Réb (3ªm abaixo) e Sol (3ªm acima), enquanto a relação entre os dois extremos (Réb e Sol) se dá de maneira tritônica. Dadas as características, é possível observar

as influências geométrica, aritmética e simétrica colocadas nesse tema, o que, de acordo com o Quadro 1, nos leva a um tema circular, dramático e modular.

Figura 10 – Diatonismo e cromatismo no primeiro tema



Fonte: adaptado de Brouwer (1981b).

O tema seguinte funciona, do ponto de vista formal, como uma transição para o *lírigo* que virá em seguida. É possível identificar a textura homofônica, na qual a melodia apresenta características diatônicas (pentatônica) e o acompanhamento aparenta ser construído com base no sistema cromático (Fibonacci) gerado pelos acordes *alpha* bartokianos (Lendvai, 1971, p. 42). Enquanto a melodia, construída com notas repetidas, é destacada pela mão direita do violonista, a harmonia vai se opondo por meio da introdução de acordes cromáticos, conferindo uma característica mais obscura para o trecho. Aos poucos, porém, esses acordes vão se transformando em consonância.

Figura 11 – A melodia do segundo tema baseada na pentatônica



Fonte: elaboração própria.

O acompanhamento desse tema é uma demonstração do sistema cromático utilizado por Brouwer. Sua concepção é simples: assim como no serialismo dodecafônico, cada uma das doze notas adquire um número específico. No entanto, ao contrário do dodecafonismo – que se encerra no número 11 devido à equivalência de oitava –, em Brouwer, notas em oitavas diferentes podem ter números e significados distintos. A partir disso, ele pode construir estruturas com base nos “intervalos Fibonacci”, por exemplo: 1 semitom = 2ªm, 2 semitons = 2ª maior, 3 semitons = terça-menor, 5 semitons = 4ª Justas, 8 semitons = 6ªm etc. Na Figura 12, é possível identificar a exploração desses acordes separados por eixos de simetria. Um exemplo é o primeiro acorde, que consiste na sobreposição de dois intervalos de sextas menores separados por um tom. A ideia de fazer intervalos de sextas menores é justamente porque, na escala Fibonacci, esse intervalo é formado por 8 semitons, ou seja, o acorde é formado por 8 + 2 + 8. Ao final do trecho, identifica-se outro acorde simétrico, composto pelos intervalos 3 + 5 + 3.

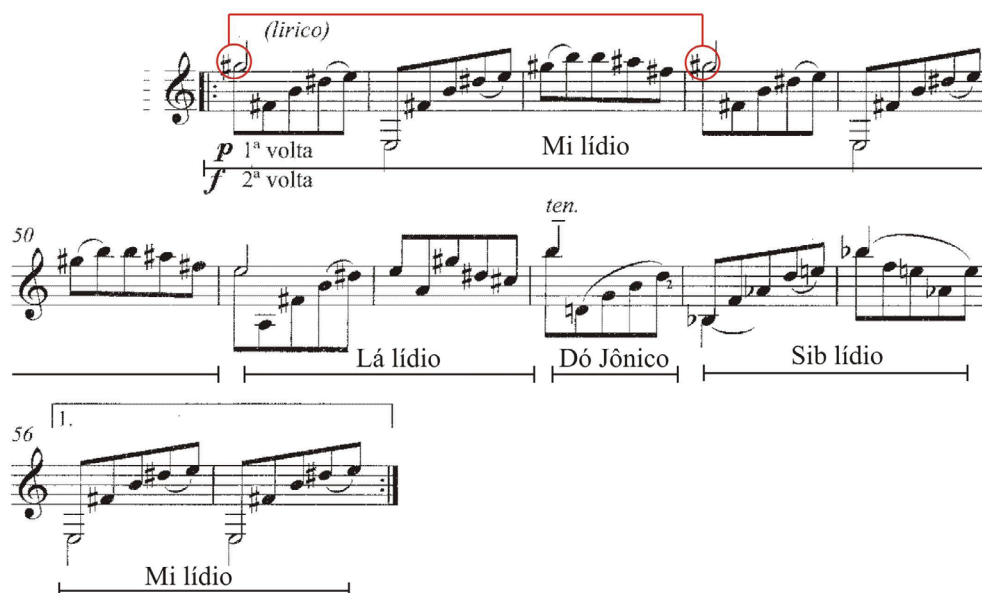
Figura 12 – *Alpha chords* bartokianos



Fonte: elaboração própria.

