

Leo Brouwer: uma análise comparativa de “Parabola” segundo a Teoria das Cores de Paul Klee

André de Freitas Milagres

UNIRIO/PPGM/Mestrado

SIMPOM: *Teoria e Prática da Execução Musical*

andremilagres7@gmail.com

Resumo: O presente trabalho busca uma reflexão sobre a obra *Parabola* do compositor cubano Leo Brouwer a partir do pensamento criativo/composicional do pintor suíço Paul Klee. Partindo do conceito de “equilíbrio composicional” e da ideia de “obra de arte enquanto reflexo da natureza” o texto apresenta em um primeiro momento as ferramentas teórico-estruturais que servem como base para o pensamento de Klee e a obra já citada de Brouwer (a *Teoria das Cores* e o sistema de *Eixos Tonais* respectivamente) apontando as semelhanças existentes entre ambas. Na segunda parte, o trabalho procura através de uma análise da obra *Parabola*, entender como os reflexos da *Teoria das Cores* de Paul Klee aparecem no processo composicional de Leo Brouwer. Foram considerados majoritariamente, para esta análise, os aspectos harmônicos da obra não sendo, portanto, aprofundados os aspectos formais da mesma maneira. A análise evidenciou ainda, as semelhanças entre os conceitos citados acima, que perpassam o pensamento estético de ambos: pintor e compositor.

Palavras-chave: *Parabola*; Brouwer; Klee; Teoria das Cores.

Leo Brouwer: A Comparative Analysis of "Parabola" According to the Theory of Colors of Paul Klee

Abstract: This work seeks to reflect on the Leo Brouwer's *Parabola* and the creative thinking of the painter Paul Klee. Based on the concept of "compositional balance" and the idea of "art as a reflect of nature" the text presents at first the theoretical and structural tools that serve as a basis for Klee's thoughts and Brouwer's work, pointing out the similarities between both. The second part of this work consists of an analysis of the work *Parabola*, intending to understand how the reflex of the Theory of Colors and Klee's thoughts appear in the compositional process of Brouwer. The harmonic aspects of the work were mostly considered for this analysis, not being thus deepened the formal aspects in the same way. The analysis also highlighted the similarities between the concepts mentioned above, that go through the aesthetic thought of both: painter and composer.

Keywords: *Parabola*; Brouwer; Klee; Theory of Colors.

Introdução

O cubano Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, Leo Brouwer, nasceu em 1939 em Havana. É considerado um dos compositores mais importantes do repertório para violão. Autores como WISTUBA (1991), MARÇAL (2009), NORTON (2009), FERNANDES (2010) e SILVA (2010) publicaram trabalhos relacionados ao violonista e compositor. Sua produção composicional é frequentemente dividida em três fases “‘Nacionalista’ (1955 – 62), ‘Vanguarda’ (1962 – 80), e ‘Nova Simplicidade’ (1980 em diante)” (NORTON, 2009, p. 1).¹ A obra *Parabola* foi composta em 1973, e faz parte, segundo Fernandes (2010) de “uma espécie de trilogia com a *Espiral Eterna* (1970) e o *Primeiro Concerto para Violão e Orquestra* (1972)”. Esta peça pertence à segunda fase composicional de Brouwer, a qual o próprio compositor define como “uma grande erupção, uma espécie de catarse de vanguarda, aleatoriedade, etc.” (entrevista cedida a BETANCOURT, 1997).

Como veremos na análise, a obra *Parabola* é estruturada a partir de Eixos Tonais, um sistema criado por Béla Bartók com a intenção de explorar o sistema tonal de maneira diferenciada, sem dissolvê-lo (SILVA, 2010). Brouwer, entretanto, ultrapassa os limites do tonalismo nesta composição apresentando uma obra de forma aberta e com linguagem atonal. A utilização do sistema de eixos, todavia, pode indicar segundo Lendvai (1971, p. 1) “essências próprias da harmonia clássica”. A maneira com que Brouwer utiliza o sistema de eixos em *Parabola* possui muitas semelhanças com a *Teoria das Cores* de Klee, como procuramos demonstrar na seção seguinte.

