

**‘ESTUDIOS SENCILLOS’ DE LEO BROUWER
ANÁLISE DOS XX ESTUDOS SIMPLES E SUA APLICAÇÃO PRÁTICA NO
ENSINO E NA OBRA ‘EL DECAMERON NEGRO’**

Adolfo Carlos Teixeira Saldanha Mendes

Dissertação apresentada ao Instituto Politécnico de Castelo Branco para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, área de especialização de Guitarra, realizada sob a orientação científica do Doutor Miguel Nuno Marques Carvalhinho (Professor Adjunto) e do Doutor José Filomeno Martins Raimundo (Professor Coordenador), docentes da Escola Superior de Artes Aplicadas do Instituto Politécnico de Castelo Branco

Abril, 2012

Dedicatória

Dedico em especial àqueles que diariamente vão tendo toda a paciência do mundo para me ouvir... os meus queridos alunos. E aos que vão tendo igual paciência e compreensão pelo pouco tempo que por vezes tenho para eles... a família.

Agradecimentos

Os meus sinceros agradecimentos a todos aqueles que contribuíram, directa ou indirectamente, para a realização deste trabalho! Eles sabem quem são...

Palavras chave

Guitarra; ensino de guitarra; Leo Brouwer; Estudos Simples; 'El Decameron Negro'

Resumo

O ensino da música melhora áreas da memória verbal, da escrita, da matemática e do coeficiente intelectual. E não deverá só ir ao encontro dos que possuem talento, ou pensam enveredar pela música, mas abraçar todos os alunos em geral, já que não é somente importante formar artistas mas igualmente formar quem possa compreender e interpretar a arte, caso contrário também não fará grande sentido produzi-la. A música promove o desenvolvimento da expressão pessoal, social e cultural do indivíduo.

Por tudo isto faz sentido que o ensino artístico especializado ganhe cada vez mais espaço no ensino em geral, mas necessitará para tal que os projectos educativos sejam consistentes e exequíveis e os programas de ensino aliciantes e motivadores, capazes de combater o absentismo, a retenção e o abandono.

O presente relatório de projecto, na área da música, na vertente de instrumento guitarra, apresenta uma análise interpretativa dos XX Estudos Simples de Leo Brouwer aplicados ao ensino de guitarra numa perspectiva de tornar o programa mais aliciante e entusiasmante, e também por se entender serem ricos em elementos fundamentais à aquisição de habilidades motoras que intervêm na melhoria da *performance* do aluno.

A interpretação e execução das obras deste grande compositor são, de resto, uma prática por excelência à melhoria da performance de qualquer guitarrista ou professor de guitarra pela grande exigência técnica e musical. Nesse sentido foi feita uma extensão desta análise interpretativa à obra El Decameron Negro, procurando passagens que reflectam aspectos técnicos e musicais abordados e desenvolvidos pelos Estudos Simples.

Keywords

Guitar; teaching guitar; Leo Brouwer; Simple Studies; “El Decameron Negro”

Abstract

Teaching music improves areas of verbal memory, writing, mathematics and Intelligence Quotient (IQ). And it should not only encounter those who have talent, or are thinking of studying music, but embrace all those students in general, since it is not only important to educate artists but also to educate those who can understand and interpret art, otherwise it would not make much sense producing it. Music leads to personal expression, social and cultural development of the individual.

Due to all mentioned, it makes sense that the specialized art education acquires more and more space in general education, but educational projects will need to assure that they are consistent and enforceable and educational programmes must be attractive and motivating in order to fight absenteeism, retention and abandonment.

The present project report in the area of music, in the field of the guitar instrument, presents an interpretive analysis of the XX Simple Studies by Leo Brouwer applied to guitar teaching, aiming to make the programme more attractive and exciting and also by understanding that they are rich in essential elements to the acquisition of motor skills involved in improving student’s performance.

The interpretation and execution of compositions by this great composer are no doubt, a practice by excellence to better the performance of any guitarist or guitar teacher by the big technical and musical demand. With this aim, an extension of this interpretative analysis of “El Decameron Negro” was carried forward, searching for passages which reflect technical and musical aspects discussed and developed by Simple Studies.

Índice geral

Introdução	1
<i>Capítulo I - Enquadramento teórico</i>	3
1. A guitarra clássica	3
1.1 História da guitarra	3
1.2 Guitarristas, compositores e pedagogos de sempre	6
1.3 O ensino da guitarra em Portugal	13
1.3.1 Programa geral de guitarra clássica	17
2. Leo Brouwer	20
2.1 Vida e obra	20
2.2 ‘Estudios Sencillos’	23
2.3 ‘El Decameron Negro’	24
<i>Capítulo II - Estudo análise</i>	26
1. Estado da questão	26
2. Metodologia	28
3. Análise dos XX Estudos Simples de Leo Brouwer	29
3.1 Aplicada ao ensino de guitarra	29
3.2 Aplicada à obra <i>El Decameron Negro</i>	35
Conclusão	39
Bibliografia/webgrafia	40

Índice de figuras

Figura 1 - A guitarra na Europa (origem e evolução da guitarra)	4
---	---

Introdução

Desde sempre que me identifico com uma linguagem musical moderna e contemporânea trazida por compositores e guitarristas, como Julio Sagreras, Augustin Barrios e Heitor Villa-Lobos, Miguel Llobet, Manuel de Falla, Emilio Pujol, Federico Torroba ou Joaquim Rodrigo, e ainda tantos outros como Manuel Maria Ponce ou Mario Castelnuovo-Tedesco.

Outros grandes mestres da composição para guitarra marcaram a minha educação e preparação musical. Nomes como Antonio Lauro, Abel Carlevaro, Toru Takemitsu, Nikita Koshkin, Roland Dyens, Sveinn Eythorsson, Fernando Sor, Francisco Tarrega ou Leo Brouwer, influenciaram o modo como me fui desenvolvendo na área da formação em música. Sem dúvida que todas as obras, estudos e métodos destes grandes compositores e guitarristas, compostos quer para o reportório de guitarra quer para a sua prática e aprendizagem, são, e serão sempre, um marco.

De entre todos estes notáveis, Leo Brouwer tem sido aquele que me tem suscitado maior interesse, interesse esse transversal aos guitarristas da actualidade, nomeadamente pela sua obra que tem influenciando consideravelmente toda uma geração de novos intérpretes.

Leo Brouwer, famoso guitarrista, distingue-se ainda enquanto excelente compositor, devotado maestro e exímio pedagogo. Possui um trabalho musical notável, com uma linguagem musical fascinante, mostrando nas suas obras um conhecimento notório do instrumento, do seu domínio, e dos recursos técnicos e musicais que utiliza na exploração da guitarra. Como intérprete foi um dos primeiros a fazer uso da interpretação historicamente informada (processo de recriação da música antiga procurando trazer para a sua interpretação aspectos estilísticos de cada época), enquanto compositor foi responsável por uma expansão significativa do reportório para guitarra, e, como pedagogo, introduz ‘uma estética contemporânea, de execução e composição, sem precedentes’ (Silva, 2010:11).

Ao longo de todo o percurso da minha formação guitarrística eu próprio aprendi e desenvolvi muito, técnica e musicalmente, com a prática dos seus Estudos Simples. Pela sua riqueza na execução, tenho vindo a transmiti-los aos meus alunos, aliando-os ao ensino do programa em vigor, até porque resultam num bom desenvolvimento, para além de alimentar o entusiasmo destes pela prática do instrumento.

A oportunidade para melhor compreender a importância dos Estudos Simples - ou *Estudios Sencillos*, no original - como facilitadores da aprendizagem de guitarra surgiu quase inesperadamente, enquadrada na frequência do Curso de Mestrado, na Variante de instrumento Guitarra. Aproveitar o momento para explorar e aprofundar aquilo que se tem vindo a fazer, de uma forma quase empírica, pareceu assumir de repente todo o sentido, não só procurando demonstrar essa evidência como também partilhá-la, dando um contributo, ainda que modesto, para o desenvolvimento da profissão. Mas o emblemático destes estudos não se esgota no ensino. A sua análise e estudo possibilitam também outros desenvolvimentos de exploração da técnica, que, em simultâneo, se pretende levar aqui a cabo, procurando na obra “El Decameron Negro” passagens que reflectam aspectos técnicos e musicais abordados e desenvolvidos pelos Estudos Simples.

A possibilidade de desenvolver competências, nomeadamente mobilizando conhecimentos teóricos e práticos para o desenvolvimento de uma prática reflexiva, criativa e de inovação, constitui-se como um desafio desde início, promovendo naturalmente um espírito de pesquisa e um sentido crítico.

Este relatório de projecto apresenta-se dividido em dois capítulos. O primeiro reúne o enquadramento teórico no que diz respeito às palavras-chave necessárias ao acompanhamento e compreensão do trabalho desenvolvido. E porque este trabalho se enquadra na área da especialização em guitarra, é dedicado a este instrumento um subponto sobre o seu aparecimento e evolução até à actualidade, seguindo-se pela apresentação de grandes guitarristas e pedagogos que nos dão exemplo de uma dedicação extrema e de uma performance notável. A abordagem do ensino de guitarra em Portugal prendeu-se com a necessidade de perceber de que forma a performance é trabalhada com e pelos alunos, e de que modo os programas institucionalizados, para além de se constituírem como matriz orientadora no ensino, promovem a motivação e o gosto pela aprendizagem. Este terceiro subponto é complementado por um outro que apresenta o que é conhecido sobre os programas existentes, base para a análise interpretativa dos Estudos Simples aplicados a esses mesmos programas. Ainda no Capítulo I é dada a conhecer a vida e obra desse grande compositor com particular enfoque nos seus Estudos Simples e na obra *El Decameron Negro*.

O segundo capítulo, dedicado à proposta de análise dos XX Estudos Simples de Leo Brouwer simultaneamente objecto e objectivo deste trabalho, é constituído, entre outros, pelo ponto Estado da Questão que apresenta a justificação do presente estudo, que partiu de uma motivação particular mas que rapidamente ganhou alguma consistência e pertinência sustentadas pelo enquadramento teórico. Este capítulo inclui ainda um segundo ponto em que é descrita a metodologia utilizada, que pelas características do estudo assenta fundamentalmente numa análise descritiva, reflexiva e interpretativa. O terceiro, e último ponto, apresenta a análise propriamente dita.

A conclusão incluirá algumas considerações finais, os aspectos dificultadores à realização do trabalho e as contribuições do mesmo.

Pelo facto deste trabalho ter tido início meses antes da entrada em vigor do novo acordo ortográfico, este relatório apresenta-se escrito sob as regras de ortografia anteriores.

Capítulo I - Enquadramento teórico

1. A GUITARRA CLÁSSICA

A guitarra pertence à família dos instrumentos de cordas dedilhadas e é munida de um braço. Em vez de vibrarem em todo o seu comprimento as cordas podem ser encurtadas pela pressão dos dedos da mão esquerda sobre este braço.

A guitarra clássica, tal como ainda é construída nos nossos dias, está munida de seis cordas simples. O famoso compositor espanhol Fernando Sor utilizava já a guitarra de seis cordas nos últimos anos do séc. XVIII (Leitão, 2011).

Quanto às cordas, as três agudas são de nylon e as três graves de seda, envolvidas em fio de metal (cordas fiadas). O seu acorde é, do grave ao agudo, Mi-Lá-Ré-Sol-Si-Mi, dando ao instrumento uma extensão de três oitavas e mais uma quinta (Mi1 a Si4).

O braço está recoberto por uma régua de madeira dura (ponto) dividida por “trastes”, em dezanove “secções”, correspondendo aos meios-tons temperados (Candé, 1983).

Pela forma como se ataca a corda - com a unha ou com a polpa, mais ou menos afastado do cavalete - e segundo a utilização de artifícios - notas ligadas, trilos, vibratos, trémulos, sons harmónicos - pode obter-se uma grande diversidade no timbre e na expressão. O jogo melódico e contrapontístico da guitarra clássica qualifica-se de “ponteadado”, por oposição ao jogo “rasgado” (acordes secamente arpejados nos dois sentidos), reservado geralmente à música popular (Candé, 1983).

Esta é a guitarra clássica tal como é conhecida hoje em dia. Conseguiu sobreviver às vicissitudes da história, sofrendo, ao longo dos séculos, várias modificações na sua forma e sonoridade, contadas por uma história nem sempre clara ou sequer convergente.

1.1 História da guitarra

A história dos instrumentos de cordas, da Antiguidade ao Renascimento, é bastante complexa. A guitarra não é excepção. As suas origens não são claras e é possível encontrar diferentes “teorias” em torno do seu aparecimento e evolução. Saber se chegou à Europa a partir da Ásia ou da África, se derivou da cítara romana ou do alaúde árabe, são dúvidas que provavelmente nunca virão a ser esclarecidas. Há contudo registos arqueológicos, na forma de gravuras ou esculturas, que permitem conhecer a existência de instrumentos que em muito fazem lembrar a guitarra tal qual a conhecemos.

Emilio Cantini (s.d.), no seu trabalho intitulado a “História da Guitarra e do Alaúde” com recurso a uma bibliografia considerável, situa o começo da guitarra em cerca de 2000 a.C.. Para explicar esta provável data, o autor faz referência aos achados da antiga Babilónia, em particular a placas de barro com representações de figuras humanas a tocar instrumentos musicais de cordas. Nos desenhos das placas é possível notar que as cordas são pulsadas pela mão direita, mas o número de cordas nem sempre é possível contar-se.

Outros legados arqueológicos permitem igualmente conhecer a existência de instrumentos de cordas noutras partes do mundo.

E como terão eles chegado à Europa? Com o esquema seguinte pretende-se precisamente compilar e ordenar o que se tem escrito em torno deste assunto, com base nas muitas consultas feitas sobre a sua história.

