

## Da Entrevista a Leo Brouwer: uma revisita

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA ou SIMPÓSIO: musicologia, estética musical e interfaces

*Me. Gabriel Nogueira Batista Strauss*

Departamento de Música da Universidade de Brasília (MUS/UnB)

gnstrauss@gmail.com

**Resumo.** Este trabalho é uma revisitação à entrevista que realizamos ao compositor cubano Leo Brouwer, quando no meu curso de mestrado. Uma vez que a proposta deste congresso é abordar as responsabilidades da academia musical em momento de grave ameaça ao conhecimento e ao povo, julguei ser valiosa a contribuição de Leo Brouwer, no que tange à importância dos saberes tradicionais na formação de uma linguagem artística profunda e revolucionária. Início o texto abordando um conceito essencial na ótica do compositor: o “som”. Valendo-me desta base, disserto sobre a experiência de Brouwer com a *Santería*, religião afro-cubana, e a forte influência que esta exerceu em sua criação.

**Palavras-chave.** Leo Brouwer. *Santería*. Afro-cubano. Nacionalismo. Saberes Tradicionais.

**Title. Tradução do Título para o inglês, com Todos os Termos com Letra Maiúscula, Exceto Conectivos** (Times New Roman 10, **negrito**, espaço simples, 2 centímetros de indentação na margem esquerda, alinhamento justificado)

**Abstract.** This work is a revisit of an interview with the Cuban composer Leo Brouwer. It was made during my master degree course. Since the purpose of this congress is to discuss the responsibilities of musical academy at a time of serious threat to knowledge and to the people, I perceive Leo Brouwer's contribution as a valuable point, regarding the importance of traditional knowledge in the formation of a profound and revolutionary artistic language. I begin the text approaching an essential concept from the composer's perspective: the “sound”. Drawing on this basis, I discuss Brouwer's experience with *Santería*, an Afro-Cuban religion, and the strong influence it exerted on his deal with music.

**Keywords.** Leo Brouwer, *Santeria*. Afro-Cuban. Nationalism. Traditional Knowlege.

### 1. Introdução

Considerando o tema deste congresso, escolhi revisitar a entrevista que fizemos ao compositor cubano Leo Brouwer, em Mar del Plata, Argentina, ao dia 13 de maio de 2018. A razão desta retomada está nas revelações feitas pelo maestro sobre o valor da cultura ritual tradicional afro-cubana na estruturação de sua linguagem musical. Entendo que esta relação é uma das bases fundamentais para que o compositor em questão se destacasse por sua originalidade e contribuição histórica. Tal reconhecimento é confirmado por diversos autores e músicos (HUSTON, SILVA, CENTURY, MCKENNA, PRADA, dentre outros).

O diálogo com o maestro está registrado na dissertação de mestrado intitulada “As *Tres Danzas Concertantes* de Leo Brouwer: elementos estruturadores de sua escrita musical” (STRAUSS, 2019).

Esta pesquisa aborda a primeira fase composicional de Brouwer, o Nacionalismo, compreendida entre 1956 e 1961. Uma vez que a literatura a respeito deste período é escassa, buscamos saber como esta etapa criativa auxiliou o compositor a embasar sua linguagem musical. Além de explanar os fundamentos de seu aprendizado e escuta musicais, dados que abordarei à frente, Brouwer narrou um evento de especial significância: sua imersão em uma roda de *Santería*, religião de matriz africana<sup>1</sup>, predominante em Cuba.

Tal experiência foi breve, porém significativa. Ocorreu na infância, como nos conta:

Quando eu tinha nove anos, estava indo a um concerto sinfônico com minha mãe e, no meio do caminho, ouvi africanos falando - em muitos lugares chamam de Candomblé, ou o que for -. E eles cantavam e tocavam para *Babalu-Ayé*<sup>2</sup>, naquela ocasião. Não sabia nada a respeito, naquela época. Estava com meu terno branco da primeira comunhão, uma roupa branca, e os santos do Candomblé, quando santificados, usam branco. Então, um dos santos ali presentes, uma senhora, saiu daquela roda e me chamou: "*pasa hermano, venga!*". Eu entrei e imediatamente me deram uma *jícara* com cachaça. Obviamente, as lágrimas correram pelo meu rosto. Homens tocavam com suas *cascarillas* na testa, cascas de ovo batidas e passadas na frente da cabeça. Os tambores rufavam - há uma formação tradicional de três tambores chamada *batá*, composta pelo *Yiá*, tambor grave, *Okonkolo*, médio, e *Itótele*, agudo (Brouwer imita os tambores). As pessoas estavam um pouco aborrecidas: "os tambores não estão tocando bem! Os tambores não estão tocando bem!" Eu estava paralisado e hipnotizado diante daquela cena. Em um dado momento, os tambores começaram a se acertar e alguém gritou: "o santo está vindo!" De repente, um velho homem se aproximou, era *Babalu-Ayé*. Ele se aproximou e abraçou dos dois lados a todos ali presentes. Quando chegou a mim – eu estava aterrorizado – ele pôs doces em minha mão, dizendo que eram "doces do santo" e então me revelou que eu era um filho de *Babalu-Ayé*. Até completar quinze anos, eu não havia percebido que também estava trabalhando com esse episódio aqui (aponta para a própria cabeça), no meu computador pessoal. E tudo isso está presente nessa obra (aponta para a partitura de *Tres Danzas Concertantes*). Intervalos temáticos, direcionalidade da linha, design dinâmico, todos os fatos que, em composição, eu estou ensinando toda vez que vou a qualquer universidade para ensinar música sofisticada... Ninguém sabe sobre isso, mas isso está sempre comigo, até hoje. Esta é a minha linguagem. (STRAUSS, 2019, p. 170).

Brouwer, afirmou, ainda, que o idioma iorubá falado foi de grande relevância na estruturação de suas composições. Tal idioma é tonal, logo, possui intrínseca relação com a melodia e o ritmo da fala. Isto o leva a poder ser reproduzido por instrumentos como a percussão (STRAUSS, 2019, p. 45).

Mesmo o *griot*<sup>3</sup>, quando está cantando a história de sua tribo, é melodicamente cheio de relações que, para eles, são apenas linguagem. Quando eles falam: "Kabio Cabezilio!", existe uma linha aí (cantarola mais).

- Então você pegou esses elementos do sotaque?

- Da musicalidade da língua falada, especialmente no Iorubá, que é uma língua, não só um dialeto. (STRAUSS, p. 170).

Tamanho foi o impacto desta informação, que se fez necessária investigação atenta sobre a estruturação sonora do iorubá e seu uso na música afro-cubana. A pesquisa também apontou o uso do idioma Iorubá no candomblé, bem como em cultos e gêneros musicais da região nigeriana-beninense. Além disso, verificamos a influência da fala em países africanos externos à Iorubalândia.

De toda maneira, ao tratarmos da composição brouweriana, a influência do idioma iorubá falado não existe, somente, de maneira literal; uma vez que, em sua juventude, o compositor teve apenas uma experiência com a *Santería* e os falantes africanos. Por mais que o mesmo afirme que as falas dos sacerdotes tenham se preservado em sua memória auditiva, Brouwer não estudou o idioma em sua juventude. Em entrevista a Constance McKenna, o maestro afirma:

Os elementos essenciais das raízes nacionais de qualquer país são absolutamente abstratos. Não estou falando de elementos superficiais, como, em Cuba, as maracás, os bongôs e o chá-chá-chá. Mas, se nos voltamos à música afro-cubana e analisamos sua parte melódica, veremos que há elementos comuns ao canto gregoriano ou bizantino. Esses elementos – particulares terminações e inter-relações rítmicas – são profundos, praticamente abstratos e comuns a muitas coisas em Cuba. (MCKENNA, 1988, p.7 *apud*. STRAUSS, p. 45).

Compreendo, assim, que, para entrar em uma discussão acerca da influência da sonoridade afro-cubana na estruturação da música de Brouwer, é crucial investigar a forma como este compositor percebe e manuseia o material sonoro.