Segundo Wistuba (1991, p. 30), Brouwer “estabeleceu uma estreita relação com as artes plásticas do século XX, principalmente com a Bauhaus² e Paul Klee”, cujos conceitos e pensamentos teriam influenciado sua prática musical. De fato alguns conceitos do pintor são retomados por Leo Brouwer, que o considerava como um dos “gigantes da pintura no século XX” (*apud* SILVA, 2010, p. 14).

Em entrevista cedida a Betancourt (1997), o compositor faz uma observação a respeito do equilíbrio e do jogo de forças no momento da criação:

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

¹ Todas as traduções presentes neste texto são de nossa autoria. Exceto quando houver indicações.

² Bauhaus foi uma importante escola de design, artes plásticas e arquitetura que funcionou na Alemanha, entre 1919 e 1933. Entre os artistas que lecionaram nesta escola estavam Kandinsky e Klee.

Klee, por outro lado, expôs pensamento semelhante em seu ensaio *Confissão Criadora*:

A integração dos conceitos de bem e mal cria uma esfera ética. O mal não deve ser o inimigo triunfante que nos humilha, mas sim uma outra força criadora agindo no conjunto. [...] Uma simultaneidade do elemento masculino original (mau, irascível, passional) e do elemento feminino original (bom, gerador, sereno), como estado de estabilidade ética. [...] Toda energia requer um complemento, para realizar um estado de repouso em si, acima do jogo de forças. (KLEE, 2001, p. 46).³

A apropriação dos conceitos de Klee por Brouwer evidencia uma preocupação comum, que é a relação da arte como reflexo transformado da natureza. O “equilíbrio composicional” é mediado pelas forças opostas presentes na natureza e na humanidade, como dia e noite, bom e mau, etc. Este trabalho propõe, através de uma análise, a aproximação de alguns dos elementos composicionais da obra *Parabola* (1973) com a *Teoria das Cores* do artista plástico Paul Klee, tendo como objetivo investigar como o pensamento do pintor está refletido na obra do compositor.

1. A teoria das cores e os eixos tonais

Buscando um modelo de cores ideal, Klee toma o arco-íris como ponto de partida. O artista chega à conclusão de que este fenômeno da natureza é uma representação linear das cores, um símbolo de todo uso da cor (BARROS, 2006). Partindo deste princípio, o pintor tenta criar um círculo cromático unindo as pontas do arco-íris através da junção do violeta e do azul-índigo que são para ele duas metades. O próprio pintor afirma: “nós estamos lidando com duas metades, e as duas metades se tornam um inteiro: os dois violetas tornam-se um violeta, os dois fins misteriosos da linha devem ser unidos no infinito⁴”.

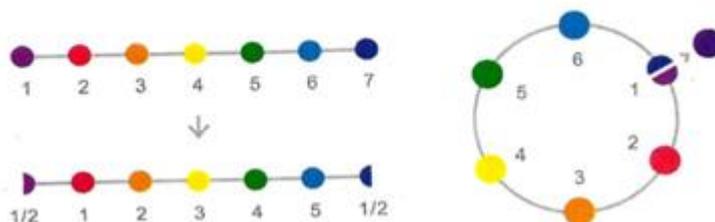


Figura 1: A junção das cores do arco-íris formando-o no círculo cromático.

³ Tradução de Pedro Sússekind.

⁴ Ibid., p. 123.



Figura 2: Circulo cromático completo.