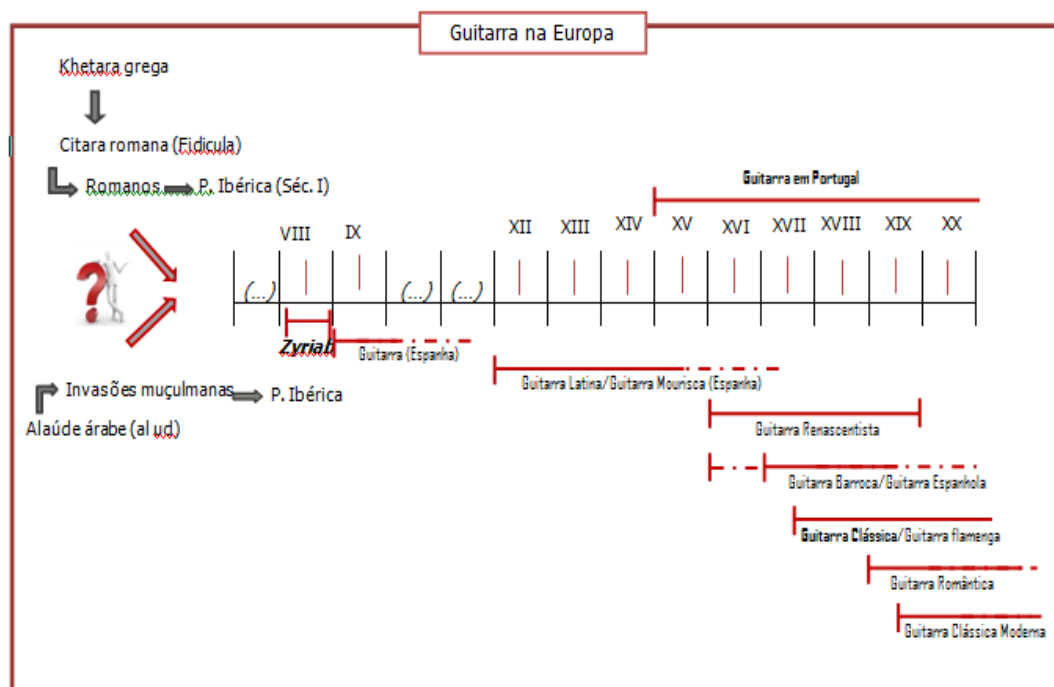


Figura 1 - A guitarra na Europa (origem e evolução da guitarra)

O aparecimento da guitarra faz parte, sem dúvida, de uma história mergulhada em especulações e dúvidas, dando origem a várias opiniões. Têm vindo a ser colocadas duas hipóteses como sendo as mais prováveis de terem dado origem à actual guitarra. Uma delas admite como possível origem a *Khetara* (grega), palavra com aparente relação etimológica, desenvolvida pelos romanos durante o seu domínio e apelidada à altura de citara romana ou fidicula. Teria chegado à Península Ibérica trazida por estes por volta do Séc. I, transformada numa guitarra curva e com “cintura”, denominada mais tarde em Espanha por guitarra latina (Leitão, 2011).

Uma outra hipótese para a origem da guitarra aponta o alaúde árabe como seu antecessor, chegado à Península Ibérica através das invasões muçulmanas. Juntamente com o alaúde, os árabes teriam trazido a guitarra mourisca. Esta segunda hipótese abre contudo uma outra continuidade que muitos outros estudiosos defendem, a da invenção da guitarra atribuída a Zyryab, que significa “pássaro negro” (Gonzales, 2011), um sírio de pele escura nascido em Bagdad, na antiga Mesopotâmia, no ano de 789 d.C., que terá acrescentado mais uma corda ao alaúde árabe criando assim a guitarra. Terá vivido e morrido em Córdova, no Séc. VIII, na corte do Emir Abderraman II, corte que abrilhantava com a sua música.

A presença da guitarra em Espanha no Séc. IX é referenciada por Freire (2008) e Tsubota (s.d.), que, inclusive, apontam o Séc. IX como um dos marcos para a guitarra. Este último fala-nos ainda da presença da guitarra em Espanha nos Séc. XII e XIII sob o nome de guitarra latina, em forma de 8, e sob o nome de guitarra mourisca, na forma oval, em tudo semelhante ao alaúde mas com um braço mais comprido.

Também Vilela (2008/09:3), citando Oliveira, descreve a presença da guitarra latina, àquela data:

“Geiringer (...) considera esta guitarra latina de origem arábico-persa, chegado à Europa a seguir ao alaúde, encontrando-se em Espanha desde o século XII (...). Em qualquer caso, no século XIII, a guitarra latina prefigura a forma essencial da vihuela ou viola quinhentista, que seria compreensivelmente o seu prolongamento directo.”

A importância de se fazer referência a mais que um autor para a mesma data decorre do facto de se poder ler, em qualquer “história da guitarra” a que se recorra como consulta, que a origem e o desenvolvimento desta não são claros ou consensuais. Também acerca do aparecimento da guitarra no nosso país é possível encontrar diferentes escritos. O mesmo autor, Vilela, refere ter tido conhecimento da presença deste instrumento em Portugal através dos textos de Oliveira (*in* Vilela, 2008/09:3):

“Em Portugal, já no século XV, e sobretudo a partir do século XVI, o instrumento sob a designação corrente de viola, encontra-se largamente difundido pelo povo, pelo menos nas zonas ocidentais.”

Oliveira (*in* Vilela, 2008) refere ainda que são inúmeras as menções que Gil Vicente faz à guitarra como instrumento de escudeiros, e faz também referência aos relatos de Philippe de Caravel, de 1582, que descrevem um grande número desses instrumentos encontrado nos despojos dos campos de D. Sebastião, instrumentos esses que teriam acompanhado os portugueses na jornada de Alcácer-Quibir. O cronista terá mesmo escrito “les portugais sont très grands amateurs de leurs guitarres” (*in* Vilela, 2008/09:3, citando Oliveira).

Até à Idade Média as informações sobre a guitarra eram obtidas de maneira indirecta, na sua maioria através de frescos, pinturas e pequenas anotações da época.

Durante vários séculos de história esta guitarra acústica sofreu grandes variações no que diz respeito, ao tamanho, ao formato da caixa de ressonância, à quantidade de aberturas frontais, ao comprimento do braço, à forma de afinação, e também, à quantidade de cordas. A guitarra renascentista - do período do Renascimento - surgiu no final do Séc. XV e era feita de cordas de tripa. Possuía quatro ou cinco ordens de cordas duplas, e o seu tamanho era menor do que o da guitarra actual, com um corpo mais estreito e a curvatura das ilhargas menos acentuadas, formato que mantém até ao Séc. XIX.

Segundo Leitão (2011), é a partir do Renascimento que a história da guitarra se define. Naquele período, França foi o país que melhor acolheu e mais valorizou a guitarra. Era o instrumento favorito do rei Henrique II, e os grandes compositores da época já escreviam para guitarra, com publicações nos primeiros anos de 1550. A popularidade crescia não só em França mas também em Itália.

A adição de mais uma ordem à guitarra renascentista dá origem à guitarra barroca. A inovação é atribuída por alguns a Vicente Espinel, no final do Séc. XVI. No entanto registos iconográficos mostram instrumentos parecidos com a guitarra de cinco cordas desde o final do Séc. XV, especialmente em Itália (Leitão, 2011).

Em 1586 apareceu, em Espanha, o primeiro tratado da guitarra. Diz respeito a um instrumento de cinco cordas (tal como a guitarra barroca) a que se chamou por esta época “guitarra espanhola”. Esta guitarra espanhola, segundo alguns autores, apareceria em duas vertentes: a guitarra clássica e a guitarra flamenga.

No final do Séc. XVIII as cordas passaram a ser simples e foi adicionada uma sexta corda. Passa a denominar-se guitarra romântica com a correspondência natural ao período da época.

Segundo Valencio (2012), este instrumento em Portugal denominava-se violão devido ao seu formato em 8, semelhante ao das violas portuguesas, mas maior.

Em meados do Séc. XIX, em Espanha, a guitarra romântica passou por um processo de transformação em que, entre outros avanços, definiu a utilização de 6 cordas com 65 cm e incrementou o tamanho da caixa de ressonância.

O salto no desenvolvimento da construção de guitarras clássicas deu-se pelas mãos do carpinteiro António Torres Jurado, mais conhecido por Torres, provavelmente o mais famoso construtor deste instrumento de todos os tempos. A maioria das guitarras clássicas da actualidade conservam até hoje a forma e a características gerais desenvolvidas por este artesão.

1.2 Guitarristas, compositores e pedagogos de sempre

Dedicar um espaço aos guitarristas, compositores e aos grandes professores, ao longo de toda a história da guitarra clássica, não se revela tarefa fácil. E a dificuldade passa exactamente pela necessária articulação do conteúdo relevante à discussão neste trabalho e à devida extensão deste ponto que impossibilita a referência a outros nomes que terão também contribuído para dignificar e elevar a música à categoria de verdadeira arte.

Muitos deles foram não só compositores e guitarristas brilhantes mas também grandes didactas, publicando obras que são, ainda hoje, um grande contributo para o ensino da guitarra clássica no mundo. Foi igualmente pela mão destes guitarristas que a guitarra se afirmou enquanto instrumento de concerto e ganhou o seu lugar no mundo da música.

Conhecer a obra dos maiores compositores/guitarristas daria por si só lugar a um trabalho de projecto, a uma dissertação, ou até mesmo a uma tese. Embrenharmo-nos nesta pesquisa faria com certeza despertar os mais adormecidos orgulhos, despertaria motivações no professor que diariamente faz do ensino de guitarra já quase uma rotina, cansado já de ver em sua volta os responsáveis pela formação tratarem a teoria exactamente como isso mesmo, sem a levarem a sério na prática. É possível ler-se no relatório final “Estudo de Avaliação do Ensino Artístico” - levado a cabo em 2007 por uma equipa de docentes e investigadores da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação, numa colaboração entre o Ministério da Educação e a mesma Faculdade - que:

“ (...) é relevante que o ensino e a aprendizagem das artes, e a educação artística em geral, deixem de ser tratadas como áreas pouco relevantes, sendo necessário fazer aqui uma aposta muito forte, qualitativamente irrepreensível, capaz de fazer uma adequada e inteligente mobilização de recursos já existentes no interior do sistema educativo e de fazer faseadamente os investimentos que se vierem a revelar necessários”(Fernandes *et al*, 2007: 24).

Incluem-se neste relatório, as artes visuais, a dança e a música. No entanto, e apesar de todo este conhecimento, não é alheio ao comum cidadão que o investimento na prática fica muito aquém do levantamento e das conclusões deste relatório.

Mas voltemos ao que nos trouxe aqui. E aqui trouxe-nos a vontade de partilhar aqueles que compuseram e ensinaram, já que também disso trata este relatório de projecto. De partilhar um trabalho notável de composição para interpretação e ensino de um dos grandes guitarristas da actualidade, Leo Brouwer.

Recuemos cinco séculos, até ao Século XVI. É lá que vamos encontrar aquele que é descrito como o primeiro compositor na história a escrever para a *vihuela de mano*, instrumento parecido com a guitarra. Em 1536, Luis Milan publica “El maestro”, um manual de música para *vihuela*. Facto curioso diz-se que o dedicou a El Rei D. Afonso III de Portugal. É inegável o contributo de compositores espanhóis à época da Renascença. Nomes como, Luis Narvaés, Alonso Mudarra, Miguel de Fuellana, Juan Carlos Amat, surgem com igual peso. Também as suas publicações contribuem para o auge da *vihuela*. Hoje em dia, muitos são os guitarristas contemporâneos que continuam a elegeer para o seu próprio reportório “Fantasias”, de Alonso Mudarra (Leitão, 2011).

A popularidade da guitarra aumentava igualmente em França e em Itália, e o número de publicações crescia paralelamente ao número de guitarristas.

Segundo Cantini (s.d.), diversas composições de diferentes autores provam “(...) que uma verdadeira escola de guitarra existia na França do século XVI”. Apesar de todo o controlo da igreja que à época limitava os meios de impressão, são ainda conhecidas publicações de Granjon, Fezandat, AdrianleRoy, Robert Ballard, Michael Janush ou Michael Mulich, e outros compositores que seria exaustivo referenciar. Para alguns autores, os primeiros grandes virtuosos da guitarra - e muitas das grandes obras de repertório guitarrístico - surgiram nos Séc. XVIII e XIX, particularmente na Europa Ocidental e na América. Espanha é sem dúvida um país de excelência neste panorama da música clássica. Grandes nomes como Fernando Sor, Francisco Tarrega, Emilio Pujol, Miguel Llobet, Frederico Torroba, impulsionaram a escrita para guitarra, interpretaram de forma brilhante e ensinaram outros grandes nomes.

Nascido em 1778, Fernando Sor foi o primeiro grande compositor a dedicar-se de forma especial à guitarra tal qual se conhece hoje. Embora tenha iniciado os seus estudos num mosteiro, onde se destacou de entre os seus colegas, foi sozinho que fez maiores progressos baseando os seus estudos nos seus próprios conceitos de técnica.

Passou algum tempo em Paris, onde encantou, e em Londres, onde a propósito desta sua passagem haja quem lhe atribua alguma “responsabilidade” pela popularidade que a guitarra alcançou por volta de 1830. Quando faleceu, aos 61 anos de idade, Fernando Sor deixou mais de 250 obras.

Já quanto aos motivos que levaram outro espanhol, Francisco Tarrega, a iniciar-se no estudo da música foram bem diferentes. Nada fazia prever que este viesse a ter a notabilidade que veio a conquistar já que ingressou não por lhe ter sido reconhecida uma particular habilidade para vir a tocar qualquer instrumento, mas antes devido a uma fatalidade do destino. A franca probabilidade de vir a cegar totalmente fez com que o pai tomasse a decisão de o colocar a aprender música considerando que essa seria a única forma possível de este vir a ganhar a vida.

O facto de o piano ser à altura o instrumento da moda e a guitarra ter perdido o seu prestígio anterior, obrigava a que, por questões de orçamento familiar, alternasse o trabalho como pianista com as suas interpretações para guitarra que foi desde sempre o seu instrumento preferido. Numa das suas presenças em Madrid, para aperfeiçoamento dos estudos, adquire uma guitarra construída por um dos *luthiers* mais famosos de sempre, António Torres, que passa a ser a sua preferida. É nesta altura que lhe é reconhecida pelos seus professores do Conservatório Nacional de Música a sua grande habilidade para este instrumento, a que passa a dedicar-se exclusivamente. Este guitarrista, compositor e pedagogo, nascido no ano de 1852, nem sempre reuniu consenso em torno da metodologia e técnicas adoptadas e desenvolvidas por ele, que diferiam em muito daquelas vigentes à época. No entanto, a qualidade da sua performance, o perfeccionismo das suas pesquisas, e o seu rigor técnico e musical, atraíram à sua escola muitos discípulos entre os quais se destacam os conhecidíssimos, Emilio Pujol e Miguel Llobet.

A sua fama espalhou-se e o seu sentimento interpretativo cativava quem o ouvia. Tal como Sor, também ele espalhou por França e Inglaterra a sua música e a sua técnica, viajando ainda até Itália. Os problemas de saúde de que vem a sofrer depois dos 54 anos de idade roubam-lhe a qualidade de vida que merece e desta vez vai ter que contar com a ajuda de amigos para fazer novamente face a dificuldades financeiras. Três anos depois vem a falecer em Barcelona, não sem concluir quinze dias antes a sua última obra, “Oremus” (Bastos, 2001). Considerado o pai das técnicas modernas para guitarra clássica, Tarrega conseguiu elevar a guitarra a um outro nível, com grandes avanços musicais, para o qual também contribuiu em muito a redefinição na arte de construção de guitarras.

Um dos seus grandes alunos, já antes mencionado, Miguel Llobet, nasceu no ano de 1875. Também um virtuoso da música. Para além de residir na capital de França por mais de uma década, atreveu-se a atravessar o Oceano Atlântico e veio a expandir a escola de Tarrega, seu mestre, nos Estados Unidos e ainda no Chile e Argentina. Enquanto professor, teve como aluno o também notável Andrés Segóvia. Deixou mais de 100 trabalhos produzidos por si aquando da sua morte aos 63 anos. Teve ainda a capacidade de motivar outros grandes nomes a compor para guitarra, entre os quais Manuel de Falla.

