

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

**MÚSICA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA:
O CASO DE AGUSTÍN BARRIOS “MANGORÉ”**

Félix Ceneviva Eid

São Paulo

2012

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
INSTITUTO DE ARTES**

**MÚSICA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA:
O CASO DE AGUSTÍN BARRIOS “MANGORÉ”**

Félix Ceneviva Eid

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Dr. Alberto T. Ikeda

São Paulo

2012

Ficha catalográfica preparada pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da UNESP

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

E34m	<p>Eid, Félix Ceneviva, 1978-</p> <p>Música e Identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios "Mangoré" / Félix Ceneviva Eid. - São Paulo, 2012. xiii + 133f. ; il. + anexo</p> <p>Orientador: Profº Drº Alberto Tsuyoshi Ikeda Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2012.</p> <p>1. Música popular – América Latina. 2. Música híbrida. 3. Cueca (Dança) – América Latina. I. Ikeda, Alberto Tsuyoshi. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título</p>
------	--

CDD – 780.42

Félix Ceneviva Eid

**MÚSICA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA:
O CASO DE AGUSTÍN BARRIOS “MANGORÉ”**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes – IA, da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP – Campus de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Música.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda – Orientador
Instituto de Artes/UNESP

Prof^a. Dr^a. Gisela Gomes Pupo Nogueira
Instituto de Artes/UNESP

Prof. Dr. Renato Braz Oliveira de Seixas
Escola de Artes, Ciências e Humanidades/USP – Programa de Integração da América Latina/USP

Local e data da defesa: São Paulo, 27 de junho de 2012.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Alberto Ikeda, pelo exemplo e guia desde a graduação, e pela grande sabedoria de compartilhar generosamente seus conhecimentos, dando-me ao mesmo tempo a liberdade de errar e achar o meu próprio caminho.

Ao meu pai, Yusef, que com seu violão me fez conhecer, desde criança, as nossas músicas, e sem pretendê-lo me proporcionou a melhor educação musical que alguém pode receber.

À minha mãe, Vera, pilar indispensável em todas as minhas empreitadas, pelo apoio incondicional e exemplo de fortaleza.

À minha irmã, Maria, com quem aprendi a correr riscos, por me ensinar a voar quando era criança, sem nunca soltar a minha mão.

Ao meu professor de violão e amigo, Gerardo Pérez Capdevila, cujos ensinamentos me acompanham sempre, no violão e fora dele.

Às professoras Gisela Nogueira e Dorotéa Machado Kerr, pelas valiosas contribuições que deram à minha pesquisa no Exame Geral de Qualificação.

Aos professores das disciplinas cursadas durante o programa de pós-graduação, Alberto Ikeda, Gisela Nogueira, Dorotéa Machado Kerr, Margarete Arroyo, Paulo Castagna, Maria Lígia Coelho Prado (FFLCH-USP), e Renato Seixas (PROLAM-USP).

Ao programa de Pós-Graduação em Música, aos funcionários da Biblioteca do IA-UNESP, e a todos os funcionários do Instituto de Artes, pelas contribuições diretas ou indiretas com esta pesquisa.

Ao grupo de pesquisa *Música Étnica e Popular Brasil/América Latina* do Instituto de Artes, UNESP, fonte de valiosos diálogos, intercâmbios e reflexões.

A todos os amigos e colegas do IA-UNESP e da USP, em especial a Raiana Maciel, Paulo Miranda e Evandro Higa, pelas contribuições com a pesquisa, mas principalmente pela amizade.

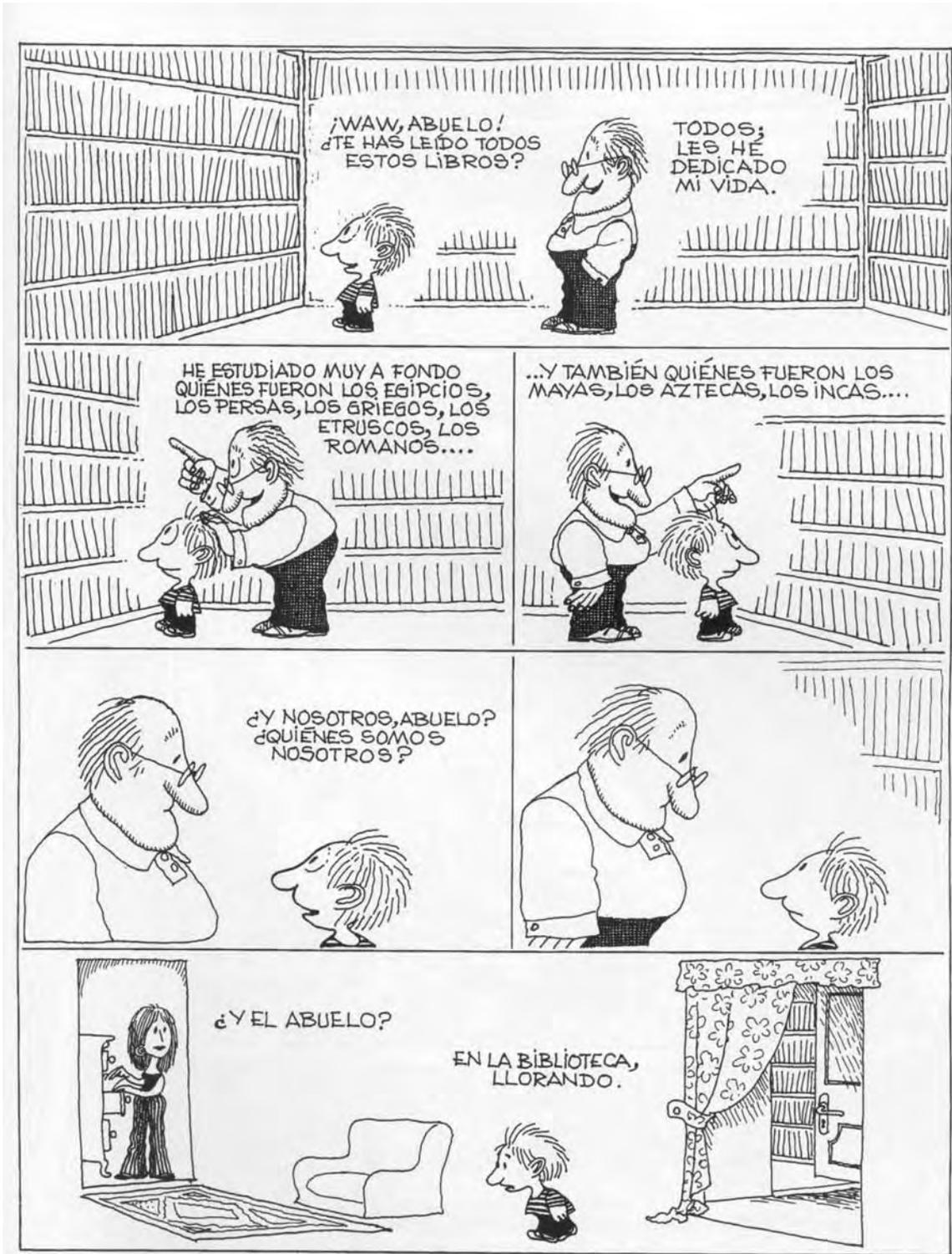
Ao violonista Marcelo de la Puebla, por compartilhar generosamente o seu grande conhecimento sobre a nossa música.

Aos familiares e amigos.

À CAPES, pelo financiamento da pesquisa.

No es que tengamos brújula propia, es que hemos perdido la ajena.

Pedro Enríquez Ureña



QUINO (Qué presente impresentable)

RESUMO

EID, Félix C. **Música e Identidade na América Latina: O caso de Agustín Barrios “Mangoré”**. Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), São Paulo, 2012.

A presente dissertação tem como objeto de estudo a música latino-americana que, estando vinculada a preceitos da música européia ocidental, foi inspirada em músicas populares latino-americanas, o que a caracteriza como música *híbrida*. Devido à magnitude deste objeto, foi estudado o caso específico do violonista e compositor paraguaio Agustín Barrios (1885-1944), que compôs, para o violão de concerto, peças inspiradas em expressões musicais populares de diversas regiões e países da América Latina. Com o propósito de compreender melhor as características da música popular que estas peças mantêm quando levadas às salas de concerto, foi analisada uma obra dele, *Cueca*, a partir de um estudo da dança popular na qual foi inspirada. Na dissertação também foi apresentado, por meio de pesquisa bibliográfica, o contexto sócio-cultural e histórico em que surgiu esta música *híbrida* na América Latina, assim como a sua relevância na atualidade. A partir disto foram propostos alguns elementos de reflexão que podem servir nos campos da interpretação, ensino/aprendizagem, composição e pesquisa de músicas *híbridas* latino-americanas.