As cores diametralmente opostas formam o que Klee chama de verdadeiros pares de cor, como acontece, por exemplo, com o azul e o laranja, o amarelo e o violeta, o verde e o vermelho. O movimento entre estas cores, que é representado através de um eixo que passa ao centro do círculo, tenderia ao equilíbrio, formando um “cinza absolutamente neutro” (Fig. 3). Este movimento é chamado de “Movimento Complementar”. Os movimentos entre as cores que não estão diametralmente opostas no círculo – falsos pares de cor – formam um cinza com a predominância de uma das cores (Fig.4), perdendo a neutralidade e o equilíbrio absoluto obtido pelos pares complementares. Estes movimentos são chamados de “Movimentos Componentes”⁵



Figura 3: Verdadeiros pares de cor.



Figura 4: Falsos pares de cor.

O Sistema de Eixos Tonais agrupa as notas do total cromático de maneira semelhante à que Klee dispõe as cores. Funciona da seguinte maneira:

Tomando a nota Dó como Tônica, temos Fá como Subdominante e Sol Dominante; se levarmos em consideração a relativa de cada uma dessas notas

⁵ Ibid. p. 125.

Na análise, foram observados os elementos harmônicos da obra, tomando como critério as notas de partida e chegada de cada arquétipo para estabelecer as relações de polarizações harmônicas utilizadas por Brouwer. Foram escolhidas, arbitrariamente, as cores vermelho, verde e azul para destacar as notas dos eixos de tônica, subdominante e dominante respectivamente. O sistema de eixos, nesta obra, encontra-se transposto para Sib. Sendo assim teremos as notas Sib-Sol-Mi-Dó# como tônicas, Dó-Lá-Fá#-Ré# como subdominantes e Fá-Ré-Si-Sol# como Dominantes. A peça é dividida em sete partes nomeadas com letras e títulos como a seguir:

A – Prólogo

Seção de abertura apresenta qual será a “tônica” da peça, com um desenho melódico que vai da nota Sib até a nota Sol (Fig. 7). Esta seção possui forma *ABA*, cada uma destas micro-seções se inicia com uma polarização harmônica sobre os eixos de tônica. A micro-seção *B* possui claros movimentos cadenciais e é finalizada com um movimento suspensivo que é criado com a utilização apenas de notas dos eixos de dominante e subdominante (Fig. 9). Na retomada ao *A* a polarização sobre o eixo de tônica é restabelecida (Fig. 8).

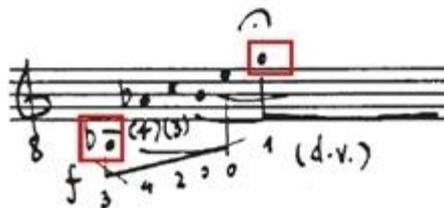


Fig.7. Arquétipo inicial com polarização sobre os eixos de tônica

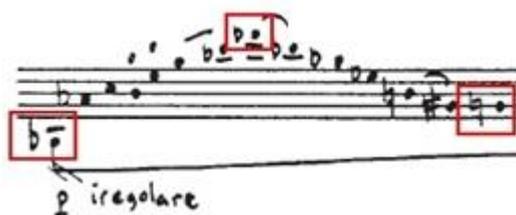


Fig. 8. Retorno à micro seção A com polarização nos eixos da tônica.

⁷ Pelo menos seis notas do arquétipo ficam soando simultaneamente, gerando uma espécie de cluster, que dá esta sensação de “nuvem sonora”.

The image shows four staves of handwritten musical notation. The first staff is marked 'Pizzicato' and contains notes with stems pointing up and down, some enclosed in red boxes. The second staff is marked 'rit.' and contains notes with stems pointing up and down, some enclosed in blue boxes. The third staff is marked 'sen. ord.' and contains notes with stems pointing up and down, some enclosed in red boxes. The fourth staff contains notes with stems pointing up and down, some enclosed in green boxes. The notation includes various musical symbols such as clefs, accidentals, and dynamic markings.

Fig.9. Micro-seção B – Movimentos cadenciais e final suspensivo.