Manuel de Falla, nascido em 1876, recebe as primeiras aulas de música da sua própria mãe. Na última década do século XIX muda-se para Madrid para continuar os seus estudos de piano e composição. Mais tarde, e já como professor, ganha prémios enquanto compositor de peças musicais que, anos mais tarde, consegue estrear na cidade francesa de Nice. Durante a sua permanência em França convive, entre outros, com Ravel e Stravinski. De volta a Espanha continua a compor, e continuará a fazê-lo mesmo nos últimos anos da sua vida no país que escolheu para se exilar, a Argentina, após a vitória de Franco na Guerra Civil Espanhola.

Também aluno de Francisco Tarrega, Emílio Pujol (1886-1980) é considerado por muitos como o principal pedagogo de guitarra do Séc. XX. Inicia-se na música com o estudo de solfejo com apenas 5 anos e após a morte do seu “mestre”, em 1909, muda-se de Barcelona para Madrid onde estuda teoria e composição com Augustin Campo. No final da I Guerra Mundial enceta as suas viagens pela Argentina, Inglaterra e França, dando concertos e fazendo conferências, passando por Portugal, país onde, por mais de 20 anos (entre 1946 e 1969), se dedica ao ensino de guitarra no conservatório de música de Lisboa para onde convergiam alunos de todo o mundo para frequentarem o seu curso de aperfeiçoamento. A sua fama de pedagogo atinge o auge com os cursos internacionais de guitarra, alaúde e de vihuela, iniciados em 1965 em Espanha, que se tornaram muito populares entre estudantes e professores do mundo inteiro. Emílio Pujol ficou ainda conhecido como tendo sido o autor de uma das primeiras enciclopédias da história da guitarra, “A Guitarra”. A obra que deixou foi imensa. Compôs mais de 124 obras e fez mais de 275 transcrições e arranjos para guitarra.

A iniciação directa na música pela “mão” dos progenitores era algo que se observava com alguma frequência àquela época, e Frederico Moreno Torroba foi mais um dos grandiosos compositores espanhóis que aprendeu as primeiras notas com o pai, o organista José Moreno Ballestero. Nascido no ano de 1891, Torroba não só ficou conhecido como um dos maiores compositores de zarzuelas - peças lírico-dramáticas - do Séc. XX, mas também por ter deixado um legado de mais de uma centena de obras para guitarra que Andrés Segovia incitava a compor. Este último, desaparecido em 1987 com 94 anos de idade, perseguiu o sonho de elevar a guitarra ao *status* do piano e do violino, nomeadamente defendendo que a guitarra fosse tocada e estudada em todos os países e universidades. Os seus estudos em guitarra não foram propriamente aplaudidos pela família embora tivesse iniciado o contacto com este instrumento apenas com quatro anos de idade. Mas a sua persistência e o seu amor pela guitarra levaram-no a desenvolver uma excelente técnica e um toque único que “atordoaram” plateias. As suas *tournées* levaram-no desde a América do Sul a diversos países da Europa, incluindo Rússia. Com audiências cada vez maiores, Segovia constatou que as guitarras existentes apresentavam alguma limitação quanto ao volume de som quando tocadas em grandes salas de concerto. A partir do modelo básico desenvolvido por Torres quase cem anos antes, Segovia e o *luthier* Hermann Hauser construíram a actual guitarra clássica com melhores madeiras e cordas de nylon e ligeira alteração do formato para melhorar a acústica.

A dimensão do trabalho de Segovia fica ilustrada pela atribuição de um *grammy* em 1958, e ainda pelo título nobiliárquico de marquês que lhe foi atribuído pela enorme contribuição cultural que lhe é imputada. Ficou também conhecido pelas suas históricas *master classes*. Muitos e famosos alunos seus de guitarra carregam ainda hoje a tradição de expandir a presença, o repertório e o reconhecimento da guitarra por esse mundo fora.

De facto, grandes nomes da interpretação, composição e ensino da guitarra, chegaram de Espanha. Não seria demais dizer que nos Séc. XIX e XX, esse era o país da Europa berço de grandes guitarristas. No entanto, outros nomes há que, pelo protagonismo que conseguiram alcançar, levaram a que também os seus países de origem se encontrem com frequência referenciados na história da música. Um desses nomes é Mauro Giuliani, nascido em Itália em 1781 - contemporâneo de Sor com quem se chegou a cruzar - e considerado por muitos como um dos virtuosos da guitarra solo do Séc. XIX. Embora tenha iniciado os estudos em música com outros instrumentos, nomeadamente violoncelo, foi pela guitarra que desenvolveu um gosto particular na qual se tornou um intérprete hábil em muito pouco tempo. Em 1806 mudou-se para a cidade de Viena onde a sua notoriedade se veio a consolidar. As suas obras passaram a ser publicadas pela editora Artaria com quem trabalhava regularmente, mas foram outros editores locais com quem também mantinha relações de trabalho que vieram a espalhar a sua obra por toda a Europa. Teve ainda reputação na área do ensino, mas os problemas que foi somando na área económico-financeira levaram-no de volta ao país natal onde viu o seu sucesso diminuir francamente. Em Roma conseguiu apenas desenvolver algumas composições e dar um único concerto. Em Nápoles, para onde se mudou em 1823 para cuidar do pai doente, conseguiu novamente publicar obras para guitarra clássica suportado por editoras locais.

A doença que se começou a manifestar nele em 1827 veio pôr fim aos seus duetos com a filha, também ela especializada neste instrumento. Veio a falecer dois anos depois, aos 47 anos de idade.

Outro grande compositor europeu foi, sem dúvida, Napoleon Coste. Nascido em 1806, em França, aprendeu a tocar guitarra com a mãe. Ainda adolescente era já professor de instrumento, mas aos 24 anos decide mudar-se para Paris onde vai estudar com o conhecido Fernando Sor. A partir daqui torna-se famoso como guitarrista a solo, e, embora a procura nesta área estivesse em declínio, conseguiu atingir alguma estabilidade financeira devido ao seu brilhantismo. No entanto, a falta de apoio por parte de editores que assegurassem a publicação das suas composições leva-o a ser ele a fazê-lo, situação que lhe viria a trazer grandes dissabores conduzindo-o à falência (Mello, s.d.). Outra fatalidade ditaria um fim mais prematuro da sua carreira como músico. Na sequência de um acidente em 1863, Coste fractura um braço o que o impossibilita de tocar, mas apenas a sua vertente enquanto intérprete fica limitada. Contrata assim um assistente e dedica-se ao ensino e à composição. Reedita ainda uma versão revista e ampliada do método para a guitarra publicado mais de três décadas antes, em 1831, pelo seu mestre Fernando Sor, na capital parisiense. Morre aos 77 anos e deixa um significativo legado de composições originais.

Como se viu, no final do Séc. XVIII e grande parte do Séc. XIX, a concentração de “virtuosos” da guitarra encontrava-se na Europa Ocidental. A partir do último quarto do Séc. XIX, o continente americano, nomeadamente a sul, é também ele um expoente em guitarristas famosos. Praticamente um século depois de Fernando Sor nasce Julio Sagreras na cidade de Buenos Aires, Argentina, no ano de 1879. Filho de pais guitarristas que o iniciam na música desde muito cedo, aos 6 anos de idade já participava em concertos. Progrediu rapidamente nos estudos e veio a tornar-se professor de guitarra na Academia de Belas Artes de Buenos Aires. É lá que vem a conhecer aquele que viria a publicar cerca de cem composições suas, Fernando Nunez. Apenas com 26 anos de idade funda a sua própria escola de guitarra, a Academia de Guitarra. Por esta altura e durante mais duas décadas, dá inúmeros concertos e participa em muitas emissões de rádio. Ficou também muito conhecido pelo seu método de iniciação à guitarra clássica que acompanha o aluno desde a iniciação a um grau mais avançado, com estudos cuidadosamente seleccionados, com abordagens técnicas e teóricas através de peças. Todos os estudos se apresentam devidamente comentados permitindo uma compreensão de qualidade aos alunos. Segundo alguns autores, esta obra de ensino - *First Lessons For Guitar* - está tão bem pensada e com resultados claros num incremento progressivo que por si só ensina o aluno autodidacta. Vem a falecer em 1942, com 63 anos de idade.

Manuel Maria Ponce, nascido em 1882 no México, foi o primeiro compositor daquele país a projectar a sua música internacionalmente. “Estrellita”, obra cantada por inúmeros cantores e tocada pelas principais orquestras do mundo, faz parte das suas criações embora grande parte do público não tenha conhecimento disso.

Compôs para vários instrumentos, nomeadamente para guitarra. Compositor controverso dedicou-se à criação de um musical baseado em temas do folclore mexicano, combinando-as com o romântico estilo europeu do seu tempo. Foi contemporâneo e amigo dos espanhóis Andrés Segovia, Federico Moreno Torroba e Joaquin Rodrigo, e do brasileiro Heitor Villa-Lobos.

Ficou também famoso por ser um fenómeno musical. De acordo com os seus biógrafos, tinha apenas quatro anos quando depois de assistir a uma das aulas da sua irmã conseguiu interpretar ao piano uma das peças musicais que tinha acabado de ouvir.

O paraguaio Agustin Barrios, nascido em 1885, começou a demonstrar um particular interesse pela guitarra ainda antes da adolescência. Foi um dos mais jovens estudantes universitários na história do Paraguai e apenas com 13 anos começou a frequentar o Colégio Nacional de Assunção, com uma bolsa em música. Fez arranjos em mais de 300 canções para as quais escrevia os poemas, que depois interpretava ele próprio à guitarra.

Dois anos depois, em 1887, nascia no Brasil Heitor Villa-Lobos. Heitor - ou “Tuhú”, como os familiares lhe chamavam - viveu a sua infância rodeado de celebridades da época que se reuniam em casa dos seus pais em animados saraus musicais. O pai, um músico amador, iniciou-o em teoria musical desde muito cedo e adaptou-lhe uma guitarra para que este pudesse praticar com apenas 6 anos. Quando a família deixou o Rio de Janeiro e partiu em direcção a cidades do interior do estado de Minas Gerais, Heitor teve contacto com um tipo de música diferente daquela com que tinha contactado até então e que viria a influenciar mais tarde a sua obra, a música folclórica e a música do sertão. Após a morte do pai, tinha ele apenas 12 anos, interrompeu os seus estudos de música e passou a tocar violoncelo em cafés e teatros. A partir de então dedica-se a aprender sozinho a tocar guitarra. Torna-se músico ambulante aos 18 anos quando integra um grupo de músicos amadores - os “Chorões” - que animava as ruas do Rio de Janeiro com música instrumental típica.

Empenhado em conhecer as raízes da música tradicional brasileira, parte novamente para os estados do interior do Norte e Nordeste. Depois de recolher mais de mil temas e diversas anotações sobre a música tradicional, retornou ao Rio em 1912, sendo surpreendido com uma missa em sua memória. A mãe julgara-o morto.

Completo a sua formação autodidacta dedicando-se à análise e estudo das obras dos grandes mestres.

A sua estreia pública como compositor aconteceu em 1915, precisamente no Rio de Janeiro, com uma série de concertos com obras suas. Começou a tornar-se conhecido - e também criticado pela imprensa. A crítica dos jornais foi contra a sua modernidade, apelidando-o de iconoclasta das escolas clássicas. A resistência ao seu trabalho agudizou-se em 1918 quando os músicos do Instituto Nacional de Música se recusaram a tocar peças suas, definindo-as como excessivamente dissonantes. A sua aceitação viria a acontecer paulatinamente após 1922, ano em que desperta o movimento modernista, liderado por Mário e Oswald de Andrade, que vem defender o direito à pesquisa técnica, à actualização do conhecimento artístico nacional e à estabilização da actividade criadora.

Ainda nesse ano, o Estado Brasileiro convida Villa Lobos para apresentar, aquela que viria a ser a sua primeira audição de sinfonias, ao rei Alberto da Bélgica de visita ao Brasil. O músico dirigiu a orquestra que tocou a 3.^a e 4.^a sinfonias, respectivamente, Guerra e Vitória, e o êxito foi estrondoso. Mas foi na Europa que se veio a impor pelo seu talento e espírito independente. A partir daqui colecionou obras e feitos notáveis, nomeadamente quando conseguiu reunir 40 000 cantores num concerto no estádio de futebol do Clube Vasco da Gama. A sua notável obra pedagógica deu origem em 1942 à fundação do Conservatório Nacional de Canto Orfeónico.

É considerado por muitos como um dos compositores latino-americanos mais importantes do século XX. A sua música é descrita como o resultado da combinação de melodias indígenas com elementos rítmicos de clássicos ocidentais, como Bach e Puccini.

Tal como todos os músicos anteriores, também Abel Carlevaro tem em comum o papel de pedagogo e compositor. Nascido em Montevideo, capital do Uruguai, não ficou apenas conhecido como um guitarrista famoso mas também por ser o criador de uma nova escola de técnica do instrumento. Desenvolveu um método completamente novo de sentar e tocar guitarra, baseado em profundos estudos anatómicos. Foi reconhecido em todo o mundo e admirado por grandes nomes da música erudita tais como Villa Lobos e Andrés Segovia. As suas performances foram recebidas com júbilo pelo público e pela crítica nos mais importantes centros musicais da Europa, América Latina e Estados Unidos. Vem a falecer já no Séc. XXI, no ano de 2001.

Também do continente americano chega-nos Leo Brouwer. Nascido em 1939, em Cuba, é um dos principais compositores contemporâneos da actualidade. Embora um incidente com a mão direita o impeça de tocar, continua a desempenhar funções de compositor e pedagogo. Acumula ainda a actividade de regente da orquestra de Havana. A sua biografia será desenvolvida mais à frente.

1.3 O ensino da guitarra em Portugal

O ensino da guitarra em Portugal confunde-se com o ensino da música em geral, traduzindo-se em alguma dificuldade o dissociar destas duas matérias. Todos os esforços envidados na pesquisa relativa ao ensino da guitarra em Portugal até ao Séc. XX não foram até ao momento muito frutíferos, contudo é bem possível que este “fenómeno” não tenha andado muito longe da realidade conhecida lá fora. E do conhecimento produzido pela elaboração do ponto anterior, pode-se de uma forma genérica apontar o ensino da música numa linha vertical de pais para filhos e a aprendizagem junto de outros guitarristas e pedagogos, alguns dos quais com reconhecimento público. De salientar que é transversal a quase todos um desenvolvimento por autodidatismo que certamente justificará o estilo muito próprio que em muito dos casos torna cada guitarrista único na sua *performance*.

O ensino de guitarra continua a ser desenvolvido em escolas de regime particular não cooperativo, ou por professores ou instrumentistas também dedicados a transmitir o seu conhecimento e técnica. Os métodos anunciados como os melhores são muitos, sem se saber especificamente quais, e multiplicam-se pela Internet.

Na impossibilidade de incluir aspectos relativos a este ensino, pelas dificuldades óbvias de conhecer esses mesmos métodos anunciados e/ou programas desenvolvidos, o conteúdo desde subponto passa a centrar-se no ensino de música público e no ensino particular de natureza cooperativa.

Não podendo precisar o ano de início de cursos de guitarra em Portugal, sabe-se contudo que na década de 40 do Séc. XX Emílio Pujol dava aulas deste instrumento no Conservatório de Música de Lisboa, colaborando com Duarte Costa na criação de um curso especial em 1947 (Costa, 2010).