Revisitando a entrevista, pude notar, na fala do maestro, particularidades determinantes em seu lido com a música, sobre as quais dissertarei adiante. A começar pelo conceito de música, ao qual prefere chamar de “som” (STRAUSS, p. 169). Partindo deste dado, surge a concepção de “estilema”<sup>4</sup>, também a ser explanado.

Por fim, espero despertar a quem lê sobre a importância de se atentar aos saberes tradicionais. Estes atuam, por vezes, de forma subjetiva em nossas vidas, uma vez que a seara da abstração é, talvez, o eixo maior do misticismo que permeia muitos dos povos originários. Assim, Brouwer, imbuído desta carga, deu à sua criação musical uma identidade singular e revolucionária.

Acredito que a subjetividade e a sensorialidade com as quais Brouwer trabalha o som sejam de crucial importância quando se discute sua composição. Não obstante, este tipo de ótica musical comunga com a visão iorubana sobre o mundo. É importante frisar que este povo possui ciência própria, bem como uma maneira particular de tratar a música e perpetuar

sua história. A oralidade vem atrelada à musicalidade e ambas são tidas como elemento sagrado. Segundo o Babalorixá Márcio de Jágún<sup>5</sup>, sempre que falamos, espargimos partículas do Criador. Isto porque Olodumaré, divindade primeira do panteão Iorubá, criou a vida a partir do sopro: o verbo. E, levando em consideração que a música possivelmente tenha nascido conjuntamente à fala<sup>6</sup>, acrescento que o sopro de Olodumaré é, também, musical.

## 2. Som

Para Brouwer, em composição, a palavra “som” possui significado supra musical. Ou seja, cada indivíduo ou conjunto criador de música possui uma resultante sonora que os caracterizam. Kandinsky, em seu livro “Sobre o Espiritual na Arte”, afirma:

Cada época de uma civilização cria uma arte que lhes é própria e jamais poderá se repetir. Tentar reviver os princípios da arte passada só pode conduzir à produção de obras que já nascem mortas. (KANDINSKY, 1960, P. 11, tradução minha).

Para Brouwer, um compositor original possui um som próprio e muito característico. E acrescenta que tal originalidade não reside unicamente na escolha de elementos sonoros feita pelo músico em questão, mas na forma como este manuseia tal material, sendo também uma determinante de alta ou baixa qualidade musical (STRAUSS, p. 169).

O compositor explica que, quando jovem, por não ter condições de arcar financeiramente com um ensino formal de composição, tomou a rádio como professora. Escutando a estação cubana *Radio Classical* e adquirindo partituras emprestadas de um comerciante do qual se aproximou (STRAUSS, p. 183), empreitou no aprendizado musical de forma autodidata<sup>7</sup>.

Ouvi centenas de peças por rádio e fazia uma análise auditiva daquilo. Não havia uma estrutura musicológica em minha mente, mas uma opinião sensorial sobre o som da música, que era muito valiosa para mim. (...) Eu descobri elementos do som - eu prefiro dizer “som” para a palavra “música” - e organizei-os mais tarde. Estou falando do som puro, na música mais sofisticada: o som de Stravinsky no Rito da Primavera, o som da 7ª Sinfonia de Beethoven, o som do Quinteto de Schumann com piano, ou do Orfeu de Monteverdi... (STRAUSS, p. 169).

O contato essencialmente auditivo levou o compositor a perceber a música de acordo com dois valores principais: estético e histórico (STRAUSS, p. 169).

A estética não tem nada a ver com a história. Ela existe ou não. Alta qualidade significa um nível muito sofisticado de concepção musical, e se deve à maneira como o compositor manuseia e lida com o som, tanto como compositor quanto como analista. (STRAUSS, p. 169).