B – Introducion a la Danza

A seção B é bastante curta, funciona como uma transição ou ponte da seção A para a seção C. Nesta parte é apresentado o material característico da seção C e que será importante no decorrer da obra – a sobreposição⁸ dos eixos tonais (Fig. 10).

The image shows a single staff of handwritten musical notation. The staff contains notes with stems pointing up and down. A box labeled 's.p.' is drawn around the first few notes. The notation includes various musical symbols such as clefs, accidentals, and dynamic markings.

Fig.10. Sobreposição de eixos tonais.

C – Alla Danza

Nesta seção ocorre um adensamento na textura e também no ritmo, principalmente através dos acentos que demarcam o contorno de cada arquétipo. Como foi anunciado na seção anterior, o elemento característico e talvez o mais importante nesta parte seja a sobreposição dos eixos tonais. Dois eixos distintos são sobrepostos e respondidos

⁸ Entendemos como sobreposição, a ressonância simultânea de duas notas de eixos tonais diferentes, não importando se o ataque destas notas aconteceu ao mesmo tempo.

sempre pelo eixo que não estava presente na sobreposição (Fig. 11), a não ser que outra sobreposição apareça em sequência. Desta forma, se são sobrepostos os eixos subdominante e dominante, por exemplo, a nota seguinte pertencerá ao eixo da tônica. A exceção é para a última sobreposição que acontece nesta seção, tônica e dominante, que é respondida com notas também do eixo de tônica, iniciando um movimento cadencial que levará à dominante como polarização harmônica predominante ao final da seção (Fig. 12).

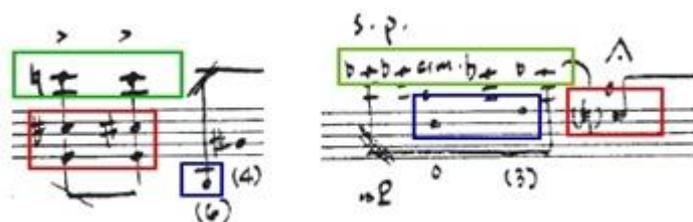


Fig.11. Sobreposição de eixos tonais.

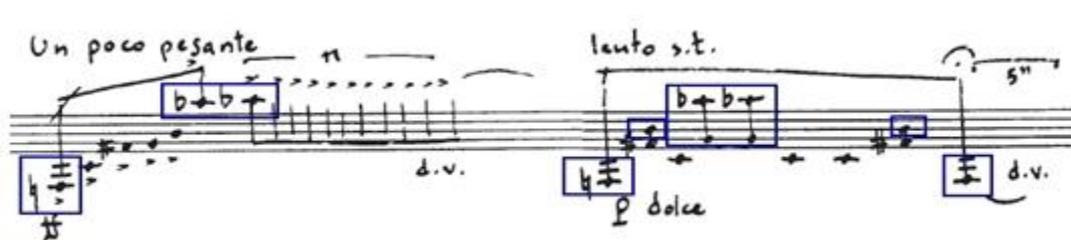


Fig.12. Polarização sobre os eixos da dominante ao final da seção C.

D – Interludio

Esta seção, assim como a seção B, funciona como uma transição e é também muito curta. Dois aspectos são importantes nesta parte: a) a seção começa e termina com polarizações em notas dos eixos de tônica (todas as seções anteriores terminam em notas com polarizações nos eixos da dominante) indicando a conclusão de uma grande seção (Fig. 13) e preparando o ouvinte para a seção E que será então o ápice da peça e também a seção de maior contraste. E b) esta seção é a única na obra inteira que apresenta a sobreposição dos três eixos tonais (Fig. 14), é uma espécie de resumo e mais um aspecto conclusivo e preparatório para a seção E.