Palavras-chave: Agustín Barrios, Música Latino-Americana; Cueca; América Latina; Música Híbrida.

ABSTRACT

EID, Félix C. **Music and Identity in Latin America:** The case of Agustín Barrios “Mangoré”. Dissertation (Master of Music). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Sao Paulo, 2012.

The object of study of this dissertation is the music in Latin America that, being linked to precepts of West European music, was inspired by Latin American popular music, which characterizes it as being *hybrid*. Due to the magnitude of such object, the specific case of Paraguayan guitarist and composer Agustín Barrios (1885-1944) was studied. Barrios composed, for the concert guitar, works inspired by popular music expressions of many different regions and countries of Latin America. Aiming to better understand the characteristics of the popular music that these pieces keep when taken to the concert halls, a piece by this composer, *Cueca*, was analyzed. This analysis was based on a study of the popular dance that inspired the work. This dissertation also presents, through a bibliographical research, the social, cultural and historical context in which this *hybrid* music originated in Latin America, as well as its relevance in the present. Finally, some points of reflection were brought forward, aiming to contribute in the fields of interpretation, teaching/learning, composition and research of Latin American *hybrid* music.

Keywords: Agustín Barrios; Latin American Music; Cueca; Latin America; Hybrid Music.

RESUMEN

EID, Félix C. **Música e Identidad en América Latina**: El caso de Agustín Barrios “Mangoré”. Disertación (Maestría en Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Sao Paulo, 2012.

La presente disertación tiene como objeto de estudio la música latinoamericana que, estando vinculada a preceptos de la música europea occidental, fue inspirada en músicas populares latinoamericanas, lo que la caracteriza como música *híbrida*. Debido a la magnitud de este objeto, fue estudiado el caso específico del guitarrista y compositor paraguayo Agustín Barrios (1885-1944), quien compuso, para la guitarra de concierto, piezas inspiradas en expresiones musicales populares de diversas regiones y países de América Latina. Con el propósito de comprender mejor las características de la música popular que estas piezas mantienen cuando llevadas a las salas de concierto, fue analizada una obra suya, *Cueca*, a partir de un estudio de la danza popular en la cual fue inspirada. En la disertación también fue presentado, por medio de investigación bibliográfica, el contexto sociocultural e histórico en que surgió esta música *híbrida* en América Latina, así como su relevancia en la actualidad. A partir de esto fueron propuestos algunos elementos de reflexión que pueden servir en los campos de la interpretación, enseñanza/aprendizaje, composición e investigación de músicas *híbridas* latinoamericanas.

Palabras claves: Agustín Barrios; Música Latinoamericana; Cueca; América Latina; Música Híbrida.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I: AMÉRICA LATINA	8
1.1. ALGUNS CONCEITOS DE BASE.....	9
1.1.1. Hibridação.....	9
1.1.2. Identidade.....	12
1.1.3. América Latina: O conceito.....	15
1.2. NACIONALISMO NA AMÉRICA LATINA.....	18
1.3. IDENTIDADE LATINO-AMERICANA A PARTIR DAS RAÍZES HISTÓRICO-CULTURAIS COMUNS.....	21
1.3.1. A dinâmica da identidade Latino-Americana.....	24
1.3.2. América Latina na globalização.....	25
CAPÍTULO II: AGUSTÍN BARRIOS “MANGORÉ”	29
2.1 . BREVE BIOGRAFIA.....	31
2.1.1 Primeiro anos.....	31
2.1.2 Viagens de Agustín Barrios na América Latina.....	33
2.1.3 O Cacique Nitsuga “Mangoré”	35
2.2 . AGUSTÍN BARRIOS E O VIOLÃO.....	37
2.2.1 Contexto do violão no começo do século XX.....	37
2.2.2 Aspectos técnico-violonísticos de Agustín Barrios.....	41
2.3 . AGUSTÍN BARRIOS COMO COMPOSITOR.....	52

2.3.1	Fontes e estilos das obras.....	52
2.3.2	Depoimentos e reflexões sobre as obras.....	55
2.4	O PENSAMENTO DE AGUSTÍN BARRIOS EM POEMAS E DEPOIMENTOS.....	61
	CAPÍTULO III: A MÚSICA DE AGUSTÍN BARRIOS.....	68
3.1.	ASPECTOS PRELIMINARES.....	68
3.2.	SOBRE A CUECA.....	72
3.2.1	A dança.....	76
3.2.2	A métrica.....	80
3.2.3	Extensão da música.....	87
3.2.4	Estrutura clássica de motivos musicais.....	88
3.2.5	“Voltas” na coreografia.....	90
3.2.6	Aspectos técnico-musicais.....	91
3.2.7	Improvisação e acompanhamento.....	94
3.3.	A CUECA DE AGUSTÍN BARRIOS.....	95
3.3.1	Métrica e extensão da música.....	95
3.3.2	Aspectos técnico-musicais.....	97
3.3.3	A dança.....	107
3.3.4	Interpretação de Agustín Barrios.....	110
	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	115
	REFERÊNCIAS.....	119
	ANEXOS.....	124

Anexo1: CUECA “TUS AMORES”	125
Anexo2: “RASQUEADOS” DE CUECA.....	128
Anexo3: “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS – Edição do autor.....	129
Anexo4: “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS – Edição de R. Stover...	131

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objeto a música de cunho latino-americanista presente na obra do compositor e violonista paraguaio Agustín Barrios ‘Mangoré’ (1885-1944), que compôs obras inspiradas não só no “folclore”¹ paraguaio, mas em danças populares de diversos países e regiões da América Latina, por onde ele viajou extensamente buscando consolidar sua carreira como concertista.

A pesquisa se fez a partir de uma visão etnomusicológica, que trata não só da parte técnica e estética da música, mas também da sua relação com aspectos sócio-culturais, históricos, políticos, e outros. Esta escolha segue a postura de M. Kolinski, que considera que “não é tanto a diferença nas áreas geográficas analisadas, como a diferença no enfoque geral o que distingue a etnomusicologia da musicologia.” (KOLINSKI, 1957, p.1-2)

Assim, nesta pesquisa estudou-se o contexto sócio-cultural em que Barrios combinou danças populares latino-americanas com preceitos técnicos, composicionais, e interpretativos da música européia ocidental. Para tal objetivo foi necessário estudar, além da parte musical, historiadores e sociólogos que tratam sobre os assuntos de *identidade*, *nacionalismo* ou *latino-americanismo*, e *culturas híbridas*. Estes temas foram estudados a partir de uma pesquisa bibliográfica, baseada principalmente em autores como Stuart Hall (2006), Nestor García Canclini (2008), Cristian Gumucio Parker (2008) e Carla Brandalise (2008).

No entanto, tais assuntos não são o objeto deste trabalho, e foram pesquisados apenas com a intenção de auxiliar na compreensão de um fenômeno musical e cultural.

Na área musical, tomei como base musicólogos como o uruguaio Coriún Aharonián (2000 e 2005), e o cubano Leonardo Acosta (1982), que falam sobre música e cultura na identidade latino-americana.

¹ O termo “folclore” é preservado aqui por constituir uma expressão comum no universo político-cultural da época investigada, sendo mais usual nos últimos anos o termo “culturas populares” para se referir às mesmas expressões culturais.

A pesquisa sobre Agustín Barrios especificamente foi feita a partir de autores como Elizabeth Gonzáles (s/n) e Richard Stover (1992), além de cartas e outros documentos recopilados por José López (s/n) e Gustavo Sosa Escalada (s/n).

Além da pesquisa bibliográfica, foi analisada a peça *Cueca* de Barrios, assim como uma gravação desta obra por ele mesmo.

A análise se fez com base em livros sobre o contexto musical, social e histórico da *cueca*², dança na qual Barrios se inspirou para fazer esta peça, a partir de autores como Carlos Vega (1956 e 1960) e Pablo Garrido (1976).