O ensino da guitarra em Portugal integra na actualidade o ensino genérico e o ensino vocacional definidos no Decreto-Lei nº 344, datado de 2 de Novembro de 1990, publicação que vem conferir maior importância à área da Educação Musical. A definição de educação artística genérica no artigo 7º deixa claro que esta “(...) se destina a todos os cidadãos, independentemente das suas aptidões ou talentos específicos nalguma área, sendo considerada parte integrante indispensável da formação geral”, enquanto a educação artística vocacional, descrita pelo artigo 11º, “(...) consiste numa formação especializada, destinada a indivíduos com comprovadas aptidões ou talentos em alguma área artística específica”.

Segundo Ribeiro e Vieira (2010), o ensino da música em Portugal desenvolveu-se exclusivamente em Escolas Particulares e Conservatórios até meados do Séc. XX. O ensino vocacional da música remonta a 1835, data da criação das escolas de ensino artístico e do Conservatório de Música de Lisboa, enquanto o ensino genérico é oficializado em 1968 com a disciplina de Educação Musical com carácter obrigatório para o quinto e sextos anos.

A reforma levada a cabo pelo Decreto-Lei nº 310/83, de 1 de Julho, inseriu as Artes no sistema geral de ensino. Deste diploma importa salientar, de acordo com o estudo em causa, as regulamentações no que concerne aos cursos de instrumento, dispostas pelos artigos 3º e 4º, no seu nº 1.

Também no mesmo Decreto-Lei estão definidos os regimes de frequência nos cursos de ensino artístico especializado, em regime integrado, regime articulado ou regime supletivo.

Embora sejam conhecidas outras regulamentações ao nível do ensino da música, anteriores e posteriores às já referenciadas, nomeadamente o Decreto-Lei nº 18 881, de 25 de Setembro de 1930, que concretiza a remodelação de um modelo curricular a ser adoptado pelo Conservatório Nacional e pelas escolas de música particular ou cooperativas, ou o Despacho nº 12 591/2006 (2ª série) de 26 de Maio, que estabelece as normas a observar quanto às actividades de apoio à família e de enriquecimento curricular onde se inclui a música, parece fazer mais sentido centrar a nossa temática no que concerne ao ensino do instrumento, focalizando a atenção em legislação nesta área. Nesse sentido importa fazer referência à Portaria nº 691/2009, de 25 de Junho, que introduz o conceito de ensino instrumental em grupo, em escola de música especializada, estabelecendo o modo como se deve desenvolver no artigo 7º, nº 5, alínea b).

Toda esta legislação, no entanto, segundo opinião de diferentes autores, continua a não ser suficiente, nomeadamente por não suprimir lacunas que se vêm observando e mantendo, das quais nos dá mostra o Relatório Final “Estudo de Avaliação do Ensino artístico” a que já aqui foi feita referência neste trabalho.

Porque, se por um lado “Não restam hoje dúvidas que a educação artística beneficia o desenvolvimento intelectual, pessoal e social dos estudantes (...)”(Fernandes *et al*, 2007:28), por outro

“Há uma variedade de modus operandi e de culturas que se foram institucionalizando aqui e ali, sem qualquer sustentação científica, pedagógica ou outra, e que se vem perpetuando sem que se vislumbrem quaisquer vantagens para instituições e para os seus alunos. Algumas práticas não só contrariam o que sugere explicitamente nos normativos legais mas também o que acontece nas escolas congêneres europeias” (Fernandes *et al*, 2007:22).

Esta constatação leva a tecer algumas considerações aos mesmos autores que vão mais longe chegando a questionar se as escolas públicas do ensino especializado em música não estarão de alguma forma a tornarem-se “numa espécie de instituições de ocupação de tempos livres” (pág.23). E as escolas públicas de ensino especializado de música parecem exactamente debater-se com a dificuldade em perceberem elas próprias se os alunos iniciam e prosseguem os seus estudos por apresentarem algum tipo de ligação à música, ou simplesmente pela necessidade de os pais os manterem ocupados. De salientar que Alves (2005) considera que o ensino artístico especializado não deve ser redutor e elitista, concentrando-se unicamente na missão de formar profissionais ou professores de música, mas antes deverá contribuir para o desenvolvimento da pessoa, da construção da sua identidade e cultura, formando um futuro consumidor de manifestações artísticas consciente e crítico, contribuindo o ensino público para a formação de novos públicos “informados” e “formados”.

A música é uma linguagem universal, uma poderosa arma contra as barreiras culturais. Articula a imaginação com a razão e a emoção, desenvolve o pensamento crítico e criativo, a sensibilidade, explora e transmite novos valores. A música promove o desenvolvimento da expressão pessoal, social e cultural do individuo. E o ensino da música melhora aptidões mentais e estimula as funções da memória (Melo, 2008). Estudos desenvolvidos pelo Instituto da Música e da Mente de Hamilton, na Universidade de McMaster de Ontário, e pelo Rotman Research Institute de Toronto, apresentam dados conclusivos sobre o efeito do ensino musical em crianças que, após receberem um ano de aulas, “obtiveram melhores pontuações em exames de aptidão mental, assim como nas áreas de memória verbais, escrita, matemática e coeficiente intelectual (QI)” (Melo, 2008:4). É possível ainda consultar na Internet referência a outros trabalhos, que relacionam a aprendizagem da música com o desenvolvimento do intelecto, com conclusões semelhantes (Machado, 2007).

Mas, apesar de Fernandes *et al* (2007:34) referirem no seu relatório que Portugal possui as bases para a formação geral dos alunos no domínio das artes - já que o que está consignado no currículo proposto (vulgo currículo oficial) em muito se assemelha a outros países com outro olhar perante o mundo artístico, “(...) o nosso currículo possui os “ingredientes” que parecem adequados para que se possa desenvolver um ensino e uma educação artística de bom nível no chamado ensino genérico” - consideram, no entanto, que em Portugal se vive um clima que muitos descrevem como pouco claro e transparente, muito por culpa de uma legislação igualmente pouco clara que numa tentativa de se “auto-corriger” emana documentos legislativos “(...) numa verdadeira pulverização de normativos legais e de circulares que se sucederam ao (...) Decreto-Lei nº 310/83 (...)” (Fernandes *et al*, 2007:44).

A par desta teia de orientações, nem sempre uniformizadoras e com falhas de visão estratégica, estarão determinadas concepções e representações da nossa sociedade quanto ao real valor educativo e formativo das disciplinas de índole artística que torna a nossa população em geral muito pobre do ponto de vista cultural e conseqüentemente impenetrável à importância das manifestações artísticas. Quem não ouviu já frases parecidas com as que se seguem? “O meu filho é um aluno brilhante, só tem má nota a música, mas o que é que isso interessa?” ... ”Deixa lá filho, o que importa é que tenhas positiva a matemática e a português, isso sim!”. Mas, onde reside agora essa importância? Há anos atrás essa importância estava associada ao facto destas áreas estarem ligadas a empregos com maior saída. Contudo, a realidade actual mostra-se bem diferente. Ninguém é alheio a que o desemprego atinge a todos de uma forma transversal. E, afinal as boas notícias chegam-nos mesmo do mundo das artes, uma vez que

“(...) todos os indicadores nacionais e internacionais revelam que uma grande variedade de manifestações artísticas estão a assumir uma importância crescente e decisiva na geração de um conjunto diversificado, e cada vez mais significativo, de actividades económicas geradoras de emprego.” (Fernandes *et al*, 2007: 24).

E não será só numa perspectiva de futuro que a educação e o ensino artístico deverão ser (re)conduzidos ao lugar merecido. A sua importância está, hoje em dia, devidamente sustentada por forte suporte científico. Esta educação artística que promove o desenvolvimento intelectual, pessoal e social, se acessível a todos, numa forma atractiva, com projectos - eventualmente com disciplinas de instrumento - está provado, contribui para reduzir o abandono escolar do ensino geral.

No quadro actual do ensino artístico especializado registam-se, no entanto, elevadas taxas de desistência e retenção, o que se traduz naturalmente em baixas taxas de conclusão. Não se conhecem estudos que se reportem a estas taxas por disciplina de instrumento, daí que não possamos ficar a par de dados referentes ao ensino de guitarra no que concerne a estes aspectos. Com mais ou menos dados, o que importa é concentrar esforços no sentido de contribuir para um ensino e uma aprendizagem da música qualitativamente irrepreensível, que de uma vez por todas altere a forma como o ensino artístico da música em Portugal é visto pela sociedade em geral.

1.3.1 Programa geral de guitarra clássica

A área artística da música, como qualquer outra área do ensino artístico especializado, nomeadamente a nível do ensino público, deverá funcionar de acordo com uma matriz orientadora comum que contenha, no mínimo, os elementos indispensáveis para um exercício claro e transparente, que permita por um lado obter resultados práticos e positivos e por outro uma avaliação sistemática e fiável capaz de servir o propósito da identificação de lacunas, da reformulação dos aspectos a melhorar e do incentivo à continuidade do ensino de qualidade. Essa matriz comum, sem colocar em causa a autonomia e o projecto educativo, exerce como que uma função reguladora em matéria de currículos, planos de estudo, programas, avaliação e certificação.

O que de alguma forma era já do conhecimento empírico dos que vêm exercendo nesta área é trazido agora à luz pelo Estudo de Avaliação do Ensino Artístico e é bem diferente duma matriz comum unificadora. Na prática, parece não existir um currículo nacional na sua verdadeira acepção, nem mecanismos que permitam acompanhar e avaliar o que se passa em escolas públicas ou privadas. Fernandes *et al* (2007:20) escrevem mesmo no seu relatório que “Estamos perante uma situação singular no contexto europeu pois o Estado, em bom rigor, parece desconhecer qual é verdadeiramente o currículo que está a ser posto em prática”.

Na ausência de um verdadeiro currículo proposto a nível nacional, os programas das diferentes disciplinas da área do ensino artístico/música em muito dos casos são da autoria dos próprios professores ou então continuam a vigorar programas já com algumas décadas de existência. Assim sendo, são muitas as práticas que têm prevalecido sem uniformização, algumas utilizadoras de estratégias com resultados que as tornam aceitáveis, mas sem qualquer fundamentação. O que poderia então tornar, pelo menos, as estratégias utilizadas respeitáveis? E credíveis? Obviamente, estudos que permitissem conferir-lhes sustentabilidade ao seu propósito. Estudos que aproximassem essas mesmas estratégias do programa em vigor, que as confirmassem como um bom meio para conseguir atingir os objectivos da disciplina.

Muito provavelmente também o programa de ensino de guitarra não andarà muito longe do que se observa no panorama nacional da música em geral. Muito provavelmente também fará parte dos resultados a que temos vindo a fazer referência e que causaram alguma estranheza à equipa de trabalho que levou a cabo esse levantamento, que, nomeadamente, assume que

“(…) é difícil compreender que não exista uma harmonização curricular que garanta certos padrões de qualidade a todos os alunos que frequentam os conservatórios em qualquer zona do país. (...) Ou seja, em rigor, parece não ser fácil determinar qual o verdadeiro currículo prescrito, com todos os seus elementos, do ensino especializado da Música em Portugal.” (Fernandes *et al*, 2007:47).

De entre as várias componentes que poderíamos atribuir a um currículo, vai-se em seguida (e apenas) dar destaque ao que concerne a um programa. Neste caso concreto ao programa seguido no ensino do instrumento de guitarra pelo autor deste relatório de projecto, para que não haja dispersão em relação ao verdadeiro objectivo deste trabalho.

Programa de ensino de guitarra:

1º Grau

Objectivos

Colocação do instrumento; posição das mãos; exercícios preparatórios para a coordenação e independência das mãos; escalas de uma oitava com ou sem cordas soltas (Maiores e menores); iniciação ao estudo de acordes e harpejos simples de 2, 3, e 4 sons

Unidades programáticas

Iniciação ao estudo de melodias com acompanhamento no baixo

Iniciação ao estudo dos acordes em posições simples, com aplicação em acompanhamentos de melodias

Iniciação á música de conjunto:

- Pequenas peças para dois e três instrumentos
- Peças de conjunto com instrumentos melódicos; de percussão, de sons determinados e indeterminados; e voz

2º Grau

Objectivos

Três escalas de duas oitavas com ou sem cordas soltas (Maiores e menores); arpejos das respectivas escalas estudadas; acordes de 4 sons

Unidades programáticas

Seis estudos ou peças de melodia acompanhada

3º Grau

Objectivos

Escala de Dó Maior e menor de duas oitavas sem cordas soltas; escala de Mi Maior e menor de três oitavas; escala de Mi cromática de três oitavas; arpejos e acordes; exercícios simples de ligados (ascendentes e descendentes); exercícios simples de barras

Unidades programáticas

4 Estudos

2 Peças, de diferentes estilos

Prática de leitura á primeira vista

4º Grau

Objectivos

Estudo de ligados, de barras; todas as escalas; arpejos e acordes; iniciação ao estudo de harmónicos naturais; e de ornamentos; introdução do uso, consciente, das unhas, na mão que belisca as cordas

Unidades programáticas

5 Estudos

4 Peças, de diferentes estilos

Prática de leitura á primeira vista

5º Grau

Objectivos

Continuação dos trabalhos anteriores estudados; iniciação aos estudos dos harmónicos oitavados e do Trémulo

Unidades programáticas

5 Estudos:

- Dois de autor clássico
- Dois de E. Pujol extraídos do II e III volumes
- Um de autor neo-romântico

5 Peças:

- Dois de autor clássico
- Dois de autores neo-romântico
- Um de compositor português

1 Peça de livre escolha, de grau de dificuldade idêntica às anteriores

1 Peça de música de conjunto

6º Grau

Objectivos

Continuação dos trabalhos anteriores estudados; iniciação aos estudos de efeitos sonoros (Pizzicato, Rasgado, Tambor, etc.)

Unidades programáticas

6 Estudos

3 Peças:

- Uma do período barroco (andamento de suite)
- Uma do período clássico (andamento de sonata ou sonatina)
- Um do século XX/ XXI

7º Grau

Objectivos

Continuação dos objectivos anteriores

Unidades programáticas

6 Estudos, um deles de H. Villa-Lobos

3 Peças:

- Uma de J.S. Bach de livre escolha (andamento de suite)
- Uma do período clássico (andamento de sonata ou sonatina)
- Uma contemporânea de livre escolha

8º Grau

Objectivos

Continuação dos objectivos anteriores

Unidades programáticas

6 Estudos, três deles:

- Um de H. Villa-Lobos
- Um de trémulo
- Um de velocidade

5 Obras:

- Uma obra antiga para alaúde; ou vihuela (as obras apresentadas para vihuela podem ser tocadas com a 3ª corda em Fá#); ou guitarra de cinco ordens
- Dois andamentos de uma suite
- Uma sonata ou tema com variações, da época clássica
- Uma contemporânea de livre escolha

2. Leo Brouwer

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, mais conhecido por Leo Brouwer, é considerado por muitos como um dos compositores mais importantes e produtivos para guitarra clássica. As suas músicas têm sido interpretadas por todo o mundo por guitarristas de renome. Famoso intérprete, devotado maestro e exímio pedagogo, nasceu no dia 1 de Março do ano de 1939, na cidade de Havana, em Cuba.