Ao perguntar se sua percepção musical era intuitiva, Brouwer me respondeu:

Eu fiz uma abstração da história. Porque eu sabia, com propriedade – não sei por que, mas sabia -, os limites do Renascimento, a progressão para o Barroco... Sabia de tudo superficialmente, agora sei com grande profundidade. Mas, naquele exato momento (da juventude), não era apenas um toque ou uma intuição, mas uma relação muito profunda com o som. Uma relação imediata com conectar cada aspecto sonoro com a história ou com a estética. Eu sabia, e agora reconheço o porquê, “esta” música não é tão profunda quanto “esta outra”, mesmo com o mesmo compositor. As Sonatinas de Beethoven para bandolim e piano são muito baratas (simplórias), não é Beethoven. Já a sua 1ª Sonata para piano, em Fá, é uma obra-prima. O incrível é que, aos meus 14 anos de idade, eu já tinha essa percepção. (STRAUSS, p. 170).

Podemos extrair, destas declarações, pontos importantes na forma como Brouwer optou por analisar e manusear o material sonoro. Primeiramente, o compositor pôde notar a resultante sonora como medida de qualidade em uma obra musical. A forma como os elementos sonoros são incorporados por um determinado criador musical se verifica na forma como este escreve.

Um mesmo elemento sonoro pode ser tratado por diferentes mentes, orientadas por intenções distintas. Isto, por certo, gerará resultantes diversificadas, em estilo e qualidade. Partindo deste princípio, podemos estabelecer graus de domínio do elemento sonoro.

Assim, quando Brouwer afirma que as Sonatinas para Bandolim “não são Beethoven”, infere que os elementos sonoros não foram trabalhados com a engenhosidade e a presença de espírito características do compositor alemão. Podem ter sido empregados recursos sonoros habituais deste, mas o “som” de Beethoven não se apresenta.

O valor histórico também foi observado sensorialmente por Brouwer, em sua adolescência. O maestro afirma que, atendo-se à forma como o som era tratado, notou que as escolhas musicais variavam de acordo com o tempo (STRAUSS, p. 169)<sup>8</sup>. Isto também o permitiu distinguir diferentes formas de composição e a que ocasião social cada uma se destinava.

Eu estava admirando muitas coisas ao mesmo tempo. (...) Tudo está relacionado às suas próprias épocas e estilos, mas eu estava envolvido com todas essas coisas. Não estava discriminando, mas amando e analisando cuidadosamente tudo em seus próprios campos. Depois de ter escutado centenas de obras, estava apto para analisar, em poucos segundos, o que era música composta para comer, ou para a hora do lanche, para ópera, ou entretenimento... Essa é uma intuição que eu adquiri, talvez porque ser um pouco atento ao meio ambiente (STRAUSS, p. 170).

Aproveitando-se deste último apontamento, o maestro parafraseia o escritor cubano Ortega y Gasset: “eu sou eu mesmo e minhas circunstâncias” (p. 170). À frente, Brouwer discorda de Stravinsky:

Ao contrário do que diz Stravinsky, que a música é pura, eu discordo. Eu não acredito na música pura como tal. O ser humano é feito um filme do som organizado. O homem organiza seu cérebro baseado em eventos emocionais. A música é uma ferramenta baseada em experiências. (STRAUSS, p. 177).

Uma vez que, na visão de Leo Brouwer, “a música é uma ferramenta baseada em experiências”, temos, nos eventos da vida e as respostas emocionais aos mesmos, um ponto indispensável para o compositor cubano.

Acredito que o impacto emocional da experiência com a *Santería* cubana está, para Brouwer, diretamente atrelado ao som daquele momento e vice-versa. Desta maneira, o maestro, quando inspirado pela poética ritualística de seu povo, urde seu discurso sonoro de modo a gerar uma atmosfera praticamente cênica, capaz de nos conduzir à imersão sensorial. Aqui, a subjetividade é tão importante quanto o elemento musical nacional em si.

Ainda, o nacionalismo brouweriano não se dá de maneira estereotipada, como em certas composições latinas. Brouwer critica o comodismo em parte dos compositores latino-americanos, quando imitam os ritmos tradicionais de forma literal, “como se isto bastasse”<sup>9</sup>. Esta música se torna mera reprodução de algo pré-existente, logo, perde vida própria, como apontado anteriormente por Kandinsky.

No caso de Brouwer, o manuseio sonoro está carregado de significado emocional e a abstração dos elementos tradicionais é um meio de exaltar aos mesmos!