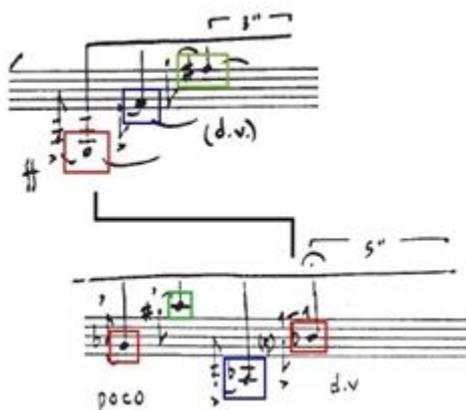


Fig.13. Notas do eixo de tônica iniciando e finalizando a seção D.

E – Yambú

Esta é a seção central da obra. O ritmo yambú – uma dança afro-cubana – é representado aqui por quatro arquétipos que podem ser repetidos ou mudar a ordem em que aparecem de acordo com a escolha do intérprete. O que confere a esta seção um maior grau de aleatoriedade que as demais. Não há fórmula de compasso, mas o autor indica quantos segundos deve durar cada intervenção dos arquétipos, que são sempre intercalados por outros eventos sonoros – frases monódicas ou ataques de acordes com o efeito de *tambora*⁹. Uma boa solução para o intérprete seria organizar os arquétipos de uma maneira coerente levando em consideração os movimentos dos eixos tonais que estão presentes em toda a obra.

Os acordes atacados em *tambora* são acordes que sobrepõem notas dos eixos de tônica e dominante (Fig. 15), anunciando um conflito entre estes dois eixos que acontecerá na última seção. Um claro movimento cadencial (S-D-T) encerra esta parte (Fig. 16).

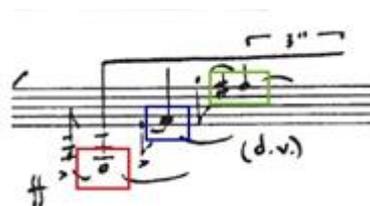


Fig. 14. Sobreposição dos três eixos tonais.

⁹ Tambora: Técnica de violão na qual o instrumentista bate com os dedos sobre as cordas ou sobre o tampo do instrumento.

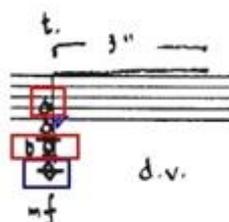


Fig.15. Acorde atacado em *tambora*.

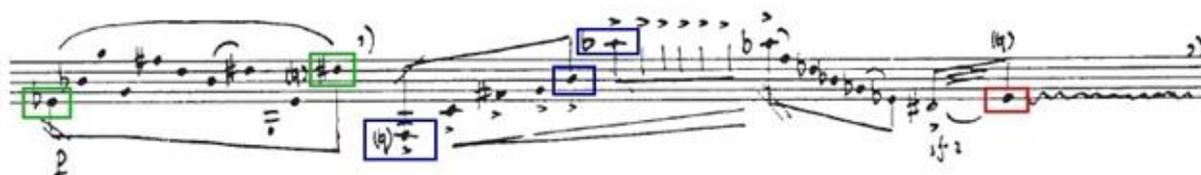


Fig.16. Movimento cadencial concluindo a seção *E* – Subdominante->Dominante-> Tônica.

F – Alla Danza

A seção *F* é a repetição literal da segunda parte da seção *C*. No final o acorde sobreposto tônica-dominante aparece, reforçando – assim como na seção anterior – o anúncio do conflito que acontecerá no Epílogo.

G – Epílogo

Um conflito entre os eixos de dominante e tônica se estabelece. Este conflito aparecerá tanto através de arquétipos com suas notas principais polarizadas em um destes eixos (Fig. 17a) como em sobreposições dos dois eixos em acordes (Fig. 17b). A primeira parte da seção termina com um arquétipo polarizado com notas dos eixos de tônica (Fig. 18), no entanto, a Coda tem maior polarização em notas dos eixos de dominante, deixando a peça com um final de caráter suspensivo.