2.1 Vida e obra

Leo Brouwer nasceu numa família com tradições musicais. A sua avó, Ernestina Lecuona y Casado, também ela nascida numa família de músicos, foi pianista, professora e compositora - chegou mesmo a fundar uma orquestra feminina em Cuba - e teve uma carreira brilhante que incluiu actuações de piano a quatro mãos com o irmão Ernesto Lecuona, tio-avô de Leo Brouwer, também ele pianista e compositor. A tia, Caridad Mezquida, era professora de piano, e o pai, embora médico, era um guitarrista amador aficionado, que adorava ouvir temas de Heitor Villa-Lobos, de Francisco Tárrega e de Henrique Granados. Com tão forte influência não é de estranhar que este se tenha interessado desde cedo por música. Foi o próprio pai, em conjunto com a sua tia Caridad, quem lhe ensinou as primeiras noções de música, e quem o incentivou a tocar guitarra.

Segundo o próprio, em entrevista a Teresinha Prada, em 2008 (*in* Silva, 2010:4), não terá começado assim tão cedo mas rapidamente percebeu que teria algum talento:

“Comecei um pouco tarde, aos doze anos. Eu primeiro aprendi com meu pai, um músico amador que nunca havia estudado. No começo, fiz tal progresso que eu poderia tocar algumas peças, dentro de três ou quatro meses, mas só de ouvido (...).”

Aos treze anos de idade, começa a estudar guitarra com Isaac Nicola, também ele cubano, antigo aluno de Emílio Pujol, que lhe faz 'abrir os olhos' para outros estilos de música para além da música flamenca da qual era completamente aficionado.

Com apenas dezassete anos, Leo Brouwer dá o seu grande primeiro concerto de guitarra. Por esta altura já tinha começado a compor:

“Comecei compondo em 1955. Tive um contato muito forte neste primeiro período com a cultura popular (vernácula), a cultura com raízes nos rituais africanos que tem uma tradição de quase 500 anos em Cuba. Esse foi o pilar para os materiais temáticos da minha música, uma fonte de raízes Afro-Cubana, naturalmente com uma harmonia sofisticada.” (Leo Brouwer em entrevista a Betancourt, 1997, *in* Silva, 2010:7)

Acerca da sua obra, o próprio compositor sugere (*in* Silva, 2010) uma divisão em três fases: a primeira, a fase Nacionalista, que decorre entre 1955 e 1961, incorpora a música tradicional cubana com a música clássica (Cadena, 2009). É caracterizada por criações fortemente influenciadas pelo afro-cubanismo. A segunda fase, a fase Vanguardista - também denominada Experimentalista - teve início em 1962, com uma duração aproximada de quinze anos, e ficou marcada por formas abertas de composição, improvisação aleatória, uso constante de cromatismo, politonalidade, polirritmia, variações timbrísticas e células melódicas curtas e similares entre si. Foi um período eufórico, com uma liberdade criadora só possível graças à revolução ocorrida duas décadas antes (Silva, 2010). Mas a dualidade desta linguagem musical acabou por ter um efeito pernicioso. Assim o explica Leo Brouwer em entrevista a Betancourt (1997, *in* Silva, 2010:9):

«Chegou um momento em que me saturei da linguagem agora chamada velha vanguarda, (...). O que aconteceu foi que a linguagem atomizada, crispada e tensional deste tipo de música adoeceu, (...). Esta lei dos contrários, dia e noite, homem mulher, ying-yang e tempo de amar e tempo de odiar existem em todas as circunstâncias do homem.»

A terceira fase, fase actual, conhecida como a fase do Hiper-Romantismo (que o próprio Leo Brouwer gosta de apelar de *Nueva Simplicidad*), teve início em 1978. Há um regresso às raízes nacionalistas, segundo o próprio “(...) uma redescoberta de estilo (...)” (*in* Silva, 2010:10). Segundo Cadena (2009:1), “Es característico en esta etapa el retorno a la tonalidad y a la modalidad, a las formas tradicionales y a los temas melódicos más líricos”. Em alguns casos há um retorno à linguagem do Séc. XIX, às formas tradicionais como a sinfonia e a sonata, e às combinações instrumentais evitadas no período anterior, como por exemplo, o quarteto de cordas. Embora se fale em retorno, numa ideia de 'voltar atrás', Hernandez (2000) citada por Silva (2010:11) esclarece que se deve entender a regressão “(...) não como involução, retrocesso ou estancamento, ao contrário, sua música tem se enchido de energia especial e mais orgânica”.

Este período, marcado por ritmos de música popular, tem novos elementos ligados ao minimalismo, isto é, a uma harmonia consonante, pulsações constantes, reiteração de frases musicais em pequenas unidades como figuras, motivos e células. E Leo Brouwer aponta ainda um minimalismo mais “puro”, ligado ao que já existia nos povos primitivos. E é precisamente desta fase e desta concepção que surge a obra *El Decameron Negro*. A propósito, Silva (2010:1) diz-nos no seu trabalho “*El Decameron Negro de Leo Brouwer: epopeias do hiperromantismo*”, “O *El Decameron Negro* pode ser considerado em primeira instância um retorno do compositor às formas criativas mais simples, após ter passado por uma fase vanguardista.”

Para Silva (2010), apesar de Leo Brouwer ser um dos grandes compositores para guitarra do Séc. XX, as suas composições não terão trazido novas linguagens. Apoiado num comentário do próprio compositor - relatado por Dausand (1990, *in* Silva, 2010) - Silva (2010) acredita que Brouwer nunca terá tido essa intenção, teria antes composto para preencher uma lacuna no repertório para guitarra que haveria constatado ao comparar com os vastos repertórios que existiam para outros instrumentos. E o seu contributo foi, e tem sido, grande. Só em 2000 Brouwer tinha já composto 38 peças para guitarra clássica a solo. Fraga (2005, *in* Silva, 2010:6) considera notável a sua capacidade em aglutinar tendências ou técnicas e atribui a Leo Brouwer o alargamento das fronteiras da música para guitarra clássica:

“Também não seria exagero estabelecer três grandes marcos na história recente do violão: Primeiro período com Tarrega por ter estabelecido uma escola guitarrística, o segundo com Villa-Lobos que foi responsável por um grande desenvolvimento quanto a soluções composicionais e o terceiro com Brouwer por ter alargado fronteiras da música para violão”.

A obra de Leo Brouwer é tão vasta que se tornaria exaustivo apresentá-la toda aqui. E como o percurso deste “mestre” da música para guitarra não se esgota na sua obra mas vai tão para além, para os cargos que exerceu e exerce, na vida artística e social, e até na vida política, parece-nos de todo pertinente fazer uma pequena incursão nestas áreas.

A propósito da sua vida artística, e na área da formação, Leo Brouwer complementou os seus estudos em música nos Estados Unidos, na segunda metade da década de 50, nomeadamente no Colégio de Música da Universidade de Hartford, e mais tarde na Escola de Música de Juilliard, em Nova Iorque, onde estudou com Vincent Persichetti e teve aulas de composição com Stefan Wolpe. Depois de terminada a sua formação nos Estados Unidos, Leo Brouwer regressa a Cuba onde se torna numa figura pública importante e respeitável no campo musical.

Em 1960 Leo Brouwer é nomeado director do Instituto Cubano de Artes e Industria de Cinema. Esta ligação ao cinema é uma das razões que o leva a compor mais de 30 bandas sonoras para filmes, algumas das quais ligadas a filmes que fizeram sucessos de bilheteira por todo o mundo, nomeadamente, “*Como Água para Chocolate*”, um filme de 1992, realizado por Alfonso Arau.

Nos dois primeiros anos da década de 60 Leo Brouwer foi Conselheiro da Música para a Rádio Nacional e Televisão em Havana, e entre 1961 e 1967 exerceu enquanto professor de composição no Conservatório Nacional de Cuba.

Em 1963 ganha o prémio na Primeira Competição de Cuba de Composição Nacional com o seu primeiro quarteto (de 1961) em memória do húngaro Béla Bartók, falecido em 1945. Fundou, em 1980, o Quarteto de Cordas de Havana que viria a gravar um trabalho intitulado *O Quartetos de Cordas e Trio de Cordas*, valendo-lhe este projecto um Grammy Latino de melhor gravação clássica.

Em 1987, Leo Brouwer foi distinguido - juntamente com Isaac Stern e Daniélou Alan - como membro honorário da UNESCO, em reconhecimento pela sua carreira musical, uma honra que Leo Brouwer partilha com Yehudi Menuhin, Ravi Shankar, Herbert von Karajan, entre outros. Foi distinguido ainda com mais dois prémios, em 1998, com o galardão Manuel de Falla, e em 1999 com o prémio de Música Nacional de Cuba.

Como maestro, Leo Brouwer regeu orquestras em diversas partes do mundo, incluindo a Filarmónica de Berlim, a Orquestra Sinfónica Nacional da Escócia, a Orquestra da BBC de Inglaterra, a Orquestra Sinfónica Nacional do México, a Orquestra Sinfónica Nacional de Cuba, a Orquestra Sinfónica de Córdoba, para além de apontamentos com muitas outras orquestras, entre as quais a orquestra Municipal de São Paulo.

Nestes últimos anos Leo Brouwer continuou a compor para a sua única série de concertos para guitarra (concertos: nº7, "*La Habana*", nº8 "*Concierto Cantata de Perugia*", nº9 "*Concierto de Benicassi*"). O concerto nº10 "*Livro dos Sinais*", especificamente, é um concerto para duas guitarras, e foi apresentado ao público no ano de 2004 em Atenas, pela mão dos guitarristas John Williams e Costa Cotsiolis.

Actualmente, e devido a problemas de saúde a nível das mãos, Leo Brouwer está impedido de atingir ele próprio grandes *performances*.

Não menos importante é a discografia de Leo Brouwer que compreende mais de uma centena de gravações comerciais. As suas obras foram gravadas por vários músicos como John Williams, Julian Bream, Franz Bruggen, Harry Sparnaay (1944), entre outros.

Leo Brouwer, tal como aponta Silva (2010:91), "(...) é um artista multifacetado que abre grandes possibilidades para construir pontes entre música e artes plásticas, música e artes ciências, assim como música e imagem (...)".

2.2 ‘Estudios Sencillos’

Os Estudos Simples de Leo Brouwer, no original "*Estudios Sencillos*", denotam uma preocupação com a formação básica do guitarrista e proporcionam aos estudantes de nível médio um conhecimento da linguagem contemporânea (Alves, 2005). Esta linguagem coloca o iniciante em contacto com elementos modernos e sonoridades até então pouco explorados por outras obras didácticas. Para Wilczek (2007:2) "Comparados à obra de clássicos como Fernando Sor e Mauro Giuliani, os Estudos de Brouwer têm o grande mérito de atualizar a linguagem técnica e composicional e oferecê-la ao estudante desde o início de seu aprendizado." Tanenbaum (*in* Alves, 2005), que também se dedicou a analisar os vinte Estudos Simples de Leo Brouwer, em 1991, inclui-os entre os estudos essenciais para a formação dos guitarristas.

Os XX Estudos Simples de Leo Brouwer foram compostos em quatro séries de cinco estudos (Alves, 2005). As duas primeiras séries datam de 1960 e 1961, que Delneri (2008) considera como síntese da primeira fase composicional do autor - fase Nacionalista - devido à presença de elementos de música cubana. Curiosamente, só duas décadas mais tarde, em 1980 e 1981, surgiram a terceira e quarta séries.

A obra didáctica de Brouwer expressa uma preocupação com a progressividade das lições, e mantém o princípio de dar enfoque a um único aspecto específico da técnica em cada estudo, nas duas primeiras séries. Nas duas últimas, os estudos são tecnicamente mais difíceis, apresentam mais aspectos da técnica em simultâneo, embora de forma gradual e progressiva.

Para Alves (2005) os estudos de Brouwer são obrigatórios para o desenvolvimento técnico musical dos guitarristas da actualidade, numa concordância clara com Tanenbaum, e para além das claras intenções técnicas e musicais das partituras, destaca-lhes ainda “(...) detalhada digitação de mão esquerda e direita, além de indicações de andamentos, dinâmica, acentos, ligaduras de frase, entre outros”(Alves, 2005:85).

2.3 ‘El Decameron Negro’

A obra instrumental *El Decameron Negro* pode ser considerada como um retorno às formas criativas mais simples, um retorno às raízes, característica da terceira fase composicional de Leo Brouwer, denominada por ele mesmo de Hiper-Romantismo ou Nova simplicidade, com início assinalado em 1978. Para muitos autores, *El Decameron Negro* é um reflexo desse movimento em que o minimalismo é a base estética, se bem que Brouwer demonstre alguma preocupação em clarificar que esta concepção se possa mostrar algo redutora. Diz ele, “penso que o conceito de música minimalista é demasiado estreito para descrever este movimento” (em entrevista a Hernandez, 2000, in Silva, 2010:11). As bases de concepção de *El Decameron Negro*, recorrendo à periodicidade, lirismo e relação tensão-resolução, reforçam, segundo Silva (2010), a sua classificação enquanto obra hiper-romântica.

Escrita em 1981 - e dedicada à guitarrista norte americana Sharon Isbin, uma das fundadoras do departamento de guitarra na Julliard School - *El Decameron Negro* é uma obra programática, dividida em três movimentos, baseada no livro homónimo de Leo Frobenius, um antropólogo, etnólogo e explorador alemão, considerado uma autoridade mundial em arte pré-histórica (Silva, 2008).

Segundo Silva (2010), existem duas versões sobre a influência do livro na composição da obra. Uma das versões defende que o compositor criou os três movimentos a partir de um conto do livro, a segunda versão entende que este se baseou no conceito geral do livro, criando uma composição que não se limita à música, mas é também uma história narrada por meio dessa mesma composição. Esta forma divergente de ver a obra torna-a mais intrigante para os intérpretes.

Acerca dos aspectos gerais de *El Decameron Negro*, Leo Brouwer explica a Hernandez (2000, *in* Silva, 2010: 29), autora de uma biografia sua:

“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 um 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 em 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 Decameron Negro.”

O livro *El Decameron*, já referenciado, contém uma coleção de lendas e contos africanos reunidos por Leo Frobenius no começo do século, aquando da sua estadia pela África Ocidental. Dividido em duas partes, a primeira tem como título “*Libro de caballeria y de Amor*” e apresenta 6 contos que narram os feitos de grandes guerreiros que quando atingem uma certa idade tem que procurar grandes desafios para que o seu nome seja (re)conhecido entre as comunidades africanas e como recompensa possam receber “afagos” de Donzelas apaixonadas. Estas histórias reportavam-se a classes aristocráticas feudais. “*Cuentos y fabulas populares*”, título da segunda parte, reúne histórias das classes menos favorecidas, sob a forma de fábulas populares - em que muitas vezes as personagens são representadas através de animais comuns na África Ocidental - que exaltam as qualidades dos negros, procurando coloca-los em pé de igualdade com a sociedade branca, mostrando a astúcia e esperteza do povo.

Os contos a que acabamos de fazer referência eram transmitidos por “trovadores”, responsáveis por guardar e transmitir os feitos heróicos dos seus povos, denominados de *Griots*. Estes feitos eram transmitidos através de canções acompanhadas por instrumentos chamados *Kora*, uma espécie de harpa ou guitarra africana.