Nacionalismo e latino-americanismo

Na música, o chamado “nacionalismo” surgiu na Europa, no século XIX, com compositores que, mantendo as formas consagradas da música europeia ocidental, incorporaram em suas obras elementos da música então reconhecida como folclórica. Isto fez com que “uma série de nações europeias até então marginalizadas da grande produção musical ‘cultura’ se incorporassem a ela com suas próprias contribuições nacionais [...]”. (ACOSTA, 1982, p.22)

Esta prática, que Kurt Pahlen (1907-2003) chamou de “o despertar musical das nações” (ACOSTA, 1982), aprofundou-se mais tarde:

[...] partiendo ya de una actitud consciente y deliberada de alejarse de las formas establecidas por la tradición de las metrópolis musicales como Viena, Paris, Hamburgo, Milán, Roma, Londres o Bayreuth, los nuevos músicos buscaban nuevas formas inspirándose en el folclor nacional.³ (ACOSTA, 1982, p.22)

² Como a peça tem por título o nome da dança que a originou, neste trabalho, para não confundi-las, a peça de Barrios foi escrita com letra maiúscula, *Cueca*, e a dança popular com letra minúscula, *cueca*.

³ As citações em espanhol foram mantidas no original, por ser língua de mais fácil compreensão para os leitores de língua portuguesa. Apenas foram traduzidas na dissertação as citações em inglês.

Isto era bastante diferente do uso de pequenos motivos populares para criar obras que pouco ou nada tinham a ver com a expressão popular da qual foram extraídas, como era tão habitual no renascimento europeu.

O folclorismo tem já uma larga trajetória entre nós. Mas a sua aparição na história da música é bastante recente, visto que data dos alvares do romantismo... Dir-me-ão que, muito anteriormente, os maestros da Escola Holandesa haviam trabalhado com temas de canções populares. Mas não conviria introduzir um elemento de confusão inicial no nosso exame: o polifonista do século XVI que construía uma missa com o tema de 'O Homem Armado' ou da 'Balada do Burro' não tinha consciência de proceder à maneira dos folcloristas futuros. Tomava um motivo popular onde o encontrava porque se prestava a um tratamento polifônico determinado. O 'quê' tinha muito menos importância do que o 'como', visto que na escolha de um tema simples demonstrava o músico que era capaz de escrever páginas monumentais com qualquer matéria. Numa época de 'cânones enigmas', de 'cânones recorrentes', de jogos contrapontísticos inacabáveis, transformar um tema qualquer numa suntuosa arquitetura sonora era prova de maestria, de domínio do ofício. Algo semelhante ao que faz hoje Raymond Queneau quando se entretém a narrar uma anedota anódina de dezessete maneiras diferentes, estabelecendo um princípio de 'variação' verbal... Partindo de um elemento popular, a 'Missa do Homem Armado' é o contrário, precisamente, de uma expressão popular. Além de que a idéia de 'nacionalismo', tal como hoje a entendemos, era alheia ao homem do século XVI [...]. (CARPENTIER, 1980, p.38)

É claro que Agustín Barrios esteve imerso neste contexto histórico-político de plena vigência das preocupações nacionais vistas na música e outras expressões artísticas, fato esse que abrange todo o mundo ocidental e ocidentalizado. Porém, suas obras não se restringem ao seu universo nacional, o paraguaio, alcançando um escopo latino-americano. Isto o distingue da maioria dos compositores de renome da sua época, que alcançaram notoriedade em seus países de origem, e inclusive de outros que também alcançaram reconhecimento internacional, como é o caso, no Brasil, de Heitor Villa-lobos.

Esta perspectiva de produção musical latino-americana, na medida em que resultou em peças inspiradas em gêneros populares de diversos países como Brasil, Argentina, Paraguai, Chile, entre outros, nos remete, por um lado, à proposta de integração já trazida claramente por Bolívar (1783-1830) e San Martín (1778-1850), e por outro, nos traz de imediato para o cenário

contemporâneo de formação de blocos político-econômicos e projetos de integração cultural como Mercosul, ALBA, Convenio Andrés Bello, entre outros.

Assim, a questão do latino-americanismo foi abordada para melhor se compreender o que levou Barrios a ter esta postura, e compreender também a vigência desta visão musical na América Latina de hoje.

Músicas híbridas

Na América Latina, a partir do encontro entre diferentes culturas, principalmente a indígena, a africana e a européia ocidental, foram-se constituindo novas práticas e expressões sonoras, as chamadas músicas *mestiças* ou *híbridas*. Com isto surgiu uma vasta fonte de elementos musicais que podiam ser utilizados para criar formas e sonoridades novas, e talvez o mais importante, próprias.

Esta prática aconteceu desde que a América Latina começou a ganhar consciência de si mesma, antes inclusive da independência dos regimes coloniais, no começo do século XIX. No entanto, este fenômeno, o de incorporar no repertório de concerto elementos musicais das danças populares e do “folclore” latino-americano, foi talvez mais característico na primeira metade do século XX. Isto aconteceu com músicos que tinham, por um lado, uma formação musical oeste-européia, e por outro, um forte vínculo e contato com a sua música regional.

A música resultante deste encontro costuma ser, no geral, altamente técnica, tanto no nível composicional quanto no interpretativo, mas ela está também intrinsecamente vinculada a expressões do “folclore”⁴.

No entanto, nem sempre a utilização do folclore é uma tentativa de valorizar a própria cultura, e nem sequer de encontrar algo esteticamente novo. Muitas vezes o “empréstimo” de elementos folclóricos é simplesmente uma forma de dar um toque exótico à obra como meio de

⁴ Em inúmeros casos, os compositores indicam do que se trata já no título da peça. Alguns exemplos são os *Choros* de Villa-lobos, *Danzas Argentinas Op.2* de Alberto Ginastera, *La Habanera* de Ernesto Lecuona, *Danzón N.2* de Arturo Márquez, a própria *Cueca* de Barrios, entre outros.

se diferenciar no campo de trabalho, ou inclusive, como propõe Acosta, como meio de colonialismo cultural:

La cuestión es clara, en líneas generales: existe un colonialismo cultural en la música que aprovecha e incorpora a la música culta occidental una corriente histórica de “exotismo”, dirigiéndola a objetivos precisos y extendiéndola, gracias a los medios masivos (disco, radio, TV, cine), a géneros como la música ligera, la música funcional o la música seudopopular -géneros comercializables-, música de consumo, en fin. (ACOSTA, 1982, p.40)

Acosta faz distinção entre os músicos com uma preocupação quase exclusivamente estética, nos quais o uso de elementos extra-europeus “tuvo un efecto liberador en la música, que comenzó a salir de los ya estrechos cauces eurocentristas clásicos” (ACOSTA, 1982, p.41), e os que operam numa dimensão político-cultural em que “el saqueo sistemático de esos mismos elementos es dirigido por centros de poder capitalistas [...]” (ACOSTA, 1982, p.41)

Na América Latina, há claros exemplos dos dois casos. Por um lado, encontram-se compositores que “mergulharam” na cultura popular, como Astor Piazzolla, Ernesto Lecuona, Leo Brouwer, entre outros, que “tocaram uma fibra fundamental na sensibilidade não só dos naturais de suas origens, mas de pessoas de todas as partes do mundo, envolvendo inclusive os próprios centros da cultura ‘Occidental’.” (LATINOAMERICANA: Enciclopédia Contemporânea da América Latina e do Caribe, 2006, p.824)

Por outro lado, existem hoje os prêmios “globalizados” para música popular nos Estados Unidos, que ilustram perfeitamente a segunda categoria sugerida por Acosta. Como exemplo, temos o caso do “Latin Grammy Awards”, criado para premiar aquilo que chamam de “música latina”. Outro exemplo muito ilustrativo disto é o polêmico caso da “Lambada”, lançada por uma empresa discográfica francesa em 1989, que gerou um processo por direitos autorais levantado pelo grupo boliviano *Los Kjarkas*, autores da canção central deste álbum, e que envolveu também alguns músicos brasileiros⁵.

⁵ Para mais informação sobre este caso, consultar *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. (AHARONIÁN, 2005)

No entanto, nem sempre este uso superficial e comercial do folclore e da música popular vem de fora. Há inúmeros grupos autodenominados “folclóricos” que, com *quenás* e *zamponhas*⁶, vendem a sua música como “andina”, embora estejam tocando a mundialmente conhecida melodia do 2º movimento do *Concierto de Aranjuez*⁷.

Barrios compôs mais de 100 peças para o violão, as quais o violonista Fábio Zanon classifica em quatro categorias (ZANON, 2003)⁸: *paródias de música antiga*⁹, *peças características de inspiração romântica*, *obras de caráter técnico ou didático*, e *obras inspiradas no folclore e nas danças locais latino-americanas*.