O terceiro tema é um exemplo evidente do diatonismo utilizado por Brouwer. A melodia, que antes era linear com acompanhamento cromático, torna-se circular, agora acompanhada por uma harmonia diatônica. Os materiais primários utilizados aqui são o modo lídio e a escala acústica (Figura 13).

Figura 13 – Terceiro tema (lírico) em modo lídio



Fonte: adaptado de Brouwer (1981b).

Ao analisarmos as notas da melodia acima, vemos o modo de Mi lídio seguido de diversas “modulações-modais” (Persichetti, 1961) para Lá lídio, Sol lídio até a chegada em Sib lídio. Vale ressaltar que o sentido dessas modulações é bastante planejado, pois busca explorar o caminho do trítono entre Mi – Sib.

Após o fechamento dessa estrutura, inicia-se o quarto tema, denominado *tranquilo* (Figura 14). A construção harmônica desse trecho parece ter sido baseada na ideia de acordes-espelho bartokianos²³, que se refletem mutuamente, tendo a quinta do acorde como pivô de mudança (Figura 15). Isto é, as notas Dó e Mi aparecem fixas em oitavas diferentes, enquanto a nota intermediária se movimenta por “parcimônia”, fazendo com que a 5ª do acorde inicial (Dó aum) se torne a fundamental do acorde posterior (Lá menor)²⁴.

23 Lendvai (1971, p. 75) explica que muitas vezes Bartók constrói um espelhamento do acorde, utilizando uma nota pivô como eixo de inversão. O efeito disso é uma constante bitonalidade.

24 A curiosidade desse trecho é que ela demonstra a capacidade de aglutinação de técnicas feita por Brouwer, ao passo que aqui caberia a análise pela ótica neo-riemanniana, em que a mudança de uma nota por parcimônia nos leva a outro acorde.

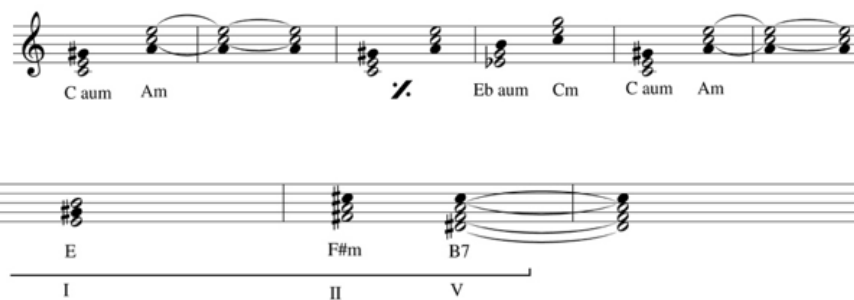
Figura 14 – Quarto tema (tranquilo) construído a partir de notas pivô



Fonte: Brouwer (1981b).

As notas pivô (Sol# e Lá) criam uma melodia cromática entre os acordes diatônicos, e, ao final, ocorre uma cadência ii - V para Mi maior/menor, finalizando a grande estrutura de 89 compassos.

Figura 15 – Redução dos acordes do quarto tema, atuação da nota pivô



Fonte: Silva (2010).

Portanto, o uso dos materiais advindos dos módulos matemáticos, baseados na sequência de Fibonacci, no diatonismo e no cromatismo, nos oferecem uma perspectiva do planejamento técnico-composicional da obra. Compreender esses processos é importantíssimo para o aprofundamento na estética da composição hiper-romântica de Brouwer. Porém, a pergunta que permanece é: como tudo isso pode ser assimilado na performance da obra? Se Brouwer teve a intenção de transformar o intérprete em um narrador da trama – encarnando um *griô* –, o que está sendo narrado? A meu ver, para o intérprete, a análise da composição serve como fundamento para se criar uma narrativa própria. E não vejo alternativa para criar uma interpretação coerente que não seja a de aliar os aspectos mais objetivos da composição à criação de uma narrativa própria sobre as cenas sugeridas pelo compositor.