É vasto o montante de trabalhos acadêmicos que demonstram a incidência das células rítmicas cubanas na escrita brouweriana, contudo, isto não se basta. Mais importante, na visão do compositor, é a forma como se manuseia este material.

Acrescenta-se, a este dado, outra revelação feita pelo compositor. Esta diz respeito ao seu lido com a dissonância.

Volto, portanto, aos meus cinco anos, e nessa idade havia um piano na casa de minha avó. Eu não ligava para as músicas que tocavam, mas o que eu realmente amava era encostar o ouvido na caixa de ressonância do piano e ficar escutando a tempestade sonora que lá dentro acontecia. Tudo estava lá. (...) Isso era meu mundo. Eu apreciei todos os filmes que gosto, todos os romances que gosto, todas as paisagens que gosto, mas esse som... Magnetizava-me (...) Esta é a razão para a dissonância. Porque cada pequeno som está lá. E no campo da música eletrônica,

não há nada que se compare a isso! Então, isso tem uma grande importância, um simples jogo de uma criança, uma brincadeira que está sendo influenciada por algo usualmente chamado de “barulho”. Não! Isso não é barulho, isso é incrível! (...) Harmônicos, ressonâncias, sons extremos! A pura vibração, por si só! Por isso que, o que costumam chamar de “acorde”, para mim é sonoridade em forma de uma estrutura vertical<sup>10</sup>. Mas chamemos de acorde, é simples, é “ok”, mas não é exatamente um acorde (STRAUSS, p. 183).

A priorização da dissonância não funcional constitui uma das bases maiores da linguagem de Brouwer. O apego ao som pelo som, suas implosões no interior de um piano, buscar trazer a riqueza dessa experiência para suas composições e, com isso, recompor a harmonia, transformando-a em sonoridade. Este princípio é um estilema.

### 3. Estilemas Afro-Cubanos

Segundo o dicionário Michaelis, estilema é um “termo usado para designar um traço central de estilo e que indica uma constante estilística que se impõe como padrão recorrente”.

Uma vez que o Nacionalismo de Brouwer tem raiz na sua experiência de infância com a *Santería*, julgo oportuno elucidar, a quem lê, sobre as bases desta religião e a natureza de seu som. Em nossa dissertação, dedicamos um subcapítulo à descrição da música dos *santeros* cubanos (STRAUSS, p. 36).

A sonoridade observada na *Santería* é ditada pelo complexo de três tambores iorubás chamados *batá*.

(...) o ensemble (*batá*) é guiado pelo mais grave instrumento do grupo: esse tambor, o *Iyá*, controla a sequência rítmica da performance, iniciando os toques específicos e provocando o diálogo entre si mesmo e os outros tambores do conjunto. O *Itótele* é o tambor médio, e é visto frequentemente em conversa com o *Iyá*. O mais alto dos tambores, *Okonkolo* é o mais ritmicamente estável do grupo, mantendo o pulso o mais regular possível. (HUSTON, 2006 p. 82, *apud*. STRAUSS, 2019, p. 39).

Estes, em muitos momentos, acompanham o canto, o qual se entoa, ora de modo responsorial, ora em coro. Contudo, há seções rituais específicas, em que a percussão atua por conta própria: o *Oru de Batá* (ORTIZ, 1950, p. 78). Nesta última modalidade, há uma multiplicidade de toques, na qual predomina a polirritmia. Ortiz, citando Milligan, ressalta que o ritmo africano é bastante irregular (ORTIZ *apud*. STRAUSS, p. 40).

E a variedade rítmica aumenta sua complexidade quando o tambor-mãe, *Iyá*, o grave, inicia uma conversação com os Orixás. Esta etapa do culto revela algo valioso: a

tradição dos tambores falantes de Nigéria e Benin se preservou em Cuba, por meio do *Oru de Batá* (STRAUSS, p. 41).

O idioma iorubá falado é tonal, o que significa que, para se compreender um determinado verbete, este precisa ser falado na altura certa. O pesquisador nigeriano Pemi Oludare explica que o idioma em questão possui três alturas principais, na extensão máxima e uma quinta justa: a baixa, a média e a alta. Dessa maneira, duas ou mais sílabas de uma mesma palavra podem ser entoadas em alturas diferentes, alterando sua significação. O mesmo acontece com monossílabas (OLUDARE, 2018, p. 5).