Este trabalho trata desta última categoria, a música de Barrios que surgiu a partir do encontro da música européia ocidental com diversas expressões musicais regionais, fazendo de Agustín Barrios um dos primeiros violonistas, e talvez o de maior repercussão, a levar a música popular latino-americana às salas de concerto.

Esta música tem uma característica estética *híbrida*, mas está também estreitamente relacionada com questões sociais, culturais e políticas da época, e vigentes até hoje.

Considerando tudo o que foi mencionado sobre o latino-americanismo musical e a música *híbrida*, surgem os seguintes problemas de pesquisa: Como Barrios se insere neste contexto latino-americanista? Qual era o seu “olhar” sobre as culturas populares que utilizou em suas obras? Há, ainda, outra questão importante sobre a interpretação e o ensino/aprendizado destas obras: como um músico deve abordar¹⁰ uma obra que, estando ligada à escrita musical e a outros preceitos da música européia ocidental, está também intrinsecamente vinculada a expressões folclóricas ou populares?

⁶ Instrumentos de sopro pré-colombianos típicos de países andinos.

⁷ Concerto para violão e orquestra do compositor espanhol Joaquín Rodrigo (1901-1999). O motivo melódico do 2º movimento é muito conhecido, e foi amplamente gravado em inúmeras versões, filmes, comerciais, e hoje até faz parte do Kaddish, uma das partes mais importantes da liturgia judaica.

⁸ A *Rádio Cultura FM* de São Paulo apresentou, a partir de setembro de 2003, *A Arte do Violão*, uma série especial de 26 programas radiofônicos idealizados e apresentados por Fábio Zanon. Um destes programas, com duração de quase uma hora, foi dedicado exclusivamente a Agustín Barrios, e foi usado como fonte neste trabalho.

⁹ Minuetos, gavotas, prelúdios, danças espanholas, onde ele imita o estilo de compositores como Bach, Mozart, e outros.

¹⁰ O termo *abordar* é usado aqui em um sentido amplo, que inclui ouvir, interpretar, ensinar e pesquisar.

Esta pesquisa é vigente na medida em que o fenômeno das culturas locais, e por consequência uma espécie de nacionalismo musical, continua presente na América Latina dos nossos dias. Assim, uma pesquisa da obra de Barrios por meio de uma aproximação mais profunda com os seus elementos populares pode gerar novas idéias de interpretação, pesquisa, e de abordagem no ensino/aprendizado destas obras e de outras semelhantes por sua característica híbrida. E é talvez a globalização em que vivemos o que mais justifica o uso de nossa música popular na busca de uma educação e prática musical próprias.

Es en este sentido que el uso de las músicas populares puede tener en la enseñanza general una utilidad particular: la de neutralizar en algo la sistemática alienación que respecto a lo propio impone el sistema. La música, culta y popular, mestizada o indígena o negra, valorizada en el sistema escolar como algo merecedor de ser aprendido, puede enseñar mucho más de lo meramente visible. Puede y debe ser un instrumento más para el autoconocimiento, para la construcción de una identidad o el mantenimiento de ésta o –más importante aún– para su defensa. (AHARONIÁN, 2000, p.8-9)

Finalmente, esta pesquisa se insere na temática e preocupação do Grupo de Pesquisa *Música Étnica e Popular (Brasil/América Latina)*, existente no Instituto de Artes da UNESP-SP, criado em 1995 sob a coordenação do Prof. Dr. Alberto Ikeda, que abrange ainda outros temas de estudo.

CAPÍTULO I

AMÉRICA LATINA

Cree el aldeano vanidoso que el mundo entero es su aldea, y con tal que él quede de alcalde, o le mortifique al rival que le quitó la novia, o le crezcan en la alcancía los ahorros, ya da por bueno el orden universal, sin saber de los gigantes que llevan siete leguas en las botas y le pueden poner la bota encima, ni de la pelea de los cometas en el cielo, que van por el aire dormido engullendo mundos. Lo que quede de aldea en América ha de despertar. Estos tiempos no son para acostarse con el pañuelo a la cabeza, sino con las armas de almohada, como los varones de Juan de Castellanos: las armas del juicio, que vencen a las otras. Trincheras de ideas valen más que trincheras de piedra.

No hay proa que taje una nube de ideas. Una idea enérgica, flameada a tiempo ante el mundo, para, como la bandera mística del juicio final, a un escuadrón de acorazados. Los pueblos que no se conocen han de darse prisa para conocerse, como quienes van a pelear juntos.[...]

Martí, José. Trecho do ensaio “Nuestra América” (MARTÍ, 2005)

Este ensaio do cubano José Martí, escrito em 1891, ilustra um discurso recorrente na história da América Latina. A idéia de “despertar” remete à independência, não apenas em relação à soberania geopolítica, mas também cultural e econômica. Os “gigantes” representam os impérios, com suas intervenções e ingerências na região. A afirmação de que os povos “van a pelear juntos”, nos leva, por um lado, ao conceito de *Pátria Grande*, a unidade política dos países hispano-americanos proposta pelos libertadores Simón Bolívar e José de San Martín, e por outro, aos inúmeros esforços atuais de integração latino-americana, como os blocos Mercosul e Pacto Andino.

América Latina é caracterizada, entre outras coisas, por suas recorrentes idéias de integração e de independência por parte de intelectuais em diferentes períodos de sua história; por suas culturas *híbridas* ou *mestiças*, que combinaram o ameríndio com o europeu e o africano; por sua enorme riqueza e diversidade em músicas, danças, artesanatos, e outros produtos culturais e

artísticos. Para entender de onde vêm estas caracterizações, veremos alguns conceitos e aspectos históricos.

1.1 ALGUNS CONCEITOS DE BASE

1.1.1 Híbridação

O termo *híbrido*, em sua origem biológica, refere-se ao produto do cruzamento genético entre duas espécies vegetais ou animais. No entanto, a híbridação¹¹, sob diversos nomes, é utilizada hoje para descrever diferentes tipos de combinações: a *mestiçagem* entre grupos étnicos, o *sincretismo* entre crenças ou religiões, a *fusão* de ritmos ou gêneros musicais, entre outras. Assim, o termo refere-se tanto ao sentido biológico quanto ao cultural, e hoje é possível acrescentar ainda a aceção tecnológica, como é o caso do automóvel híbrido, que combina o motor a combustão com o motor elétrico.

A híbridação cultural, que é abordada neste trabalho, tem seus antecedentes nos primeiros encontros entre comunidades ou sociedades. O próprio conceito também é antigo. Plínio, o Velho, usou o termo no século I para se referir aos imigrantes que chegavam a Roma. Foi, no entanto, no final do século XX que os estudos sobre a híbridação cultural ganharam mais força, e hoje encontramos este conceito em estudos sobre associações entre instituições públicas e privadas, processos de globalização, combinações de gastronomias, fusões artísticas e literárias, surgimento de novos idiomas a partir do convívio entre duas línguas, processos de descolonização, coexistência das linguagens “cultas” e populares (GARCÍA-CANCLINI, 2008a).

Fica claro que este conceito é utilizado para descrever e estudar diferentes processos. Portanto, neste trabalho tomo como base a definição proposta por García-Canclini, por ser geral e aplicável aos diversos casos descritos acima: “entiendo por híbridação procesos socioculturales

¹¹ O termo *hibridação* é utilizado por García-Canclini, e adotado neste trabalho. No entanto, muitos autores utilizam o termo *hibridismo*.

en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas.” (GARCÍA-CANCLINI, 2008a, p.14)

Estas combinações podem acontecer de forma espontânea ou planejada, consciente ou inconscientemente, e podem ser produto de trabalhos coletivos ou individuais. Mas é importante ressaltar que estas fusões não estão isentas de contradições e choques, e podem acontecer inclusive por meio de atos de violência, seja esta simbólica ou de outro tipo. Um claro exemplo disto é o caso da colonização da América luso-hispânica, onde africanos e ameríndios foram proibidos de cultuar seus deuses, e por causa disto passaram a dar imagens e nomes católicos às suas deidades, dando início a inúmeras formas de sincretismo religioso.

Há também diferentes graus de “otimismo” com relação às hibridações por parte de autores que trataram sobre o assunto. Duas visões extremas adotadas pelas ciências sociais a partir da biologia ajudam a ilustrar isto. Por um lado temos o caso de infertilidade da mula, que no século XIX gerou receios de que a hibridação poderia prejudicar o desenvolvimento social. Por outro lado, no final do século XIX o austríaco Gregor Johann Mendel (1822-1884) mostrou que o cruzamento genético em botânica podia produzir plantas férteis com maior variedade, resistência, qualidade e valor nutritivo. Então surgiram autores que viam na hibridação a chave para o desenvolvimento social, onde preconceito, discriminação e brechas sociais poderiam se dissolver.