3.2 Hiper-romatismo, o performer como narrador heterodiegético

O título *El Arpa del Guerrero*, nos sugere as imagens que encontraremos nesse primeiro movimento, porém, não é sobre o guerreiro, mas sim sobre sua Harpa. Incorporamos o griô, mas quem fala é a *Korá*, a harpa, o violão. Cada tema se converte em uma cena épica, e é papel do intérprete unir essas cenas numa trama heroica (Silva, 2010, p. 56).

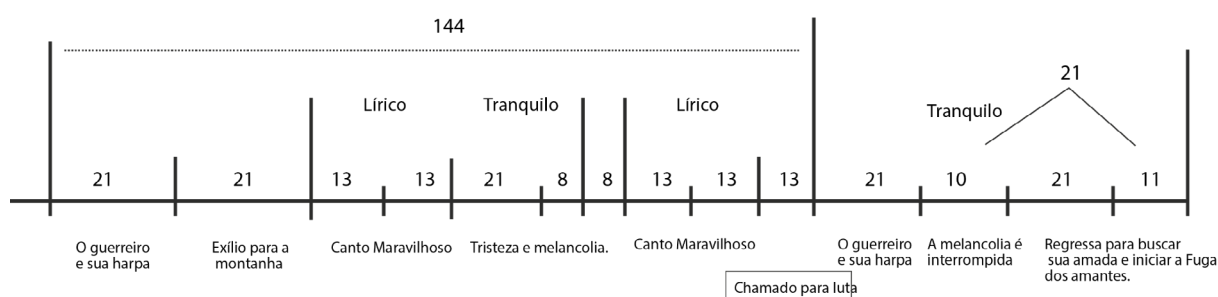
Embora uma obra programática não descreva cenas de forma literal, ela pode sugerir possíveis leituras e imagens tanto para quem escuta quanto para quem interpreta. No entanto, é importante para o intérprete criar sua própria trama com base nos elementos sugeridos seja pelo compositor, seja pelo programa. E, obviamente, não há uma narrativa única, uma vez que cada intérprete pode criar a sua trama com base nos parâmetros analíticos, biográficos, perceptivos, imaginativos e literários. No caso da obra analisada neste trabalho, Brouwer parece colocar o performer, figurativamente, como um *griô* para que crie sua própria narrativa-musical. Desse modo, o compositor transforma o intérprete num narrador na perspectiva heterodiegética.

Nesse contexto, é preciso diferenciar duas palavras que usei até o momento: a “trama”, que é o conteúdo imaginado pelo intérprete para criar sua própria narrativa; e a “narrativa” em si, que é a intenção que o performer/compositor dá a partir da junção dos elementos musicais e imagéticos no momento da performance. Os temas aparecem como cenas que geram impressões ao performer e que precisam ser transformadas em expressões para o ouvinte. A sequência dessas cenas pode sugerir caminhos expressivos para uma possível interpretação da obra, criando, assim, uma trama sonora. Para isso, recorro às concepções tópicas presentes nas obras de Marta Grabócz (2013) e Kofi Agawu (2009), pois ambos

procuram elucidar as estratégias expressivas de compositores dos séculos XIX e XX, estabelecendo aqui uma relação direta com a obra Brouwer.

Nesse contexto, proponho a seguinte estrutura narrativa:

Figura 16 – Gráfico formal e narrativa de *El arpa del guerrero*



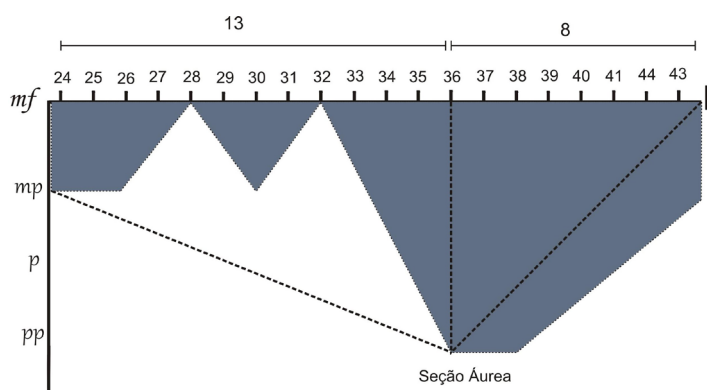
Fonte: elaboração própria.