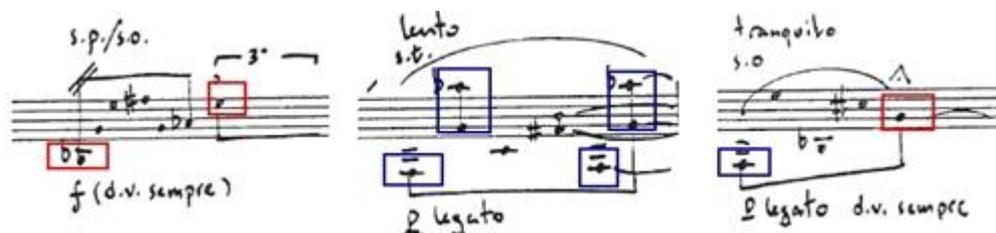


Fig.17a. Polarizações nos arquétipos.

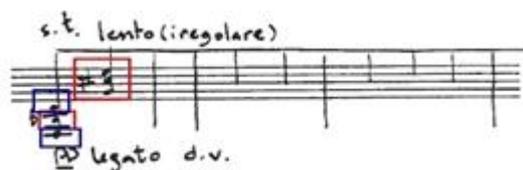


Fig.17b. Polarizações nos acordes.

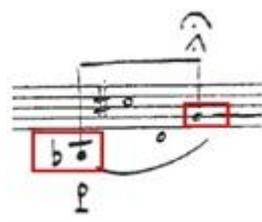


Fig.18. Final na primeira parte da seção G – Polarização em notas da tônica.

Conclusão

A presente análise, não pretendeu esgotar as possibilidades de diferentes olhares sobre *Parabola*, ainda existem outros aspectos que podem levados em consideração em futuros trabalhos. Procuramos um olhar do ponto de vista harmônico, com a finalidade de demonstrar que Leo Brouwer apropriando-se dos conceitos de Paul Klee, organizou o material criativo da obra levando em consideração um equilíbrio composicional que seria um reflexo do equilíbrio presente na natureza. A análise revelou que Brouwer utiliza polarizações tonais através dos eixos, recriando da mesma forma que Klee, o jogo de forças, a busca por um maior ou menor grau de estabilidade dessas forças dentro da obra de arte.

Referências

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

BETANCOURT, Rodolfo. *A Close Encounter with Leo Brouwer*. Texto on-line. Disponível em <<http://www.musicweb-international.com/brouwer/rodolfo.htm>> Acesso em 25 de fevereiro de 2014.

FERNANDES, Eduardo. *Sobre Parabola de Leo Brouwer*. Texto on-line. Disponível em <<http://www.eumus.edu.uy/eum/boletin/2013/11/sobre-parabola-de-leo-brouwer-por-eduardo-fernandez-escuela-universitaria-de-musica>> Acesso em 09 de junho de 2014.

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

- LENDVAI, Ernő. *Béla Bartók: An analysis of his Music*. Grain Britain: Halstan & Co. Ltda., 1971.
- MARÇAL, Ricardo. Ekphrasis em música: os Quadrados Mágicos de Paul Klee na Sonata para violão solo de Leo Brouwer. *Per Musi*, Belo Horizonte. n.19, 2009, p. 47-62.
- NORTON, Nick. *Characteristics Defining the Three Compositional Periods in the Solo Guitar Music of Leo Brouwer*. Texto online. Disponível em <<http://pt.scribd.com/doc/201120741/L-Brouwer-Paper-on-Guitar-Works>>. Acesso em 02 de abril de 2014.
- SILVA, Felipe. *El Decameron Negro de Leo Brouwer: Epopéias do hiper-romantismo*. 2010. 124f. Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.
- VLADIMIR, Wistuba A. La música Guitarrística de Leo Brouwer: Una concreción de identidad cultural en el repertorio de la música académica contemporánea. *Revista Musical Chilena*, n.175, p. 19-41, Jan-Jun. 1991.