No entanto, não se pode adotar um critério único para avaliar a grande diversidade daquilo que o termo *híbrido* descreve. Cada caso deve ser avaliado em seu contexto e sob critérios próprios, se tal avaliação é possível. Além disso, ao adotarmos o termo da biologia para descrever fenômenos culturais ou sociais, não podemos adotar também o juízo de valor da ciência de origem. Tal apreciação deve ser feita a partir de estudos sócio-culturais.

Mas as diferentes posturas em relação à hibridação não são apenas idéias herdadas da biologia do século XIX. Como aponta Hall, a discussão ganhou novas dinâmicas na atualidade:

Algumas pessoas argumentam que o “hibridismo” e o sincretismo – a fusão entre diferentes tradições culturais – são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam

que o hibridismo, com a indeterminação, a “dupla consciência” e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos. (HALL, 2006, p.91)

Apesar da importância de conhecer as diferentes visões por trás dos processos de hibridação, este trabalho não tem como propósito avaliar como boas ou ruins as obras musicais *híbridas*, mas sim ressaltar que elas estão presentes no repertório de escolas de música, conservatórios e universidades, e mostrar a importância de entendê-las como *híbridas*.

Com relação aos diversos nomes que os processos de hibridação recebem, o termo *fusão* é mais utilizado para descrever combinações musicais. Porém, ele não é adotado neste trabalho. O motivo é que este termo, assim como *crossover*¹², são específicos demais, e referem-se apenas à mistura entre gêneros ou estilos musicais. Ou seja, mais do que combinações culturais, eles costumam descrever resultados estéticos pontuais e planejados. No entanto, quando falamos de afliências culturais, o termo *hibridação* é mais utilizado, e por esta razão ele é adotado no presente trabalho, que trata de um fenômeno musical que surge a partir do encontro entre diversas culturas na América Latina.

É importante ressaltar que as estruturas ou práticas discretas que se combinam para formar o *híbrido* também não são *puras* , e existem inúmeros exemplos para ilustrar isto. No sistema de *castas* do império espanhol em suas colônias americanas, o termo *mestiço* era utilizado para descrever aquele que tinha um dos pais nascido na Espanha, e o outro nativo americano. Entretanto, a pessoa nascida na Espanha também era produto da mistura entre vândalos, visigodos, mouros, entre outros; e os nativos americanos, segundo a teoria mais aceita, são descendentes de grupos de caçadores siberianos que migraram ao continente americano pelo Estreito de Bearing. Um exemplo mais atual é o *spanGLISH*, mistura de espanhol com inglês surgida nas comunidades latino-americanas nos Estados Unidos. Está claro que o *spanGLISH* é um híbrido, mas não podemos esquecer que também o inglês e o espanhol são línguas derivadas do latim, árabe e línguas pré-colombianas.

¹² Literalmente em inglês significa *cruzar*, ou *mudar de lado*. Em música o termo é utilizado para descrever a passagem, geralmente temporária, de um músico para outro gênero. É o caso do violonista flamenco Paco de Lucía, que gravou o *Concierto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, obra ícono do violão “erudito”. Outro exemplo, também muito representativo, são as inúmeras gravações de *música pop* feitas por Luciano Pavarotti em sua série “Pavarotti & Friends”.

Neste sentido, é possível afirmar que tudo é *híbrido*. Então, que sentido tem estudar um fenômeno partindo do princípio de que ele é *híbrido*, quando todos, de alguma maneira, o são?

O objetivo destes estudos é, como diz García-Canclini, desconstruir as classificações em oposições, tão restritivas e limitativas, para gerar ferramentas de estudo abrangentes e integradoras.

Así como no funciona la oposición abrupta entre lo tradicional y lo moderno, tampoco lo culto, lo popular y lo masivo están donde nos habituamos a encontrarlos. Es necesario deconstruir esa división en tres pisos, esa concepción hojaldrada del mundo de la cultura, y averiguar si su hibridación puede leerse con las herramientas de las disciplinas que los estudian por separado: la historia del arte y la literatura, que se ocupan de lo “culto”; el folclor y la antropología, consagrados a lo popular; los trabajos sobre comunicación, especializados en la cultura masiva. Necesitamos ciencias sociales nómadas, capaces de circular por las escaleras que comunican esos pisos. O mejor: que rediseñen los planos y comuniquen horizontalmente los niveles. (GARCÍA-CANCLINI, 2008a, p.36)

Assim, este trabalho não pretende, ao classificar uma obra musical como *híbrida*, dizer que há obras *puras*. O que aqui se aspira é gerar ferramentas mais apropriadas para estudar estas peças, não por meio de um único caminho, mas a partir das várias vertentes que as formam.

1.1.2 Identidade

A questão da *identidade* está sendo amplamente discutida nas ciências sociais, e esta discussão, já complexa no passado, torna-se ainda mais complexa hoje, na chamada *pós-modernidade*, onde ganha novas dinâmicas. O jamaicano Stuart Hall, referência nos estudos atuais sobre cultura, aponta a complexidade dos estudos sobre *identidade* em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*:

Conseqüentemente, as formulações deste livro são provisórias e abertas à contestação. A opinião dentro da comunidade sociológica está ainda profundamente dividida quanto a esses assuntos. As tendências são

demasiadamente recentes e ambíguas. O próprio conceito com o qual estamos lidando, “identidade”, é demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova. Como ocorre com muitos outros fenômenos sociais, é impossível oferecer afirmações conclusivas ou fazer julgamentos seguros sobre as alegações e proposições teóricas que estão sendo apresentadas. Deve-se ter isso em mente ao se ler o restante do livro. (HALL, 2006, p.8-9)

De modo geral, os estudos atuais sobre esta questão observam que as antigas *identidades*, estáveis e inalteráveis durante muito tempo, começaram a mudar na segunda metade do século XX, abalando as referências que davam ao indivíduo um sólido alicerce na sociedade. Stuart Hall distingue estas mudanças a partir de três concepções de identidade, sendo estas a identidade do: *sujeito do Iluminismo*, *sujeito sociológico* e *sujeito pós-moderno*. (HALL, 2006)

O *sujeito do Iluminismo* era pensado como tendo um “núcleo” ou “centro” que formava a identidade do indivíduo, e que esta era “fechada”, no sentido em que permanecia essencialmente inalterada ao longo da sua existência.

O conceito de *sujeito sociológico*, no entanto, deixou de considerar o indivíduo como auto-suficiente e isolado. As relações com outros indivíduos também mediavam a sua identidade. O sujeito ainda tinha uma “essência” central, mas esta era modificada constantemente a partir do diálogo com a sociedade. Assim, a idéia de *identidade individual* do sujeito do Iluminismo se desvanece para dar lugar à *identidade cultural*.

Finalmente, o *sujeito pós-moderno* não tem mais uma identidade central e essencial. O sujeito tem diversas identidades, muitas vezes contraditórias, com as quais se identifica temporariamente de acordo com o sistema social e cultural que o rodeia. A identidade torna-se dinâmica, em constante mudança. Daquela identidade sólida, quase biológica, passa a ter uma identidade móvel, quase “imaginada”, que alguns autores chamam de deslocamento ou “descentramento” do sujeito.

Segundo autores que sustentam a idéia de descentramento do sujeito, estas mudanças na concepção de identidade aconteceram por meio de uma série de rupturas no discurso do conhecimento.

Uma destas rupturas refere-se ao pensamento Marxista, que colocava as relações sociais, e não o indivíduo, no centro do seu sistema teórico, rejeitando assim a existência de uma essência universal no homem.

Não é a consciência dos homens que determina o seu ser, pelo contrário, é o seu ser social que determina a sua consciência.¹³. (MARX, 1964, p.51).

Outro descentramento da identidade é atribuído à sua relação com a língua, a partir do trabalho do lingüista estrutural Ferdinand de Saussure, que argumentava que a estrutura da língua precede o indivíduo. A língua é um sistema social e não individual. Portanto, falar uma língua não significa transmitir pensamentos apenas internos, e sim expressar aquilo que está em nossa língua a partir do meio social e cultural em que vivemos. Da mesma forma, a identidade não é apenas interna, mas é constantemente transformada pela sociedade e inclusive pela situação em que nos encontramos.