O *griô*, narrador da peça, chama a atenção do intérprete-público com suas primeiras notas sobre a *Korá*, introduzindo a história narrada (compasso 1). Quem fala é sempre sua harpa – e não o guerreiro. O tema “guerreiro e sua harpa” possui caráter circular e dramático (ver Quadro 1), e essa tópica sempre indicará, no texto musical, o soar da harpa e seu executor. Esse tipo de tópica é classificado por Marta Grabócz (2013, p. 91) como a imagem do herói gesticulante e desesperado, expressa na dissonância, em contexto bitonal e com repetições de quartas e quintas. Assim, como visto nessa citação, o som emitido do instrumento sempre reflete a ação e o estado de espírito do guerreiro.

Ele entra em cena após a barra dupla e mostra sua angústia e o desejo de se tornar um músico. No entanto, sua tribo quer torná-lo um grande guerreiro. “Como foi possível então que um grandioso guerreiro do clã quisesa ser um músico?” (Hernández, 2000, p. 216). Seu desejo era apenas ser um bardo, um poeta e errante. À medida que as frases, construídas por processo aditivo linear, vão se desenvolvendo – e o conflito interno causado pelas tríades separadas por trítono vão se consolidando –, a angústia do guerreiro vai se ampliando até atingir seu ápice.

A cena seguinte (segundo tema), o “exílio para as montanhas”, é construída na perspectiva de uma melodia linear e diatônica, indicando o movimento de um lugar para outro, de um estado de espírito para outro. “Ao ser desprezado pelo clã e expulso da tribo” (Hernandez, 2000, p. 216), o guerreiro foge para as montanhas onde poderá tocar sua harpa, criar e cantar suas mais belas canções. A tópica aqui é a da metamorfose, que se inicia com reminiscências do tema anterior e vai, aos poucos, se transformando para o tema mais belo já tocado na harpa. Segundo Marta Grabócz (2013, p. 109), a metamorfose é uma tópica “que se transforma do noturno da natureza para um estado ‘maravilhoso’, transfigurado e encantado”. Essa tópica também é “restrita a certos momentos da forma e é caracterizado pela transcendência ou transubstanciação do último aparecimento da ideia musical que foi apresentada de forma variada desde o início” (Agawu, 2009, p. 49). A transformação dinâmico-pedagógica também auxilia na sensação de progressividade, o pico dinâmico é negativo até o pianíssimo da seção áurea, dando assim, o efeito de *fade-out* e *fade-in*, respectivamente (Figura 17).

Figura 17 – Gráfico dinâmico do segundo tema



Fonte: Silva (2010).

O *rallentando* após esse tema linear e metamórfico faz a transição para a próxima cena, novamente circular, dramática e diatônica. Na cena do “canto maravilhoso”, após a longa jornada do exílio, o personagem escuta o instrumento tocar a mais bela melodia. Uma melodia construída no modo lídio e na escala acústica, esta última tida na composição modular com uma escala dada pela

natureza por ser extraída da série harmônica. Há uma conexão entre a natureza, o guerreiro e a harpa. A tópica escolhida aqui é a da natureza e natureza noturna, descrita por Agawu (2009, p. 49) como advinda da escala acústica, de caráter calmo, amigável e radiante. Já Grabócz (2013, p. 94) entende que ela produz sonoridades maravilhosas e de encantamentos, já preparadas pela tópica de metamorfose.

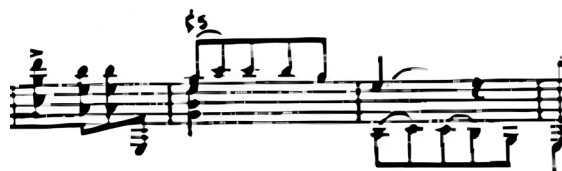
Na cena seguinte, quarto tema, a mais bela melodia é transformada num tema linear, dramático e cromático, porém, com acompanhamento diatônico-estático. O tema denominado “tristeza e melancolia” demonstra a transformação do estado de espírito do guerreiro, ele passa a ver uma dupla perda, a de seu povo na guerra e a de sua amada na alma. Ao que tudo indica, ele não desce para ajudar sua tribo na batalha e muito menos para resgatar seu amor.