Este fator leva os tambores a serem capazes de, mudando suas alturas, reproduzirem provérbios, frases, alertas, poemas.

Quando voltamos a Leo Brouwer, vemos que o compositor, de forma similar aos *bataleros* iniciados na *Santería* e os *griots* da África, reproduziu a fala por intermédio de suas células temáticas. O maestro nos apontou que, no segundo movimento de *Tres Danzas Concertantes* para violão e orquestra de cordas (1957), utilizou o material iorubá como base para todos os motivos usados na seção (Fig. 1).

Uma análise mais detalhada sobre o material melódico destas seções consta em nossa dissertação. Contudo, adianto que, baseado nos estudos de Pemi Oludare (2018) e José Jorge de Carvalho<sup>11</sup>, vimos que uma característica marcante da raiz afro é a escala pentatônica. Brouwer, em contrapartida, ressalta que prefere se ater aos intervalos, mais do que aos modos: “Intervalos são como sílabas em sua língua. Misturando sílabas, formam-se palavras, formam-se frases e formam-se livros” (STRAUSS, p. 183). Ao uso dos intervalos, o compositor atribui o conceito de estilema<sup>12</sup>.

Esta declaração é de suma importância ao se analisar o material temático adotado pelo maestro. Por certo não priva o compositor de usar modos ou escalas específicas, mas aponta uma prioridade. No tema B da terceira *Danza Concertante*, pudemos ver uma melodia Fá menor ser desfigurada, uma vez que Brouwer priorizou sucessões intervalares que não se atrelavam às tendências do tonalismo (STRAUSS, p. 106 e 107).

Os saltos intervalares de segunda, quarta, quinta, sexta, oitava, são ponto em comum entre as linhas individuais dos *batá*, os cantos de origem iorubana e as melodias de Brouwer, como também visto no segundo movimento de *Tres Danzas Concertantes* (Fig. 1). Neste último, observamos a sucessão de segundas e quartas figurando um eixo melódico durante toda a seção (STRAUSS, p. 111).





8

10.080

**Figura 3:** trecho do Prelúdio de Leo Brouwer (1956)


**Figura 4:** Toque Bá-yubá de Chango (ORTIZ, 1950)

É necessário ressaltar que os toques rituais estão, quase sempre, sujeitos à improvisação e à quebra rítmica, como apontado por Milligan e Ortiz (1950, p. 277). De toda a maneira, vemos semelhanças entre o *Bá-Yubá* de Xangô e o Prelúdio de Brouwer; a começar pela polirritmia, indicada pela amálgama entre os compassos binário e ternário. Esta,

ora se executa horizontalmente, dentro de uma única voz, ora verticalmente, gerando sobreposição de pulsos – recurso também observado no Brasil, como a exemplo dos toques de Boi Bumbá -.

Ainda, o uso de pausas, contratempos, bem como da valorização dos silêncios em tempos fortes, enriquece a rítmica e a textura em ambos os exemplos musicais. Brouwer, então, opta por explorar as diferentes regiões do violão, como se fossem os três tambores do complexo *batá*.

O maestro conta que os intervalos temáticos são herança da fala iorubá (STRAUSS p. 172). Uma vez que os tambores *batá* expressam as palavras ditas nesse idioma, conclui-se que fala e toque compartilham intervalos em comum, comungando-se no ato do ritual.

Partindo do que fora dito durante a entrevista, ressalto o uso da dissonância não-funcional e da recomposição dos acordes. Isto pode ser visto logo nos primeiros compassos do Prelúdio (Fig. 2), os quais agora descrevo:

A melodia principal, na tonalidade de Lá menor, está constantemente acompanhada por acordes dissonantes. Nos dois primeiros compassos, em quiáleras de três, os acordes de Lá menor e Sol maior, que usualmente seriam atribuídos pela harmonia tonal, recebem o acréscimo da nota mi bemol, o que gera batimento. Na repetição do tema (compassos 4 a 6), o acorde inicial se transforma na tétrede lá – fá# - lá # - mi, que, neste contexto, funciona como tônica e cluster. A melodia em Lá menor se mantém, ironicamente, mas, nesta repetição, muda para a rítmica binária, acompanhada de um cromatismo pela voz inferior. Esta seção passa por um acorde de Mi bemol aumentado e finaliza na tétrede sol – lá – mi bemol – ré, o que pode ser entendido como um cluster a pairar sobre as tonalidades de Lá e Sol.