Além disso, os significados das palavras não são fixos. Uma única palavra pode ter vários significados, dependendo do contexto em que é utilizada. Isto é, o significado da palavra transforma-se de acordo com a relação que esta tem com outras palavras. E é somente a partir desta relação, deste jogo de diferenças e semelhanças, que uma palavra pode ter um significado. O que é considerado “longe” pode variar imensamente ao tratar de distâncias em um pequeno povoado, em uma grande metrópole, em viagens internacionais, e em viagens espaciais ou estudos astronômicos. Assim, a palavra “longe” não descreve absolutamente nada em quantidades absolutas, e só ganha significado pela sua oposição ou seu contraste com aquilo que é considerado “perto”.

A analogia com a identidade é bastante clara. Eu somente me identifico como “eu” pela oposição em relação ao “outro”. Mas esta identidade, marcada pelo contraste, também é relativa e depende do contexto social e cultural.

¹³ Tradução de: *It is not the consciousness of men that determines their being, but on the contrary it is their social being that determines their consciousness.* (Tradução do autor)

1.1.3 América Latina: O conceito

América do Sul, Hispano-América, Luso-América, Ibero-América, Nossa América, Pátria Grande, América Latina, são denominações que representam uma circunscrição do continente americano. Se bem no uso cotidiano algumas delas podem significar exatamente a mesma região, na verdade cada um destes termos engloba uma circunscrição própria, não necessariamente geográfica, mas também, e talvez principalmente, ideológica ou política.

América Latina, denominação usada neste trabalho, é um termo composto. Cada parte dele tem um significado autônomo, mas juntos eles geram um novo conceito que não é um, nem outro, e é os dois ao mesmo tempo. O termo carrega a própria *hibridação* da cultura à qual denomina. A primeira parte, *América*, representa o que aqui havia antes da colonização. A segunda, *Latina*, representa a cultura trazida pelos colonizadores. Mas talvez o termo deveria ter três, e não duas partes, pois etimologicamente, a herança africana não está contemplada. Isto se explica entendendo as “jogadas” políticas que geraram este termo, que veremos a continuação, e das quais a África não participou.

De modo geral, América Latina agrupa os países do continente americano que foram colônias da Espanha, Portugal e França. No entanto, é importante ressaltar que o termo, mais do que uma circunscrição geográfica, tem conotações ideológicas e políticas desde seu surgimento, como claramente expõe Brandelise:

A partir de suas origens, a acepção assumiu caráter predominantemente operatório, com uma finalidade política em si, algo construído para servir de instrumento simbólico, seja em uma concorrência de espaços hegemônicos entre as nações mais poderosas de meados do século XIX, seja em afirmação de uma identidade interna de seus povos, que buscavam auto-reconhecimento e emancipação política. (BRANDELISE, 2008, p.21)

Assim, o termo surgiu a partir de duas forças presentes desde princípios do século XIX. Por um lado, o desejo das recém surgidas nações de alcançarem uma real soberania sobre seus destinos, o que não necessariamente aconteceu com a sua independência política. E por outro, os interesses políticos, econômicos e culturais na região por parte das nações hegemônicas.

O termo começou a fazer parte do vocabulário europeu, e das próprias nações que ele representava, em meados do século XIX. O escritor e intelectual colombiano José María Torres Caicedo (1830 – 1889), que viveu durante muitos anos em Paris, utilizou o termo *América Latina* em seu poema *Las dos Américas*, escrito em 1856 e publicado em 1857 no *El Correo de Ultramar*, periódico de língua espanhola editado em Paris, com circulação na Europa e na América. (BRANDELISE, 2008)

*Más aislados se encuentran, desunidos,
Esos pueblos nacidos para aliarse:
La unión es su deber, su ley amarse:
Igual origen tienen y misión;
La raza de la América latina,
Al frente tiene la sajona raza,
Enemiga mortal que ya amenaza
Su libertad destruir y su pendón*

José María Torres Caicedo, 1857 (BRANDELISE, 2008)

Vemos aqui que Caicedo defende a união dos povos de influência latina no continente americano, com o argumento de que compartilham a mesma “origem” e “missão”. Ele usa o termo “América latina” para representar uma “raça”, em oposição aos *outros*, da “raça saxônica”. Ou seja, a expressão é utilizada aqui para unificar e dar força às novas nações que procuram uma verdadeira independência.

No entanto, como foi dito anteriormente, este termo também foi impulsionado por interesses políticos das nações hegemônicas na região. Certamente os Estados Unidos não tinham interesse no termo, pois ele os excluía. Foram nações católicas européias, como França, Itália, Espanha e Portugal, que, diante da forte ascensão das nações protestantes, tinham interesse em

aumentar suas influências na região, usando para isto, entre outras coisas, um termo ideológico que os ligasse a ela.

No caso da Espanha, o termo preferido foi, e continua sendo até hoje, *Hispano-América*, pois este “desconhece” a influência dos outros países mencionados acima. Por outro lado, Portugal opta pelo termo *Luso-América*. Porém, o primeiro termo tira o Brasil da área de influência espanhola, e o segundo tira de Portugal a interação com os países da antiga colônia espanhola. Uma simples solução para isto foi adotar o termo *Ibero-América*, no qual ambos países dividem o protagonismo, mas ganham na área de atuação.

Já no caso da França e Itália, a terminologia preferida foi aquela que as incluía, *América Latina*. Na França, o termo foi fortemente pregado por políticos de Napoleão III como uma estratégia de ganhar poder no novo mundo, desejo evidenciado na “expedição” ou intervenção francesa no México (1863-1867). Alguns autores inclusive apontam os ideólogos do regime de Napoleão III como os criadores do conceito de *América Latina*. Porém, isto é desmistificado pela presença de Caicedo, e uma parcela da academia afirma que a primeira expressão escrita de “América Latina” é a que aparece em seu poema *Las dos Américas*. (ARDAO, 1992)

Independentemente da autoria, o importante é saber que o termo surgiu e se espalhou por meio de um jogo de interesses praticamente opostos: de independência por um lado, e de ingerência por outro.

No caso da Itália, o interesse comercial e político em terras sul-americanas acentuou-se mais tarde, no século vinte, com a ascensão de Mussolini ao poder. Neste período, por meio de uma grande campanha acadêmica que incluía livros, revistas, jornais e outros tipos de produção textual, a Itália tentou reverter a hegemonia da França como modelo cultural na América latina.

De fato, era para as idéias políticas, sociais e filosóficas francesas, para seus modelos de educação, embasados no positivismo e laicidade, e para seus movimentos estéticos, que intelectuais latino-americanos se voltavam.

Não é de estranhar, então, que Alcides Arguedas (1879-1946), Diego Rivera (1886-1957), Tarsila do Amaral (1886-1973) César Vallejo (1892-1938), Miguel Ángel Asturias (1899-1974), Rubén Darío (1867-1916), Franz Tamayo (1879-1956), Alejo Carpentier (1904-1980) Ernesto

Lecuona (1895-1963), Heitor Villa-lobos (1887-1959), entre tantos outros, fizeram de Paris um importante ponto de confluência de escritores, educadores e artistas latino-americanos.

No entanto, alguns intelectuais latino-americanos se opunham à matriz cultural parisiense, e participavam da campanha italiana para reverter a situação. É o caso do escritor argentino Manuel Ugarte (1875-1951), como podemos observar em seu seguinte questionamento, feito no primeiro número da revista italiana *Colombo*, lançada em 1926, e da qual era colaborador:

Por que não ocorre ao espírito da juventude latino-americana vir à Itália beber diretamente da fonte da *latinitá*? Fala-se sempre das relações comerciais, de emigração numerosa... Mas nunca é lembrado o fluxo de idéias, de manifestações artísticas, de civilidade que aportou e ainda aporta ao Novo mundo a extraordinária Itália. Por qual razão a Itália, superior por sua irradiação universal, não vê na América um campo aberto à ação de seus filhos? Por que ela não estende ao outro lado do Oceano, o tesouro inesgotável de seu gênio? (UGARTE, apud BRANDELISE, 2008, p.33)

Assim, fica evidente que o conceito de América Latina surgiu a partir de diferentes interesses e objetivos. Trata-se de um conceito dinâmico, que a cada momento ganha novas significações.

1.2 NACIONALISMO NA AMÉRICA LATINA

Segundo Jorge Enrique González, o sentimento nacionalista na América Latina surgiu no “[...] período de transição dos regimes coloniais e a formação de novas repúblicas” (GONZÁLEZ, 2007, p.20).