A tópica escolhida pelo autor foi a Elegia, que “é expressa em atmosfera estática e passiva” (Agawu, 2009, p. 49). Marta Grabócz (2013) descreve essa tópica como a representação de uma superfície de águas tranquilas, com poucas modificações harmônicas – e as poucas modificações advêm da brisa e dos reflexos de luz e de relâmpagos. “Essa tópica expressa a tristeza passiva, estado elegíaco paralisado, indefeso, sem reação possível” (Grabócz, 2013, p. 94). A recapitulação do motivo da *Korá* finaliza a primeira sessão com a indagação do guerreiro: o que fazer?

A expectativa da volta do tema “O guerreiro e sua harpa” é frustrada pela recapitulação do “canto maravilhoso” e, afetado pela tópica elegíaca emitida por seu instrumento, ele não consegue retornar à batalha para resgatar sua tribo. A harpa novamente toca a mais bela melodia indicando que o guerreiro não volta para lutar a batalha, porém, algo inesperado acontece e lhe imploram para a luta. As trombetas da guerra soam através dos acordes construídos com quintas sobrepostas (Figura 8 e Figura 18), e é nesse trecho que ocorre a seção áurea, o ápice de toda

obra – o soar da batalha é prontamente atendido. Afinal, “é quando vão buscá-lo, e lhe pedem quase de joelhos que os ajude” (Hernández, 2000, p. 216).

Figura 18 – Estilo imitativo, *learned style*



Fonte: Brouwer (1981b).

A tópica para o ápice da obra parece mais evidente: a *horn call*, que, segundo Agawu (2009, p. 47), é recorrente na música romântica de Mahler. Por outro lado, o resultado final dessa batalha é um trecho que evoca a “tópica da busca pelo ideal” (Grabócz, 2013, p. 91), uma espécie de *learned style* na obra de Bartók, ou seja, a utilização de estilos antigos de composição. Nesse caso, foi o uso de técnicas imitativas e, de fato, é o único momento do primeiro momento em que se emprega algo semelhante. Segundo Grabócz (2013, p. 91), a utilização da tópica “busca pelo ideal” manifesta-se por meio da escrita contrapontística, da fuga, do estilo imitativo, e serve para a construção do ponto culminante, seguindo do posterior retorno de uma situação de apaziguamento.

As partes subsequentes revelam o desfecho da trama. O tema “o guerreiro e sua harpa” reaparece transformado por meio das variações dos baixos – agora o guerreiro venceu sua batalha. O subsequente retorno do tema a “tristeza e melancolia” não acontece de maneira integral, sendo rapidamente interrompido pelo tema do “exílio para as montanhas”, o que conduz ao desfecho em que o guerreiro “regressa às montanhas para se tornar um músico novamente” (Hernandez, 2000, p. 216). Nas palavras de Isbin (1990, p. 7): “após sua vitória, o guerreiro é condenado outra vez ao exílio, indicado pelo pressentimento da abertura na próxima balada”.

O tema de fechamento linear, luminoso e diatônico é uma repetição do exílio do guerreiro, porém, observe (Figura 16) que é a

única vez em que a estrutura baseada na sequência Fibonacci é quebrada, fazendo $10+21+11$. Essa quebra representa uma perturbação na ordem da narrativa, e é ela que levará e revelará a história de amor do *El decamerón negro* presente no segundo movimento: fuga dos amantes pelo vale dos ecos.

4 Considerações finais

A vasta obra de Leo Brouwer tem lançado novos desafios tanto para o analista quanto para o intérprete. Sua ampla versatilidade, capacidade de aglutinar técnicas e de criar pontes entre a música popular e música de concerto é sua principal característica. As fases composicionais revisitadas ao longo deste trabalho revelam sua ampla cultura extramusical e interdisciplinar, pois ele consegue transitar entre diversas formas de artes. Esse foi o caso do *El decamerón negro*, visto aqui como uma obra litero-musical criada a partir da sua concepção de hiper-romantismo e o Real Maravilhoso.