Cadena (2009), que desenvolveu um trabalho de investigação procurando compreender as relações entre a obra *El Decameron Negro* de Leo Brouwer e os registos literários d’*El Decameron Negro* de Leo Frobenius, realça que a transmissão destes contos por via oral, ao longo de séculos, conduz a várias “paisagens” para a mesma lenda, abrindo caminho para leituras interpretativas diferentes, justificando-se que guitarristas e outros interpretes desta obra musical leiam ou conheçam um pouco destes contos africanos, para que possam estabelecer pontos de ligação e consigam passar para o público as sensações e os quadros imaginários presentes na obra literária.

Segundo Silva (2008), a ideia de Brouwer foi a de assumir a postura de um *Griot* (ou *Diali*, como preferiu chamar Frobenius nos seus contos) e acrescentar novos contos dentro da narrativa já existente no livro, fazendo com que o executante assumisse ele próprio a figura de um *Griot* ao interpretar a obra musical.

A obra é dividida em três movimentos, *El Harpa del guerrero*, *La Huida De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos* e *Ballada De La Doncella Enamorada*. Segundo o guitarrista Fabion Zanon (in Silva, 2008:127), o próprio Brouwer classificou os movimentos da seguinte forma:

“I - *A Harpa do Guerreiro* - Um guerreiro se desilude com a guerra e se retira às montanhas para tocar sua harpa.

II - *A Fuga dos Amantes pelo Vale dos Ecos* - A mais bela moça da tribo vai convencê-lo a guerrear de novo, mas eles decidem fugirem juntos através do vale dos ecos ao amanhecer.

III - *Dança da Donzela Apaixonada* - A moça dança para seduzi-lo, mas cada vez que começa a dançar transforma-se em um monstro.”

Silva (2008) acrescenta que apesar de conhecida esta ordem nem todos os guitarristas a seguem, incluindo Sharon Isbin (a quem foi dedicada a obra), embora não esclareça quais os motivos. Apenas nos diz que muitos deles preferem interpretar *El Harpa del guerrero* em último lugar. No entanto, salienta, que tal é deixado em aberto pelo próprio autor “ (...) com base na edição cubana da obra, que trás uma nota na página final dizendo ‘*Las Baladas pueden ser tocadas en cualquier orden*’ ” (Silva, 2008:127).

Capítulo II - Estudo análise

1. Estado da questão

No início do Séc. XIX, as peças instrumentais de cunho didático passaram a denominar-se de “estudos”, esclarece Flávia Alves (2005). Os estudos têm como finalidade explorar, desenvolver e aperfeiçoar, determinada especificidade da técnica de execução musical.

Segundo a mesma autora, os XX Estudos Simples de Leo Brouwer (compostos por quatro séries de cinco estudos cada) enquadram-se exactamente neste conceito de peças de cunho didático, que Tanenbaum (in Alves, 2005) considera como essenciais para a formação de guitarristas, e a própria considera mesmo como “obrigatórios para o desenvolvimento técnico musical dos violonistas da atualidade” (Alves, 2005:86).

A simplicidade dos primeiros dez estudos que introduzem gradualmente cada aspecto específico da técnica - complementada com uma técnica mais exigente e mais complexa na terceira e quarta série de estudos - proporciona aos estudantes de nível iniciante e médio um contacto simultâneo com as exigências técnicas da linguagem contemporânea. A prática contínua, das diferentes técnicas, promove e conduz a níveis de performance desejáveis e elevados.

Segundo Lage *et al* (2002), para que se avaliem níveis de *performance* musical é necessário ter em conta, no conjunto de habilidades motoras, os componentes técnicos necessários para garantir exactidão, fluência, velocidade, e controlo de elementos, tais como, afinação, equilíbrio do som e timbre, que se considera poderem ser atingidos e aperfeiçoados com a execução dos Estudos Simples.

Se até aqui parece ser simples, ou pelo menos parecem sobressair apenas aspectos positivos, importa trazer para este contexto outras *nuances* a cruzar, nomeadamente algumas conclusões retiradas do Relatório Final (Fernandes *et al*, 2007) sobre o ensino artístico em Portugal que nos dão a conhecer uma realidade (ainda) distante de outros países europeus: absentismo, retenção e abandono; programas de ensino desactualizados e obsoletos e inadequados à realidade; ausência de projectos motivadores e dinamizadores; escolas desenquadradas, sem visão integrada e estratégica. Infelizmente muitos outros aspectos negativos são referenciados, passando também pela qualidade da formação contínua dos professores, entre outros. Para este estudo, no entanto, chegam-nos os primeiros, que se acredita poderem ser melhorados com contributos deste trabalho para um currículo mais aliciante, e por isso concorrente para a inclusão, a aprovação e a frequência das aulas, com vista a propostas de programas motivadores e dinamizadores, fomentando esforços para alterar a actual visão das escolas de ensino artístico especializado, dando-lhes a visibilidade que merecem no papel activo do desenvolvimento da expressão pessoal, social e cultural do indivíduo.

É a partir destes pressupostos, por um lado a mais-valia dos estudos simples no desenvolvimento técnico-musical, por outro o afastamento e insucesso dos alunos e ainda os currículos e programas desactualizados, que se pretende desenvolver parte da análise interpretativa e reflexiva proposta para este trabalho.

Voltando a Alves (2005:11) e aos Estudos Simples de Leo Brouwer, a autora escreve: “Detecta-se uma evidente relação entre tais estudos e as demais obras (...) o que propicia ao estudante também uma iniciação ao estilo das obras concertísticas (...)”. E é exactamente essa relação que se espreita na obra *El Decameron* que se propõe igualmente estabelecer neste trabalho, a segunda parte da análise proposta. A este propósito retomemos o que disseram Lage *et al* (2002) acerca da avaliação dos níveis de *performance* musical - em que tínhamos ficado na componente de execução da técnica (e que se relacionou coma prática dos Estudos Simples) - para acrescentar a relevância que os mesmos atribuem para essa avaliação à “maturidade musical observada ao nível de uma realização lógica, consistente e estilisticamente expressiva de elementos ornamentais ou estruturais como motivos, frases, cadências, recitativos, secções, etc.” (Lage *et al*, 2002:26). Acerca deste outro nível (superior) de avaliação de *performance*, a interpretação da obra *El Decameron* parece enquadrar-se na perfeição enquanto aproximação da música à poesia, enquanto obra hiper-romântica “em que se encontra periodicidade, lirismo e relação tensão-resolução” (Silva, 2010: 90). O estilo único e poético de Leo Brouwer é perfeitamente reconhecível neste trabalho notável. Explorar a sua obra *El Decameron Negro* é estudar e conhecer de perto a enorme capacidade de composição de Leo Brouwer, em que a sua composição nos leva a cenários reais e sugestivos, cheios de movimento e vida própria.

2. Metodologia

Este relatório de projecto, conjuntamente com uma *performance* pública, insere-se no Trabalho de Projecto a desenvolver no âmbito da frequência do mestrado em música, na variante de instrumento de guitarra. Enquanto documento que se caracteriza por conter informação que reflecte o resultado de trabalho de pesquisa, procurou-se, neste caso em concreto, adaptá-lo ao contexto do ensino, de modo a conferir-lhe um efeito prático para o autor na aquisição de conhecimentos e posterior mobilização dos resultados do contexto académico para o contexto prático.

Tratando-se no essencial de uma “narração” escrita, característica básica de qualquer relatório, parte de um estudo bibliográfico e assenta na pesquisa e compreensão dos Estudos Simples de Leo Brouwer, com consequente análise aplicada ao programa de ensino de guitarra em vigor, assim como à obra *El Decameron Negro*, composto por três movimentos (*El Arpa Del Guerrero; Huida De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos; Balada De La Doncella Enamorada*).

Pretende-se assim explorar a pedagogia de ensino que Leo Brouwer propõe com os seus XX Estudos Simples, com o intuito de ajudar os alunos a desenvolver flexibilidade, coordenação e prática nas dissonâncias, ritmos afro-cubanos, trémulos, acentuações, acordes, barras parciais e outros. Os Estudos Simples estão escritos de uma forma objectiva e devidamente direccionados para a evolução do aluno, preparando-os para uma destreza técnica, numa linguagem musical contemporânea e universal, propiciando um desenvolvimento da *performance* (Alves, 2005).

Será analisada a obra *El Decameron Negro*, composta em 1981, que é uma das suas composições focada no uso da tonalidade e da modalidade, sendo esta, uma das suas grandes obras para guitarra, composta numa fase que Leo Brouwer lhe chama de “nacional Hyperromantismo”. A obra é composta por três romances baseados no *El Decameron Negro*, escrito pelo antropólogo Leon Frobenius. Este livro é baseado em lendas Africanas, que foram organizadas numa narrativa que relata a história de um guerreiro que queria ser músico. Leo Brouwer quis mostrar com estes três movimentos, uma nova “cor” de emoção e poesia.

Tendo em conta as características de um relatório, a metodologia utilizada é essencialmente a análise descritiva, reflexiva e interpretativa.

3. Análise dos XX Estudos Simples de Leo Brouwer

A exigência técnica e a eficácia dos Estudos Simples estão ao nível dos grandes guitarristas e o seu estudo poderá ser o caminho para uma formação completa contribuindo para o sucesso musical e artístico do aprendiz da guitarra.

Os Estudos Simples foram compostos para guitarra solo e publicados em quatro séries, contendo cada série 5 estudos. A 1ª e 2ª série foram editadas pela Éditions Max Eschig, Paris, em 1972, e a 3ª e 4ª série foram editadas pela Editora Musical de Cuba, em 1985.

Os estudos têm uma dominante entre eles, uma construção bem direccionada de desenvolvimento musical interessante e contemplada de uma finalização confortante, preenchida sempre com material conclusivo ou sugestivo à conclusão. No início de cada estudo é nos sugerido o material que se pretende trabalhar, usando no seu desenvolvimento um discurso funcional e guitarrístico. O compositor apresenta sempre os seus estudos sob uma forma pedagógica, com formato de obra musical: apresentação do tema, desenvolvimento e conclusão do tema, utilizando uma linguagem que coloca o iniciante em contacto com elementos modernos e sonoridades até então pouco explorados por outras obras didácticas.

3.1 Aplicada ao ensino de guitarra

Em Portugal o ensino artístico da música é dividido por vários níveis de ensino, passo a citar:

- Preparatório - 1º ciclo do ensino básico (1º ao 4º ano de escolaridade)
- 1º e 2º grau - 2º ciclo (5º e 6º ano de escolaridade)
- 3º ao 5º grau - 3º ciclo (7º ao 9º ano de escolaridade)
- 6º ao 8º grau - Secundário (10º ao 12º ano de escolaridade)
- Graus Superiores (licenciatura, mestrado e doutoramento)

A aprendizagem dos XX Estudos Simples poderá verificar-se em diferentes níveis de ensino, mas de acordo com este programa específico, do 1º ao 8º grau, poderá ser estabelecida uma relação entre os diferentes estudos e a sua aplicabilidade nos diferentes graus de ensino em concreto.

Relembramos aqui a preocupação de Brouwer com a progressividade das “lições”, mantendo o princípio de dar enfoque a um único aspecto específico da técnica em cada estudo, nomeadamente nas duas primeiras séries. Nos últimos dez estudos, que compõem as duas últimas séries, estes são já tecnicamente mais difíceis, apresentando diferentes aspectos da técnica em simultâneo, embora quase sempre de forma gradual e progressiva, observando-se uma ou outra inversão. Por este facto a análise destes estudos não aparecerá linearmente de um a vinte observando-se a extrapolação de alguns estudos abordados depois.

Os *Estudos Simples I, II, III, IV e V* poderão ser aprendidos no 3º grau. Este nível tem o objectivo de aprender a executar arpejos, acordes, barras e ligados ascendentes e descendentes.

O *Estudo Simples I* trata da aprendizagem do uso do polegar, como voz independente. Este estudo é desenvolvido tendo a primeira posição como posição base. Nas vozes (melodias) mais agudas, na grande maioria das vezes, verifica-se o uso de cordas soltas. O estudo apresenta como recurso rítmico o uso dominante da sincopa como célula rítmica, não esquecendo o uso da introdução à meia barra. O andamento deste I estudo, o Movido, e o choque das várias dinâmicas usadas, provoca nos alunos a ideia de frase, de contraste e de interesse musical.

O estudo resulta muito bem, é dinâmico e com muito movimento. O domínio do estudo por parte do aluno faz com que este exija de si próprio. É também fascinante para o aluno por lhe propiciar um contacto com um movimento ritmo que não lhe é ainda familiar e isso torna o estudo estimulante e desafiante.

O *Estudo Simples II* - o próprio nome indica a sugestão de um “CORAL” - trata-se de um conjunto de vozes em andamento Lento que progride em forma polifónica. O recurso usado de uma dinâmica pormenorizada cria no aluno um ambiente místico e envolvente. Observa-se ainda a presença de um movimento rítmico, muito regular, que prende o aluno à audição das resoluções, das diferentes vozes. O estudo é duma eficácia excelente pois conseguimos colocar o aluno a ouvir a música no seu todo.

Não só a componente rítmica é importante aqui, como também o movimento melódico e polifónico é super interessante de se sentir e analisar. Ao despertar o aluno para estes aspectos conseguimos que este fique desperto para a arte de uma forma mais intensa e abstracta, uma vez que o poder da audição, conjuntamente com um poder crítico, leva o aluno a um grau de exigência cada vez maior na persecução da excelência. Este estudo permite atingir o equilíbrio das vozes das melodias, permite uma condução direccionada das frases melódicas, eleva os alunos a um patamar virtual de sensações que lhes permite fazer da música uma arte, procurando no interior de si próprios a sua própria sensibilidade. Torna o aluno maestro da sua interpretação.

O *Estudo Simples III* é um estudo de velocidade, de iniciação ao trémulo, embora só com o uso do polegar, do médio e do indicador. Faz uso de dinâmicas contrastantes que definem frases e sugestões de eco.

Apesar de ser um estudo bastante curto, revela-se muito eficaz por requerer uma técnica muito precisa para a sua execução, envolvendo o aluno numa missão de virtuosismo e de rigor rítmico. O jogo das dinâmicas é outro parâmetro que sobressai e o controle da intensidade aplicada nas cordas é sublime.

Quando se assiste à aplicação destes conceitos e ao domínio desta linguagem técnica por parte dos alunos é possível observar-se um aluno motivado e a evoluir constantemente. Este estudo é de fácil memorização o que o torna uma escolha agradável e um excelente desafio para uma execução exímia.

O *Estudo Simples IV* é um estudo de introdução à barra, ainda que utilizando só a meia barra, mas já com a intenção de a manter. É uma melodia bem marcada no polegar, na voz grave, definida em ostinato rítmico, em compassos mistos sistematicamente alternados entre si.

Apesar de se constituir como um estudo de barra de execução relativamente fácil, o aluno sente que tem ali um desafio técnico a cumprir. Manter uma barra firme é como ir ao ginásio, mais prática mais resultados, e o aluno consegue com o “treino” fazer uso de uma barra muito firme. A prática deste estudo vai ainda permitir ao aluno uma regularização da execução da barra que lhe permitirá desligar-se desta para se centrar na melodia do polegar.