Este período, marcado por revoluções que levaram à independência, trouxe a necessidade destas novas repúblicas de aumentarem a consciência de si mesmas, procurando uma nova e própria identidade, como aponta Gonzáles referindo-se aos “crioulos”:

A consciência de sua particularidade no espaço americano constitui um antecedente de primeira magnitude para compreender o surgimento do sentimento nacionalista, elemento indispensável para passar à etapa da definição de uma consciência de si mesmos, que se dirija ao plano político com a proposta de uma comunidade de interesses e comunidade de sentido, que possui um passado comum e, talvez o mais importante, um futuro comum. (GONZÁLEZ, 2007, p.8)

No entanto, esta transição marcou apenas o começo de uma busca que, segundo González e muitos outros estudiosos da América Latina, continua nos dias de hoje. González propõe cinco períodos para entender melhor os processos do que ele chama de “nacionalismo hispano-americano”¹⁴.

O *período 1*, de formação nacional, aproximadamente entre 1780 e 1810, corresponde à “decomposição das unidades político-administrativas do regime colonial espanhol e da crise política e social na península [...]” (GONZÁLEZ, 2007, p.22).

O *período 2*, de formação dos Estados nacionais e das definições de suas fronteiras, aproximadamente entre 1810 e 1840, é o “momento em que se passa a consolidar a independência política com respeito ao domínio espanhol, para se dotar de uma organização política e administrativa, e identificar um depositário da soberania nacional: o povo da nação.” (GONZÁLEZ, 2007, p.23).

O *período 3*, entre 1840 e 1900 aproximadamente, representa o “processo de modernização material expressado na noção ocidental de ‘progresso’[...]” (GONZÁLEZ, 2007, p.24).

No *período 4*, aproximadamente entre 1900 e 1950, encontra-se o “desenvolvimento ampliado do capitalismo industrial e sua fase de expansão imperialista, junto às duas guerras mundiais que vão reconstruir o sistema-mundo onde as pressões econômicas são internacionais e

¹⁴ González utiliza o termo “nacionalismo hispano-americano”, que exclui as colônias não espanholas. No entanto, os períodos de nacionalismo descritos por ele certamente são aplicáveis a toda a América Latina.

as pressões políticas são nacionais (WALLERSTEIN, apud GONZÁLEZ, 2007)¹⁵. Acompanhando as pressões econômicas aparece o imperialismo cultural na forma de uma civilização ocidental que estaria encarnada nas nações mais desenvolvidas do ocidente.” (GONZÁLEZ, 2007, p.24-25).

Finalmente temos o *período 5*, aproximadamente entre 1950 e os dias de hoje, no qual presenciamos a “transformação dos processos de acumulação do capitalismo tardio [...]” (GONZÁLEZ, 2007, p.25). É justamente neste período que a identidade passa por aquele “descentramento” discutido anteriormente.

Assim, fronteiras foram criadas na região formando diversos países, e estes passaram por um longo processo de busca de identidade, processo que se intensificou com as fortes políticas culturais nacionalistas utilizadas no começo do século XX. Além disto, a partir do período das independências, as novas repúblicas foram adquirindo interesses e características sócio-culturais próprias, e as diferenças foram ainda mais marcadas devido às inúmeras guerras entre as repúblicas. Sendo assim, como explicar a existência de um sentimento de identidade que não se restringe, culturalmente, a estas divisões, mas opta por uma identidade mais ampla, que perpassa estas fronteiras e abrange todo o subcontinente? Como surge, no meio de fortes nacionalismos, o sentimento *latino-americanista*?

No meio dos nacionalismos e das divisões, existiam, e ainda existem, elementos aglutinadores, como escreveu o crítico uruguaio Ángel Rama (1926-1983) em 1961 no texto ao qual deu o mesmo nome do ensaio de Martí, *Nuestra América*:

Dividida, fragmentada e isolada durante vários decênios, é admirável observar que atrás de cada uma dessas cercas havia homens que lutavam num mesmo sentido, e que o quebra cabeça das nacionalidades e do isolamento não impediu o desenvolvimento de processos civilizadores similares, poderosos entroncamentos em torno de renovadoras idéias – forças que aglutinam um continente. (RAMA, 2008, p.63)

¹⁵ Sobre isto, González diz em nota de rodapé que, desde sua perspectiva, o fenômeno nacional ainda existe, com expressões novas que merecem ser estudadas.

Para compreender melhor o conceito de *América Latina*, e o surgimento do *latino-americanismo*, é preciso conhecer alguns aspectos históricos comuns, essas “forças que aglutinam um continente”, que marcaram a identidade da região.

1.3 IDENTIDADE LATINO-AMERICANA A PARTIR DAS RAÍZES HISTÓRICO-CULTURAIS COMUNS

É evidente que os povos latino-americanos compartilham uma história marcada pela colonização por parte dos impérios europeus, recebendo uma forte influência das culturas dominantes ocidentais, principalmente as latinas, e mais especificamente as ibéricas, assim como a cultura da igreja católica. Mas estas culturas ganharam novas características quando se combinaram, de formas muito complexas, com aquelas que já existiam na região, as chamadas culturas *ameríndias*, e com contribuições de outras regiões, principalmente africanas. É precisamente esta *hibridação* de culturas a característica que provavelmente mais contribuiu para a formação da identidade da região, levando alguns autores, como Samuel Huntington, a inclusive pensar no subcontinente como não sendo plenamente “ocidental” (HUNTINGTON, 2001).

Além da sua hibridação cultural, outro fator histórico fundamental na formação de identidade das colônias foi a busca pela independência diante das metrópoles. É claro que este processo ocorreu de forma muito diversa ao longo de toda a região, mas estas diferenças foram atenuadas, ao menos na criação da identidade, diante do grande objetivo comum, a independência. Os ideais, as revoluções e as batalhas de uma região certamente influenciavam todo o subcontinente, o que explica que todas as recém surgidas nações, com exceção de Cuba, tenham conquistado suas independências políticas em um mesmo período, no começo do século XIX.

Mas a formação das novas repúblicas não significou uma soberania plena sobre seus destinos. Os dois séculos posteriores às independências foram marcados por inúmeras

intervenções bélicas, políticas, comerciais e culturais vindas da Europa nos primeiros momentos, e posteriormente também dos Estados Unidos.

Soma-se a isto o fato de que modelos políticos, econômicos, educativos e culturais importados das metrópoles não funcionaram da mesma forma na América Latina, devido às suas culturas e realidades próprias. Assim, a busca por modelos próprios tem sido uma constante na história pós-colonial da América Latina, e possivelmente essa busca ganhou ainda mais força nas últimas décadas, com questionamentos ao modelo econômico hegemônico, com inovações em políticas culturais, e com reformas educativas que visam criar um ensino adequado à sua realidade.

Alguns autores propõem que a América Latina tem uma identidade cultural herdada principalmente da Europa, mas esta visão ignora, ou ao menos diminui, a complexidade da mescla com as outras culturas presentes na região, como bem aponta Cristián Parker Gumucio:

Y, en efecto, a diferencia de lo que plantean autores latinoamericanos eurocéntricos, como Jorge Larraín (1996), la cultura latinoamericana no puede confundirse con la cultura de la modernidad ilustrada y europea y, en cambio, muy por el contrario hay que entenderla, en su diversidad, como una cultura que comparte varios rasgos con la latinidad europea pero que tiene una matriz histórico-cultural distinta generada y alojada en los procesos históricos de colonización y de luchas por la libertad. Esos procesos, desde el siglo XIX en adelante, la llevan a conformar cada vez con más nitidez, una cultura independiente que, en ciertos aspectos, comparte con occidente valores, tradiciones y rasgos culturales y que, en otros aspectos, momentos, procesos y códigos afirma rasgos de identidad propios que no son occidentales, ni Europeos, ni nordatlánticos y mucho menos anglosajones. (PARKER, 2008, p.61-62)

São estes processos históricos comuns que permitem dar uma unidade ao conceito de América Latina. No entanto, alguns dos elementos comuns da América Latina, como a independência das colônias e a hibridação de culturas, também são válidos para a América anglo-saxã. O que levou, então, à ascensão do latino-americanismo em detrimento do pan-americanismo?