Este exemplo demonstra a abstração harmônica buscada pelo compositor. Aqui, ele parte de um eixo tonal – exposto na melodia em Lá menor -, mas recompõe a sonoridade usualmente evocada pelo modo em questão. Para isto, Brouwer se vale de recursos texturais e harmônicos. Estes, somados à condução rítmica e contrapontística, remete à polifonia dos tambores *batá*, quando nos dinâmicos diálogos percussivos do *Oru de Batá*.

Por fim, a priorização de intervalos específicos enquanto estilema estabelece um diálogo direto entre Brouwer, o idioma iorubá e o amálgama deste último com as melodias dos tambores africanos. Este princípio, para o compositor, também é visto em outras culturas para além da África (MCKENNA, 1988, p.7 *apud*. STRAUSS, p. 45).

### 3. Considerações finais

Por visualizar, no Nacionalismo, traços que se perpetuam por toda a carreira composicional de Brouwer, acredito ter me aproximado um pouco mais ao seu cerne composicional. O maestro confirma a importância desta percepção, quando comprova a perpetuação dos elementos estilísticos de sua juventude, nas outras fases de sua escrita musical.

De toda a maneira, está claro que, para além dos estilemas, o centro está em quem cria. Como posto ao longo do texto, os elementos de linguagem não falam por si, mas sim a forma como o compositor os organiza e o que norteia suas escolhas. A bem da verdade, o traço central de um estilo está a cabo disso.

Aí está a indelével marca do misticismo afro-cubano, que não só se manifesta nos recursos musicais usados por Brouwer, mas orienta suas escolhas. Com efeito, esta impressão conduz o ouvinte por uma paisagem de harmonias dissonantes, ricas variações texturais e rítmicas. Todos estes elementos traduzem o magismo contatado por um jovem de nove anos, acolhido pelo seio africano de seu povo.

Acredito que o valor desta entrevista se estenda à comunidade musical brasileira, sobretudo nos difíceis momentos pelos quais atravessamos. É preciso compreender o que trazem nossas culturas originárias e incorporá-las à realidade presente. Através da música, veículo ancestral de comunicação, podemos resgatar as verdades e a cultura das quais tanto precisamos. Abdicar da ciência ocidental para dar ouvidos às metodologias da terra<sup>14</sup> é a revolução de precisamos.

Para o músico atual, tal escuta abre infinitas possibilidades criativas. A força política na escrita de Leo Brouwer é um exemplo de que as tradições originárias estão abertas à contemporaneidade e seu impacto será, sempre, renovador.