O *Estudo Simples V* propõe a aplicação da sincopa que é transportada da voz mais aguda para a voz intermédia. Também verificamos a exploração do uso do polegar em duas situações: primeiro usado como nota pedal, criando alguma estabilidade, e depois aplicado em contraste, de forma marcada, na parte fraca do tempo criando um novo balanço. Com estas sugestões encontramos duas células rítmicas a trabalhar.

A sonoridade bem contemporânea deste estudo permite ao aluno passar por vários cenários. Ao longo do estudo estão presentes momentos de sonoridades harmónicas consonantes e momentos preenchidos de dissonâncias provocatórias, tudo isto acompanhado de ritmos bem sincopados.

Os *Estudos Simples VI, VII, VIII e XII* poderão ser aprendidos no 4º grau. Este nível de ensino apresenta como um dos objectivos a continuidade do estudo dos arpejos e dos acordes e possibilita a iniciação ao estudo de harmónicos naturais e de ornamentos.

O *Estudo Simples VI* é um estudo de arpejos com possibilidade de recurso a várias fórmulas de execução, permitindo assim atingir maior segurança técnica e flexibilidade de execução. A harmonia, impulsionada pelos arpejos, permite-nos obter cenários ilustrados de ambiente místico, e é como se ouvissem melodias ao longo do todo o estudo. O estudo baseia-se em duas células rítmicas, em compasso ternário e binário.

O domínio do arpejo proposto leva o aluno a um desafio que se torna viciante. Mas não permite só o domínio do arpejo. O estudo permite também explorar o recurso a dinâmicas para que possa atingir várias sugestões musicais.

O *Estudo Simples VII* é um estudo de introdução ao ligado ascendente e descendente, apelando à velocidade de execução. O contraste de dinâmicas é dominante, pautando-se o estudo pelo impacto da surpresa. O estudo aplica movimentos cromáticos e faz uso de técnicas como o “*sul ponticello*” e o “*secco*”.

Através deste estudo o aluno aprende a execução dos ligados com motivação, uma vez que a sua execução rápida proporciona um prazer muito grande. Torna o aluno o centro das atenções, uma espécie de solista dentro de um grupo imaginário.

O *Estudo Simples VIII* desenvolve a aplicação da tercina. De melodia bem marcada e de tema bem polifónico, a dissonância é sempre resolvida em fórmula de retardo para a consonância. Através do recurso da mudança de tempo, consegue atingir um resultado ilusório de virtuosismo técnico e auditivo.

É um estudo de compreensão fácil por parte do aluno, com uma construção bem definida. O tema em polifonia oferece ao aluno um jogo de vozes de pergunta e resposta que o leva a procurar o equilíbrio sonoro e a procurar a condução das melodias.

A mudança de andamento para *Più mosso* permite ao aluno a exploração do uso do polegar e do anelar em forma de diálogo entre eles. O aumento da velocidade empregue no estudo torna-o mais interessante e desafiante, empolgando a sua execução.

O *Estudo Simples XII* é um estudo para acordes quebrados em ligado, usando uma célula rítmica para desenvolver o estudo, com recurso a melodia em movimento cromático. Com andamento *Tranquilo - Moderato* e um ambiente muito tonal, obtemos um estudo interessante, de certo modo místico e muito bem direccionado.

O uso de um ambiente esférico, em que o ligado e as harmonias se envolvem numa tranquilidade pacificadora, faz sentir o estudo como uma balada de afectos, cria no aluno uma predisposição tanto para a sua execução como para a sua interpretação, tornando o estudo muito pessoal em que cada um vai experimentar os seus próprios sentimentos. Havendo sempre um momento de surpresa na execução dos acordes, colocados na posição vertical, se forem executados em forma de arpejo ou não.

Os *Estudos Simples IX e XV* poderão ser aplicados no 5º grau. Este nível tem o objectivo de continuar o estudo dos arpejos, dos acordes, dos harmónicos naturais e dos ornamentos. Propõe ainda a iniciação aos estudos dos harmónicos oitavados e do trémulo.

O *Estudo Simples IX* envolve já várias técnicas, nomeadamente, os ligados ascendentes e descendentes, a independência do polegar e o arpejo. Caracteriza-se por ser bastante dinâmico, estimulante e incrível no resultado conseguido através da execução dos ligados. Contem um material rítmico muito próximo, conseguindo uma estrutura sempre inovadora ao longo de todo o estudo, desenvolvendo o seu interesse musical.

O *Estudo Simples XV* é um estudo para acordes de três notas. Em movimento de *Sarabande* composto por um tema em escrita vertical na qual encontramos vários recursos de desenvolvimento, como o arpejo, o ligado, o uso independente do polegar e a aplicação de dinâmicas. O estudo também tem uma parte em movimento *lírico*.

É um estudo interessante, com variações ao tema interessantes e melódicas. A sonoridade do tema tem que ser bem equilibrada o que desenvolve em cada aluno o seu poder crítico e auditivo. Ao longo do estudo o aluno vai descobrindo outros pontos de interesse com melodias muito funcionais e de muito bom gosto musical. De salientar a parte *lírica*, de beleza particular, inserida numa harmonia e vestida por um ritmo que é irresistível ao aluno.

Os *Estudos Simples X, XI, XIII, XIV e XIX* poderão ser aprendidos no 6º grau. Este nível tem o objectivo de continuar o estudo dos arpejos, dos acordes, dos harmónicos naturais e oitavados, dos ornamentos e do trémulo. Introduzem a iniciação ao estudo de efeitos sonoros, do rasgado, do tambor, etc.

O *Estudo Simples X* imprime velocidade, é preenchido de ligados ascendentes, por frases que se formam por movimentos cromáticos, surgem arpejos contrastantes ao movimento melódico, e também se observa o uso de dinâmicas que preenchem o estudo e o tornam mais rico e cativante.

É um estudo marcado pela força, todo o seu movimento cromático torna-o violento e cheio de energia. O aluno terá que aplicar uma direcção nas frases melódicas bem definidas devido à velocidade do estudo, e por isso ser exímio na sua execução. Em contraste com este movimento melódico surgem períodos harmónicos, cheios de carga impulsionadoras de energia, que criam no aluno pontes de estabilidade e segurança ao longo da execução do estudo.

O *Estudo Simples XI* serve à prática de ligados e de posições fixas. Com dois andamentos, o primeiro, em *Allegretto* - desenvolvido através de um padrão rítmico - cria um efeito a lembrar o trote de um cavalo, o segundo, em *Legato ma in tempo*, cria um ambiente esférico que se desenvolve em várias sugestões rítmicas. O estudo é reforçado com indicações técnicas e uso de dinâmicas.

É um estudo cativante e desafiante. De aprendizagem e memorização muito sugestiva, o aluno sente-se atraído para este estudo por ser recheado de movimento rítmico, com partes bem solísticas, preenchido de harmonias bem contemporâneas de uma resolução fantástica. Termina numa atitude calma, em contraste com o início, passando para o aluno um sentimento de paz e harmonia musical.

O *Estudo Simples XIII* é um estudo para ligados e posições fixas. Aqui encontramos a melodia no polegar, com respostas que surgem em efeito de eco. Existe um padrão rítmico que é desenvolvido ao longo do estudo e também é possível encontrar o uso de dinâmicas contrastantes, harmónicos e arpejos.

É um estudo tecnicamente exigente, muito envolvido em ligados, que exige do aluno um estudo cuidado. Com a sua execução o aluno fica fortalecido na sua componente técnica e musical, sem dúvida um desafio de resistência técnica.

O *Estudo Simples XIV* é um estudo para ligados e polegar. Com movimento de *Allegro*, o estudo tem um efeito notório de pergunta-resposta, com efeitos de eco, preenchido de compassos mistos, muita dinâmica, recurso a timbres diferentes do instrumento. De salientar o segundo movimento do estudo que trabalha a independência do polegar, em *Muy poco meno*, onde encontramos a melodia na voz grave.

É um estudo motivante e interessante, a execução dos ligados provoca no aluno o efeito de eco, um efeito muito bem conseguido. O ritmo é outra fonte de interesse, criando movimento e velocidade, e o aluno consegue experimentar e criar momentos de tensão e de relaxamento musical.

Numa segunda fase do estudo, no movimento *Muy poco meno*, a exploração da melodia com o polegar resulta (muito) com a resposta em ligados, dando a ideia de continuidade, uma prolongação com um efeito de eco que resulta em pleno.

O *Estudo Simples XIX* é um estudo para acordes de quatro sons. Com um movimento *Movido*, o estudo progride sempre de forma interessante, usando o recurso à sincopa, ao ligado e onde podemos também verificar, a utilização de dinâmicas, do efeito de eco, do rasgado, da barra e da utilização do polegar, sempre de forma muito regular.

É um estudo cheio de massa sonora, o seu desenvolvimento rítmico é aliciante e entusiástico, empolgando o aluno ao estudo e à sua execução. O controlo rítmico, dos ligados e da velocidade do estudo são ingredientes musicais e técnicos que preenchem o aluno de uma boa formação guitarrística.

Os *Estudos Simples XVII e XX* terão maior enquadramento no 7º grau. Este nível tem como objectivo continuar o estudo de arpejos, de acordes, de harmónicos naturais e oitavados, de ornamentos, do trémulo e dos efeitos sonoros (do pizzicato, do rasgado, do tambor, etc.).

O *Estudo Simples XVII* é um estudo de ornamentos. Bem tonal, é executado em velocidade com um movimento em *Moderato* e em *Poco più mosso*. Observa-se o uso da 6ª corda em Ré, com um padrão rítmico que é desenvolvido pela subdivisão. É possível encontrar ainda a utilização do arpejo, do ligado, da barra (até à sétima posição) e da *escala*.

O aluno dedica-se a este estudo com interesse e dedicação por ser agradável e leve, quer pelo uso dos ornamentos quer pelo arpejo aplicado no estudo.

Em termos de ornamentos é extraordinário, nomeadamente no que respeita à sua execução e controle, promovendo o desenvolvimento da técnica na perfeição. O arpejo, não menos interessante, imprime velocidade e desafio à execução do estudo ao aluno.

O *Estudo Simples XX* é essencialmente um estudo para a mão esquerda e para os ligados. Inspirado no tema do estudo XIX, o seu desenvolvimento é feito em movimento *Rápido* no qual surge uma melodia que se vai construindo com o uso de ligados. Todo o estudo imprime no aluno a aspiração ao virtuosismo e a um controlo técnico.

Os *estudos simples XVI e XVIII* poderão ser aprendidos no 8º grau. Este nível tem como objectivo continuar a estudar os conceitos do grau anterior.

O *Estudo Simples XVI* é um estudo de ornamentos. O estudo caracteriza-se, pelo recurso à 6ª corda em Ré, baixando um tom à sexta corda. Com um movimento *Grave* cria um espaço calmo e expressivo, onde encontramos a prática do uso do ligado, do arpejo, da barra, de dinâmicas e de movimentos melódicos.

Sem dúvida que é um estudo interessante para o aluno, tanto pela sonoridade diferente que tem devido à afinação, como pelo contacto de perto com os ornamentos, numa linguagem tão guitarrística e tão natural. Também se constitui como um desafio para o aluno pela possibilidade de treino do domínio do arpejo, técnica que é usada no estudo para criar painéis sonoros e caminhos melódicos.

O *Estudo Simples XVIII* é um estudo de ornamentos. Em movimento *Moderato quasi lento*, explora a subdivisão até à utilização da quintina. Com um diálogo melódico entre a voz aguda e grave, podemos encontrar pequenas linhas melódicas oferecidas pela aplicação dos ornamentos, mas também se encontram arpejos, acordes, e de forma sempre marcante, o uso de dinâmicas.

Este estudo tem a característica de estudar agora os ornamentos numa linguagem mais melódica e também mais virtuosa para o aluno. O domínio desta técnica por parte do aluno torna-o mais seguro e mais vigoroso, chegando a criar a ilusão de que o estudo ganha vida própria.

3.2 Aplicada à obra *El Decameron Negro*

Leo Brouwer compôs a obra *El Decameron Negro*, para guitarra, em 1981.

El Decameron Negro é uma obra que se apresenta em forma de *suite*, baseada em histórias de amor de África. A obra é composta por três movimentos, que podem ser tocados por qualquer ordem. Para além da composição ser em estilo neo-romântico, Leo Brouwer também a considera programática.

El Decameron Negro é uma composição recheada de ritmos e de elementos melódicos afro-cubanos, rica no seu imaginário programático, com uma presença bem colorida numa música muito evocativa. Na balada, "*Huida De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos*" (A Fuga dos Amantes pelo Vale dos Ecos), o mau pressentimento é denunciado por uma abertura que dramatiza um guerreiro que foi banido de sua tribo, por ele adorar tocar harpa. Como ele, fugiu também a sua amante. A música evoca um galope de cavalos em fuga, usando como recurso ritmo os motivos de eco usados em piano e em forte. No fim da balada é retomado o tema inicial, que nos faz sentir nostalgia e regredir às memórias. Na "*El Arpa Del Guerrero*" (Harpa do Guerreiro), o guerreiro banido é convocado a regressar, pois só ele poderá salvar a sua tribo de uma invasão inimiga. Aqui são usados energéticos motivos rítmicos que retratam os guerreiros numa força vitoriosa, ainda que lenta, da harpa, como os interlúdios a evocar a sua sensibilidade artística. A terceira balada, escrita em forma rondó, a "*Balada De La Doncella Enamorada*" (Balada da Donzela Apaixonada), faz contrastar o encanto e a sensualidade de uma bela jovem donzela, com a sua energia vibrante e apaixonada.

A história inicia-se no momento em que um guerreiro desiludido com a guerra é expulso da tribo e foge para as montanhas para tocar a sua harpa. A dado momento a sua tribo entra em batalha e fica em apuros. É então que o guerreiro regressa para os ajudar na vitória. Após a vitória volta para as montanhas.

Assente na análise desenvolvida por Silva (2010), procura-se também aqui compreender a "estória" através da música.