Ao analisarmos o movimento *El arpa del guerrero* a partir dos textos de Brouwer encontramos os fundamentos do hiper-romantismo, e o que se revelou foi a ampla aproximação com a composição de Béla Bartók. Vários motivos podem ser destacados, em especial a maneira como Bartók lidou com a questão do nacional *versus* universal e do popular *versus* clássico. Isso parece ter impressionado o compositor cubano, que fez uma leitura da obra do compositor húngaro a partir de uma perspectiva latino-americana. O resultado foi a justaposição de sistemas diatônicos e cromáticos elaborados de maneira bastante criativa. Por fim, busquei criar uma ponte entre a análise e a performance por meio das teorias das tópicas e da narratividade. A saída escolhida foi reconstruir os resultados analíticos traduzindo-os para a linguagem narrativa-escrita, com objetivo de criar, posteriormente, uma trama narrativa-sonora.

Assim, espero que tanto os analistas quanto os entusiastas e intérpretes da obra de Brouwer possam ter acesso a essas pequenas descobertas e que possam adicionar novas narrativas e novas escutas para o melhor conhecimento de sua obra. Essas novas abordagens nos ajudam ampliar os conhecimentos sobre a obra de Brouwer e, conseqüentemente, sobre a diversidade artística latino-americana.

Referências

AGAWU, Kofi. **Music as Discourse**: semiotic adventures in romantic music. Oxford: Oxford Press, 2009.

BESTARD, Hamilé. Toda la música del mundo. *In*: GIRO, Radamés; CAIRO, José Gomes. (org.). **Leo Brouwer**: Del rito al mito. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009. p. 255-259.

BETANCOURT, Rodolfo. **A Close Encounter with Leo Brouwer**. 1997. Disponível em: <https://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>. Acesso em: 6 mar. 2025.

BROUWER, Leo. Boceto n.1. *In*: BROUWER, Leo. **Diez bocetos para piano**. Habana: Ediciones Espiral Eterna, 2007. p. 1-4.

BROUWER, Leo. **Danza Característica**. Maiz: Schott, 1981a.

BROUWER, Leo. **Exaedros I**. Maiz: Schott, 1968.

BROUWER, Leo. **El Decamerón Negro**. Colección guitarra. Habana: Ediciones Espiral Eterna. 1 partitura (16 p.). Violão. 1981b.

BROUWER, Leo. **Gajes Del oficio**. Cuba: Letras Cubana, 2004.

BROUWER, Leo. **La Música, Lo Cubano y La Innovación**. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1982.

CARPENTIER, Alejo. **Alejo y lo real maravilloso**. Cuba. [1977?]. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=OWDu6_LSZEE. Acesso em: 5 maio 2025.

CARPENTIER, Alejo. Conferencia-debate. *In*: CARPENTIER, Alejo.

Conferências. Habana: Letras cubanas, 1987. p. 153-173.

CARPENTIER, Alejo. **O reino deste mundo.** São Paulo: Record/Altaya, 1985.

CERNUDA ART. Cuban art, Twenty-five Years Experience. 2025.

Disponível em: <https://secure.cernudaarte.com/artists/raul-milian/>.

Acesso em: 3 maio 2025.

DOTSENKO, Vitali. La música de Leo Brouwer. *In*: GIRO, Radamés;

CAIRO, José Gomes. (org.). **Leo Brouwer:** Del rito al mito. Cuba:

Ediciones Museo de La Música, 2009. p. 53-58.

DUSEND, Greg M. An Interview with Leo Brouwer. **Guitar Review,**

Summer 1990, p. 10-17. Disponível em: <https://www.digitalguitararchive.com/2019/12/guitar-review/>.

Acesso em: 28 oct. 2025.

FROBENIUS, Leo. **El Decamerón Negro.** Buenos Aires: Losada Editorial, 1938.

FRAGA, Orlando. **Os 10 Estudos para Violão de Leo Brouwer** – Análise

Técnico-Interpretativa. Curitiba: Editora Data Música, 2003.

GARCÉS, Carlos. Entrevista a Leo Brouwer: la guitarra, esa mujer. *In*:

GIRO, Radamés; CAIRO, José Gomes. (org.). **Leo Brouwer:** Del rito al

mito. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009. p. 237-240.

GERMAIN, Claude. Harpe-luth “kasso” (kora), Anonyme; Sénégal

ou Gambie; E.791, vue de face. 2010. Disponível em: https://pad.philharmoniedeparis.fr/pad/doc/MUSEE/0161910/harpe-luth-kasso-kora?_lg=fr-FR.

Acesso em: 3 dez. 2025.