## Referências

- BALBONI, André. *Sopro das Musas: fundamentos filosóficos da música*. Editora Odysseus. São Paulo-SP, 2018.
- BROUWER, Leo. *Prelúdio*; violão solo. 1956. Disponível em: [www.notomania.ru](http://www.notomania.ru) .
- BROUWER, Leo. *Tres Danzas Concertantes*; violão e orquestra de cordas. 1957.
- BROUWER MESQUIDA, Juan Leovingildo. [Entrevista cedida a Constance McKenna]. *An Interview with Leo Brouwer*. *Guitar Review*, p. 10 – 16, n. 75, Outono, 1988. Disponível em: <https://www.angelfire.com/in/eimaj/interviews/leo.brouwer.html> .
- CENTURY, Paul. *Leo Brouwer: a Portrait of the Artist in Socialist Cuba*. *Revista de Música Latino-Americana*, vol. 8, n. 2, Outono e Inverno de 1987. Texas: Ed. University of Texas Press.
- CARVALHO, José Jorge de. *Estéticas de la Opacidad y la Transparencia. Música, Mito y Ritual en el Culto Shangó y en la Tradición Erudita Occidental*. Disponível em: [http://www.herencialatina.com/Musica\\_%20de\\_%20Brasil/Musica\\_Brasil.htm](http://www.herencialatina.com/Musica_%20de_%20Brasil/Musica_Brasil.htm) .
- GOSS, Stephen; WILLIAMS, John. *Thinking Ibero-America: Leo Brouwer in Conversation with Steve Goss and John Williams*. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=xhGBq3YgyHA&t=3476s&list=PL3f\\_P5q7dRo9D0sTLlOeSGkTLWBuXVrjV&index=13](https://www.youtube.com/watch?v=xhGBq3YgyHA&t=3476s&list=PL3f_P5q7dRo9D0sTLlOeSGkTLWBuXVrjV&index=13);
- GROUT, Donald G., PALISCA, Claude V. *História da Música Ocidental*. Ed. Gradiva, 2007.
- HUSTON, John Bryan. *The Afro-Cuban and the Avant-garde: unification style and gesture in the guitar music of Leo Brouwer*. Dissertação. Athens, Georgia: University of Georgia, 2006.
- JÁGUN, Marcio de [Entrevista cedida a Waldemar Falcão]. Live. Instagram. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/CQKZ5vaJW83/> .
- KANDINSKY, Wassily. *De lo Espiritual em el Arte*. Ed. Galatea Nueva Vision. Buenos Aires, Argentina, 1960.
- OLUDARE, Olupemi. *Compositional Techniques in Apala Music*. Artigo. Nigéria: Universidade de Lagos, 2018.
- ORTIZ, Fernando Fernández. *Africana de La Música Folklórica de Cuba*. Havana: Ed. Publicaciones de la Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1950.
- PRADA SOARES, Terezinha Rodrigues. *A Obra Violonística de Heitor Villa-Lobos (Brasil) e Leo Brouwer (Cuba): a sensibilidade americana e a aventura intelectual*. Dissertação. São Paulo: USP, 2001.
- SILVA, Felipe augusto Vieira da. *El Decamerón Negro de Leo Brouwer: Epopeias do Hiper-Romantismo*. Dissertação. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2010.
- Igor Stravinsky - The Rite of Spring (1913). Leonard Bernstein. New York Philharmonic Orchestra (1958). Disponível em: <https://youtu.be/rP42C-4zL3w> .
- World Science Festival. *Notes and Neurons: In Search of the Common Chorus*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=S0kCUss0g9Q>.

## Notas

---

<sup>1</sup> A *Santería*, assim como o Candomblé, tem raiz na região Iorubá.

<sup>2</sup> Orixá ao qual, nas Américas, atribui-se o poder sobre a doença, a velhice.

<sup>3</sup> Músico responsável por perpetuar as histórias de seu povo, assemelha-se à figura grega do *aedo* (BALBONI, 2018).

<sup>4</sup> Segundo Brouwer, empregado por Umberto Eco (STRAUSS, 2019, p. 171).

<sup>5</sup> Em entrevista com Waldemar Falcão, 28'48".

<sup>6</sup> Ver trecho 1:04 da mesa redonda "*Notes and Neurons*".

<sup>7</sup> É importante ressaltar que, em se tratando do violão, teve o apoio incontestado de Isaac Nicola, mas por poucos meses (STRAUSS, 2019, p. 174).

<sup>8</sup> O trecho a seguir não consta na dissertação: Brouwer exemplifica que os barrocos excluíram ornamentações renascentistas (glosas), a fim de adotarem seu próprio esquema ornamental.

<sup>9</sup> Em mesa redonda com Steve Goss e John Williams.

<sup>10</sup> Brouwer parafraseia seu professor na Julliard School of Music: "Persichetti costumava dizer que harmonia é qualquer mistura de sons diferentes, tocados juntos" (STRAUSS, 2019, p. 173).

<sup>11</sup> Link na bibliografia.

<sup>12</sup> Em diálogo com Steve Goss e John Williams, 13'46.

<sup>14</sup> ETIM. *Indi* + - *gena*, "de dentro da terra".