1º movimento - El Arpa del Guerrero:

- Compasso 1 e 2 - introdução à história
- Compasso 3 a 23 - o guerreiro entra em cena demonstrando a sua angústia e vontade em se tornar músico, porém a sua tribo apenas quer que ele seja um grande guerreiro
- Do compasso 26 ao 27 e do compasso 30 ao 31 - a angústia do guerreiro
- Compasso 35 ao 44 - o pensamento interrogativo do guerreiro e uma crescente ansiedade. O guerreiro é desprezado e expulso pela sua tribo
- Compasso 45 ao 57 - o guerreiro refugia-se nos seus pensamentos, afectos e desejos. Está feliz pela sua decisão em ser músico, e não guerreiro, contudo sente-se perturbado com a possibilidade de não rever a sua amada. Na repetição, o ataque do compasso 44 é em forte e exalta as paixões do guerreiro pela sua amada, lá no alto das montanhas, lugar que representa o seu exílio
- Compasso 58 ao 80 - as dúvidas do guerreiro reaparecem. Ser guerreiro ou músico? A obscura solidão toma conta do guerreiro

- Compasso 81 ao 100 - no alto de uma montanha onde apenas o som do vento se ouve, a solidão associa-se ao som da natureza. É então que o guerreiro começa a tocar a sua harpa, absorvido por uma obscuridade.
- Compasso 101 ao 107 - o guerreiro fica iluminado
- Compasso 108 ao 111 - é aqui anunciado que a história ainda não acabou
- Compasso 112 ao 115 - tribo a ser invadida e o pedido de ajuda ao guerreiro que está nas montanhas
- Compasso 116 ao 129 - ao saber que a sua tribo foi invadida o guerreiro interroga-se se há-de voltar para a ajudar... ele não esquece que a sua amada está entre a tribo. A sua tribo implora de novo ao guerreiro que volte para os ajudar
- Compasso 130 ao 133 - confirma a decisão de ajudar a sua tribo
- Compasso 134 ao 139 - corrida do guerreiro para a batalha
- Compasso 140 ao 143 - o som das trombetas e dos tambores, com a batalha no auge
- Compasso 144 e 145 - final da batalha
- Compasso 146 ao 165 - de volta ao guerreiro, à passividade introspectiva. Voltará ele agora para a sua tribo? Mas não. Volta para as montanhas e converte-se em músico
- Compasso 166 ao 175 - de volta à sua harpa o guerreiro toca com a sensação de ter feito a escolha certa ao ajudar a sua tribo
- Compasso 176 ao 191 - anuncia o fim da história. O guerreiro sai de cena com um ambiente linear e luminoso. A história continuará no próximo capítulo - *Huida de los amantes por el valle de los ecos*.
- Compasso 192 ao 207 - como uma dinâmica em crescente contínuo, para ligação ao próximo movimento

2º movimento - Huida de los Amantes por el valle de los ecos:

- Compasso 1 ao 3 - uma declaração de amor. O guerreiro declama em tom solene o seu amor pela sua amada
- Compasso 4 ao 10 - o guerreiro anseia pelo futuro encontro com a sua amada
- Compasso 11 ao 19 - os amantes decidem encontrar-se sem saberem para onde ir. “Ouvem-se” galopes de cavalos em aceleração. A dado momento o cavaleiro parece desaparecer no horizonte. O galopar reaparece com toda a força, diminuindo gradualmente, dando a ideia de que a amada está cada vez mais próxima.
- Compasso 20 - o guerreiro sente que está bem próximo da sua amada
- Compasso 21 ao 23 - é aqui o encontro dos amantes, assinalado pelo som do tambor. O guerreiro faz as mais belas juras de amor
- Compasso 24 ao 27 - diálogo entre os amantes num encontro emocionante, com juras de amor feitas pela donzela e logo respondidas pelo guerreiro, terminando o diálogo em consonância
- Compasso 28 ao 33 - após ouvido o motivo da declaração do guerreiro à sua amada ouve-se a fuga dos dois amantes a cavalo pelo vale dos ecos, com as declarações de amor a ecoarem por todo o vale

- Compasso 34 ao 37 - aqui entra também a donzela ouvindo-e a declamação do guerreiro e a resposta da donzela
- Compasso 38 ao 41 - o guerreiro faz novamente a sua declaração de amor à sua donzela
- Compasso 42 ao 49 - a donzela volta a responder ao seu amado, ouvindo-se o dialogo entre os dois amantes
- Compasso 50 ao 57 - as ultimas declarações de amor que ecoam pelas montanhas até se desaparecerem por todo vale
- Compasso 58 ao 64 - faz regressar o sentimento de que ainda não acabou, que mais coisas boas ou ruins poderão vir ainda a acontecer, resumindo-se o movimento a emoções

3º movimento - Balada de la Doncella Enamorada:

- Compasso 1 e 2 - o motivo rítmico representa a dança tradicional de um povo, neste caso representa a donzela, retracta-a a entrar em cena
- Compasso 3 ao 10 - representa os amantes a dançarem juntos após a fuga pelo vale dos ecos (Balada polifónica)
- Compasso 12 ao 21 - no compasso 12 a donzela convida o guerreiro para a dança. No compasso 14 o guerreiro aceitar dançar. No compasso 15 lembranças do sofrimento do guerreiro por ter sido expulso da tribo
- Compasso 23 ao 39 - início da dança, tipo dança ritualista, fazendo o motivo rítmico lembrar os tambores africanos. O canto ritual entra em cena juntando-se aos tambores, indo progressivamente tendo mais vozes
- Compasso 42 - motivo original da donzela
- Compasso 43 ao 52 - retomando novamente ao canto, indo progressivamente tendo mais vozes
- Compasso 53 ao 59 - surge um conflito entre as duas personagens
- Compasso 60 ao 65 - o canto volta a ser recuperado agora passando para o registo grave e o motivo rítmico dos tambores passa para o registo agudo
- Compasso 66 ao 68 - passagem para o ritmo dos tambores para o registo grave
- Compasso 69 ao 75 - lembranças do guerreiro da fase do exílio
- Compasso 76 ao 78 - o fim da dança entre os amantes
- Compasso 79 e 80 - leva-nos de volta à balada dos amantes
- Compasso 82 ao 107 - retorno à dança, repleta de movimentos rítmicos
- Compasso 108 e 109 - leva-nos de volta à balada dos amantes
- Compasso 110 e 111 - mostra-nos o fim da balada acabando com o motivo rítmico inicial, ou seja, o olhar da donzela

Esta análise quase poética acerca da obra *El Decameron* permitiu conhecê-la mais profundamente, de forma até a tornar mais fácil perceber em que medida os Estudos Simples se cruzam com esta. Foi essa tentativa de análise que se procurou conseguir e é agora apresentada:

I - El Arpa Del Guerrero:

O tema é dado em forma de arpejo, criando um painel colorido do mesmo gênero criado pelo arpejo do *Estudo Simples VI*.

Curioso verificar que os intervalos de 3ª menor dos ligados usados em resposta ao arpejo podem ser encontrados no *Estudo Simples VII*.

A peça também apresenta uma secção em *tranquilo* em que se assemelha com um coral a três vozes, fazendo lembrar o ambiente coral do *Estudo Simples II*.

II - Huida De Los Amantes Por El Valle De Los Ecos:

Esta peça vive do efeito de eco, tendo vários andamentos, em *Declamato*, em *Presage*, em *Primer galope de los amantes*, em *Presagio*, em *Declamato*, em *Recuerdo (tranquilo)*, em “Por el Valle de los ecos” *Rápido (galopante)*, em *Retorno* e por fim *Lentamente*. Alguns destes movimentos têm características dos seus estudos simples, como o *Primer galope de los amantes* que possui um efeito mistério, e podemos encontrar este mesmo efeito na parte *Rápida* do *Estudo Simples XX*.

Como também o movimento em *galopante*, que nos faz lembrar o efeito em que encontramos no *Estudo Simples III e VIII*.

Curioso verificar, que mesmo com uma célula rítmica diferente, também podemos sentir o efeito de galope no início do *Estudo Simples XI*.

Nesta peça temos vários blocos de arpejos que surgem como rasgos de ambientes e de efeitos tal como no *Estudo Simples VI*.

III - Balada De La Doncella Enamorada:

Tem a particularidade da 6ª corda estar afinada na nota Ré (um tom abaixo) e Leo Brouwer também compôs dois dos seus *XX Estudos Simples* com afinação da 6ª corda em Ré, e *Estudo Simples XVI e XVII*.

A “*Balada De La Doncella Enamorada*” começa em andamento *Moderato*, apresentando uma secção lírica que é sempre repetida ao longo de toda a peça, e o desenvolvimento do tema é feito em andamento *Più mosso*. A secção lírica vive da aplicação da sincopa tal como encontramos no *Estudo Simples V*.

Conclusão

Os estudos de Leo Brouwer, preenchidos de movimento e de uma linguagem contemporânea, sempre me entusiasmaram e incentivaram ao estudo da guitarra, e também as suas obras me marcaram desde sempre e continuam a vincar em mim uma personalidade enquanto músico, pois elas são um desafio e são de uma beleza musical extraordinária.

A realização deste trabalho permitiu-me confirmar e verificar que a obra de Leo Brouwer possui um enorme poder técnico e musical. A sua obra é fascinante, todos os seus estudos são cautelosamente calculados de forma progressiva, tanto no que respeita à dificuldade técnica como à interpretação da sua linguagem musical. Como grande instrumentista que foi, só poderia ser um óptimo compositor, compondo para o instrumento com sabedoria e numa total exploração da guitarra.

Muito outro conhecimento foi produzido ao longo deste relatório e muito foi apreendido. Tanto, que descrevê-lo aqui seria exaustivo já que se apresenta ao longo de todo o documento.

Embora a satisfação neste momento seja grande, as dificuldades na realização deste trabalho nem sempre tornaram fácil a sua elaboração. O tipo de temática, como todos sabemos, não se encontra facilmente em literatura para consultar, nomeadamente quando se reside longe das grandes cidades e a vida quotidiana com as suas responsabilidades familiares e profissionais nem sempre se compadece com (tantos) outros afazeres, como sejam os académicos, os sociais, os desportivos, etc... Esta dificuldade colocou um trabalho acrescido, de reunir a maior informação possível e cruzá-la o mais possível também, já que ela se encontra completamente fragmentada.

E ainda que os resultados não viessem a ser os esperados, só o facto de se contactar com este tipo de trabalhos - relatórios, monografias, dissertações, teses - é por si só uma grande mais-valia, “empurrando-nos” para a necessidade de aprender, de estar a par do mundo académico, explorando toda uma capacidade de autodidacta.

Mas os resultados produzidos vieram corresponder às expectativas. Partiu-se com o objectivo de aprofundar os Estudos Simples de Leo Brouwer, por já se conhecer a sua característica dicotómica de riqueza e simplicidade, aplicando a sua análise ao ensino de guitarra inserido no ensino artístico especializado e também à obra *El Decameron*, procurando semelhanças. A análise permitiu concluir que estes se podem constituir com uma boa estratégia de incentivo ao aluno, e que urge fazer ‘qualquer coisa’ para mudar o que temos no ensino artístico da actualidade, em particular se compararmos com outros países europeus. Para aplicar estes estudos na obra *El Decameron*, procurou-se também conhecer estes, que se revelaram de uma profundidade poética, capazes de gerar cenários místicos, fazendo com que o ouvinte se sinta mesmo transportado para uma cena de teatro. A análise feita a estas duas obras em simultâneo revelou o que tinham em comum, fazendo sobressair ainda mais o trabalho notável deste grande guitarrista, compositor, maestro e pedagogo.

Bibliografia/ Webgrafia

A guitarra clássica (viola).

In <http://alunos.lis.ulsiada.pt/11064601/classica.htm>

ALVES, Flávia Domingues - Estudos de Sor e Brouwer: Uma Abordagem Comparativa de Demandas Técnicas. Pós-Graduação. Porto Alegre. [s.n]. 2005

BASTOS, Paulo - Francisco Tarrega. Trabalho Académico. [s.n]. 2001.

In <http://www.paulobastos.com/Musica/ArtigosEscritos/TarregaArtigo.htm>

CADENA, Álvaro David Díaz - De la literatura a la música: La Influencia de *El Decamerón Negro* de Leo Brobeniusen la composición e interpretación de *El Decamerón Negro* de Leo Brouwer. Trabalho académico. Colombia. [s.n].2009.

In <http://www.javeriana.edu.co/biblos/tesis/artes/tesis118.pdf>

CANTINI, Emilio - Guitarra e alaúde: uma história de evoluções e estagnações.

In http://www.emiliocantini.com/historia_guitarra1.html

COSTA, Duarte - Escola de Guitarra Duarte Costa (Vida e Obra). 2010.

In <http://e-duartecosta.com/Duarte%20Costa.html>

DELNERI, Celso - Leo Brouwer, compositor.

In http://www.festivalleobrouwer.com.br/2008/festivalleobrouwer_programa.pdf

FERNANDES, Domingos [et al.] - Estudo de Avaliação do Ensino Artístico. Relatório Final. Lisboa. 2007

FREIRE, Ricardo M. - A história da guitarra. Blog. 2008.

In <http://ricardo5150.blogspot.com/2008/09/histria-da-guitarra.html>

GONZALES, Tito - História da guitarra flamenca. 2011.

In <http://www.titogonzales.com.br/guitarra-flamenca-brasil/historia-da-guitarra-flamenca>

GRIFFITHS, Paul - A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez. Rio de Janeiro. Jorge Zahar Ed. 1998

GROUT, Donald J; PALISCA, Claude V. - História da música ocidental. 2ª Ed. Lisboa. Gradiva. 2001

HERNÁNDEZ, Isabelle - Leo Brouwer.

In http://www.festivalleobrouwer.com.br/2008/festivalleobrouwer_programa.pdf

LAGE, Guilherme Menezes [et al.] - Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi*. Belo Horizonte, v.5/6, 2002. P.14-37.

LEITÃO, João Diogo Rosas - A Guitarra: percurso de um instrumento singular. Trabalho académico. Universidade de Évora. Évora. 2011.

In <http://pt.scribd.com/doc/54336149/guitarra>

MACHADO, Susana - A Música estimula desenvolvimento cognitivo da criança - 2007.

In <http://www.dobebe.com/forumpt/viewtopic.php?t=32>

MELO, Sofia - Música e Psicologia da infância: Música nas Actividades de Enriquecimento Curricular. Meloteca 2008

PLATZER, Frédéric - Compêndio de Música. Editora 70. [s.d]

The Royal Conservatory of Music - A Guitar Series. Third Edition. [s.d]

TSUBOTA, Guilherme dos Santos - O violão. [s.d]

In <http://acordesdemusica.com.sapo.pt/1a.htm>

RIBEIRO, António José; VIEIRA, Maria Helena - O Ensino da Música em *Regime Articulado*: Projecto de Investigação - Acção no Conservatório do Vale do Sousa. [s.n].2010.

SILVA, Filipe Augusto Vieira - Uma breve análise da obra *El Arpa Del Guerrero* de Leo Brouwer. Anais do II Siimpósio de Violão da Embap. Curitiba [s.n]. 2008

SILVA, Filipe Augusto Vieira - *El Decameron Negro* de Leo Brouwer: epopeias do hiperromantismo. Dissertação de Mestrado. Curitiba. [s.n].2010.

VALENCIO, Edson - Handcraft costum classical guitars. Blog. 2012.

In <http://luthieredsonvalencio.blogspot.pt/>

VILELA, Ivan - A viola. Ensaio elaborado especialmente para o projeto Músicos do Brasil: Uma Enciclopédia. 2008/09

In <http://www.ivanvilela.com.br/pesquisador/ivanvilela-aviola.pdf>

WILCZEK, Leonardo Allen - Variações Brouwer. O processo criativo das Variações sobre um tema de Brouwer. Curitiba [s.n].2007.

In <http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/eventos/leo.pdf>

CANDÉ, Roland - A Música: linguagem, estrutura e instrumentos. Lisboa [s.n]. Edições 70. 1983

<http://www.minerva.uevora.pt/netdays99/musica/guitar.html>

Legislação:

Decreto-Lei nº 18 881, de 25 de Setembro de 1930

Decreto-Lei nº310/83, datado de 1 de Julho de 1983

Decreto-Lei nº 344, datado de 2 de Novembro de 1990

Despacho nº12 591/2006 (2ªsérie) de 26 de Maio

Portaria nº691/2009 de 25 de Junho