GIRO, Radamés; CAIRO, José Gomes. (org.). **Leo Brouwer:** Del rito al

mito. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009.

GRABÓCZ, Marta. Topoi and dramaturgy: analysis of the meanings and the expressive strategy in two symphonic movements of Bela Bartok.

Pensamiento, Palabra y Obra, Bogotá, v. 1, n. 9, p. 88-115, 2013.

Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/305294926_Topos_y_Dramaturgia.

Acesso em: 25 nov. 2025.

HERNÁNDEZ, Isabelle. **Leo Brouwer**. Habana: Editora Musical de Cuba, 2000.

HOZ, Pedro. Andanzas e nostalgias de Leo Brouwer. *In*: GIRO, Radamés; CAIRO, José Gomes. (org.). **Leo Brouwer**: Del rito al mito. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009. p. 274-276.

ISBIN, Sharon. **Road to the Sun**: Latin Romances for Guitar. London: Virgin Classics Limited, 1990. CD 1.

KRONENBERG, Clive. Guitar Composer Leo Brouwer the concept of a 'Universal Language'. **Tempo**, Cambridge, v. 62, n. 245, p. 30-46, 2008. Disponível em: <https://music.arts.uci.edu/abauer/6.3/readings/guitar-composer-leo-brouwer-the-concept-of-a-universal-language.pdf>. Acesso em: 28 oct. 2025.

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

LUKÁCS, Georg. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Editora 34, 2009.

MCKENNA, Constance. An Interview with Leo Brouwer. **Guitar Review**. Fall, 1988, p. 10-16. Disponível em: <https://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html>. Acesso em: 28 out. 2025.

MENTON, Seymour. **La nueva novela histórica de la América Latina**. México: Fondo de cultura Económica. 1993.

MOORE, Robin. **Nationalizing Blackness**. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1997.

PARADISO, Silvio. O realismo animista e as literaturas africanas: gênese e percurso. **Interfaces**, Guarapuava, v. 11, n. 2, p. 97-112, 2020. Disponível em: https://revistas.unicentro.br/index.php/revista_interfaces/article/view/6187/. Acesso em: 6 maio 2025.

PERSICHETTI, Vincent. **Harmony**: creative aspects and practices. New York: Norton, 1961.

PINCIROLI, Roberto. Leo Brouwer's Works for Guitar. **Guitar Review**, Spring, 1989, p. 4-11, Summer, 1989, p. 20-26. Disponível em: <https://www.digitalguitararchive.com/2019/12/guitar-review/>. Acesso em: 28 out. 2025.

PRADA, Teresinha. **Violão – de Villa-Lobos a Leo Brouwer**. São Paulo: Editora Cesa, 2008.

RODRIGUES, Selma. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988.

SCHMALFELDT, Janet. On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven's "Bagatelles" Op. 126, Nos. 2 and 5. **Journal of Music Theory**, New Haven, v. 29, n. 1, p. 1-31, 1985. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/843369>. Acesso em: 26 nov. 2025.

SILVA, Felipe. **El decamerón negro de Leo Brouwer: epopéias do hiper-romantismo**. 2010. 135 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de ciências humanas, letras e artes, Universidade do Federal do Paraná, Curitiba, 2010. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/25972>. Acesso em: 28 out. 2025.

TRAN, Kim. **The Emergencies of Leo Brouwer's Compositional Periods**: The Guitar, Experimental Leanings, and The New Simplicity. 2007. Thesis (Bachelor of Arts in Music) – Department of Music, Dartmouth College, Hanover, 2007. Disponível em: <https://www.cglib.org/wpcontent/uploads/cglib.org/Musicology/Brouwer%20Compositional%20Periods.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2025.

WISTUBA, Vladmir. Leo Brouwer: sus paisajes y otros temas. *In*: GIRO, Radamés; CAIRO, José Gomes. (org.). **Leo Brouwer**: Del rito al mito. Cuba: Ediciones Museo de La Música, 2009. p. 59-64.

Publisher

Universidade Federal de Goiás. Escola de Música e Artes Cênicas. Programa de Pós-graduação em Música. Publicação no Portal de Periódicos UFG. As ideias expressadas neste artigo são de responsabilidade de seus autores, não representando, necessariamente, a opinião dos editores ou da universidade.