De fato, o caso dos Estados Unidos, que obtiveram a independência da Inglaterra em 1776, foi um exemplo que inspirou as colônias ibero-americanas. Existiam então ideologias e movimentos que apoiavam a união do continente. Como exemplo, Simón Bolívar, que propunha a formação da *Pátria Grande* entre as colônias espanholas, ao mesmo tempo defendia uma união estratégica com as nações do norte. Em sua “carta profética”, de 1815, ele propôs um congresso no Panamá: “Ojalá tuviéramos allí un augusto congreso de los representantes de las repúblicas, reinos e imperios de América que se ocupara de los altos intereses de la paz y de la guerra y tratara con las naciones de las otras tres partes del mundo.” (BOLIVAR, apud MOORE, 1945, p.742)

Apesar de não ter apresentado grandes resultados, o congresso, realizado em 1826 com a participação dos estadunidenses, contribuiu para estabelecer a *pan-americanismo* como um caminho para a independência da América. (BRANDALISE, 2008)

Entretanto, já ao longo do século XIX os Estados Unidos deixaram sentir suas ambições expansionistas e hegemônicas.

Primero la evidenció [a vontade expansionista] en Norteamérica con la compra de Luisiana en 1808 y cesión de Oregon en 1846; la compra de Florida a España en 1819; la anexión de Texas en 1845 y la guerra contra México en 1846. Hacia fines de siglo desembozadamente se mostró como el imperio que era con grandes pretensiones hegemónicas en la guerra contra España (1898) por su ambición de Cuba y Puerto Rico. Por lo mismo, el propio concepto de “latino” adquirió una connotación fuertemente antinorteamericana, para contrarrestar al “monstruo”, ese Goliat que, al decir de Martí (1895) bien conocía sus entrañas por haber vivido en él. (PARKER, 2008, p.63)

Por sua vez, explica Zanetti:

Las ideas de unidad se fortalecen ante la conciencia de amenaza que encarna Estados Unidos hacia fin de siglo: la guerra en Cuba y Puerto Rico en 1898, la creación del Estado de Panamá (1902), las conferencias panamericanas (1889/1890, 1901, 1910) o los sucesivos desembarcos de marines (en Cuba, Honduras, Nicaragua, Santo Domingo...) jalonan un proyecto de hegemonía percibido por Martí, Ugarte, etc., quienes alertaron sobre el imperialismo como

fenómeno universal y concurren a conformar corrientes de oposición. (ZANETTI, 1994, p.492)

Assim, o *latino-americanismo* começou a suplantar o *pan-americanismo* durante o século XIX, mas ganhou ainda mais força no século XX, por causa das inúmeras intervenções políticas e econômicas dos Estados Unidos na região.

Tudo isto ajuda a entender a construção do conceito de *América Latina* e o sentimento *latino-americanista*, não a partir de invenções de cunho nacionalista, mas sim de processos históricos e culturais dos quais surgiu uma cultura com bases comuns, sem negar a diversidade que nela se encontra.

Entonces es posible afirmar que si bien no es válido hablar de que estamos en presencia de una simple prolongación de la “cultura occidental”, al menos hay elementos de unidad e identificación que permiten trascender fronteras nacionales y particularismos culturales todo lo cual nos autoriza a referirnos conceptualmente a “una cultura latinoamericana”, como si por la vía de los conceptos fuese posible, como de hecho lo es, abstraerse de la multiforme pluralidad de culturas, subculturas y rasgos que se encuentran esparcidos en las geografías y territorios, vecinales, locales, nacionales, y/o regionales del subcontinente. (PARKER, 2008, p.62)

1.3.1 A dinâmica da identidade Latino-Americana

Como vimos anteriormente, a identidade é construída a partir do contraste com o “outro”. Sabemos quem somos a partir do conhecimento de quem *não* somos.

Vimos também que a identidade de um sujeito não é uma só, fixa, mas varia de acordo com as suas relações sociais. O mesmo acontece nas identidades coletivas, a chamada *identidade cultural*. Por meio de processos dinâmicos, e a partir de suas relações histórico-sociais, ela se transforma constantemente. Assim, a *identidade cultural* não está isenta de conflitos e tensões, e a sua preservação é um processo complexo e difícil (PARKER, 2008). No entanto, a identidade é um recurso fundamental para a existência de um mínimo vital de manutenção da organização, solidariedade e integração cultural de um grupo determinado (SOROKIN, 1962).

No caso da América Latina, é evidente que os povos que conformam a região pertencem a culturas diversas e diferentes. As fronteiras que dividiram a região agruparam vários povos em uma só república, ao mesmo tempo em que dividiam grupos étnicos mais ou menos homogêneos em dois ou mais países. As comunidades *guaranis* da região sudeste da Bolívia certamente têm mais em comum com comunidades *guaranis* do sudoeste brasileiro (RS, SC, Paraná e MS) do que com as comunidades do altiplano na região oeste da Bolívia.

Por outro lado, não se pode negar que a Bolívia, com as guerras que teve com países vizinhos como a do *Pacífico* e do *Chaco*, a guerra civil, as ditaduras, a economia, as reformas educativas e agrárias, as lutas sociais, a visão do passado, a construção do presente, enfim, a história do país, acaba propiciando aos seus diversos povos uma consciência coletiva partilhada.

Este mesmo “emaranhado” acontece em várias dimensões: comunidades, bairros, cidades, estados, países e em regiões maiores, como é o caso da América Latina. É por isso que quando tratamos da identidade latino-americana não estamos falando de um conceito estático, e muito menos de uma homogeneidade cultural. Quando as identidades tornam-se estáticas e inflexíveis, não existe possibilidade alguma de integração (PARKER, 2008). É na heterogeneidade, na multiculturalidade e na concepção dinâmica que a idéia de integração latino-americana se baseia.

1.3.2 América Latina na globalização

A partir da alteração de noções de tempo e espaço, devido principalmente às inovações tecnológicas na comunicação, surge a chamada *globalização*, gerada pela necessidade do capitalismo de formar uma “aldeia global” para ter maiores mercados para os países “centrais”. O processo de globalização, que diz respeito à interação entre regiões, ou a interligação do mundo, considera, além do aspecto de mercado, aspectos sociais, culturais e políticos.

Tendo uma “aldeia global” como mercado, as oportunidades para escritores, artesãos ou músicos parecem ganhar dimensões antes inimagináveis. No entanto, a globalização traz como consequência uma acirrada concorrência, e se no passado um artesão concorria com colegas da região, na globalização este disputa seu espaço com grandes centros de produção que muitas vezes nem sequer podem ser localizados.

Como consequência disto, as culturas perdem o seu espaço local, como bem afirma García-Canclini:

O que acontece com as culturas que, por serem excluídas da globalização, perdem o que tinham de local? Não apenas deixam de ter sustentação econômica e social; também perdem significado (GARCÍA-CANCLINI, 2008b, p.95).

García-Canclini ilustra esta idéia recorrendo ao conto *El último tren en Jujuy*, do argentino Hector Tizón (1929-).

A rede ferroviária argentina chegou a ser uma das maiores do mundo, mas aos poucos foi sendo reduzida devido à ênfase posta no transporte automotor. Em 1991, a rede foi privatizada e virtualmente desarticulada. O cancelamento dos serviços levou ao surgimento de povos “fantasma”, que previamente viviam da rede ferroviária como fonte de trabalho e meio de comunicação.

Hector Tizón descreve a viagem do último trem com destino a Jujuy:

Ahora, en estos días, desde mi casa no muy lejana de las vías ferroviarias hace un siglo trazadas y trajinadas, rumbo a Bolivia, escucho un tren que pasa y pienso que será uno de los últimos. La posmodernidad ha llegado también a estas tierras.

Atravieso el flaco bosque de eucaliptos que separa el confín de mi casa y los predios ferroviarios y en el borde me quedo, junto al gaucho Demetrio Hernández, recientemente fallecido y cuya inverosímil historia podría contar en otro capítulo.

Es el atardecer, casi noche, y el tren arrastra una decena de vagones semiiluminados, lleno de indígenas trashumantes rumbo a la frontera. Yo no digo nada. El gaucho Hernández dice, sólo por decir: “Se para para nada, ya ni siquiera toma agua, como antes”. Yo digo entonces, sólo para que no dure el silencio: “Dicen que ya no pasará”. Él me mira. “Por el progreso del Primer Mundo”, digo. Y él dice: “He oído hablar de eso”. “¿El progreso significa la muerte, don Hernández?”, pregunto yo. Y él, cuando el último tren arranca, dice: “No. No significa nada”.

TIZÓN, Héctor. Trecho do conto “El último tren en Jujuy” (GARCÍA-CANCLINI, 2008b)

O cenário descrito por Tizón, “uma paisagem cada vez mais comum na América Latina” (GARCÍA-CANCLINI, 2008b, p.97), leva muitos críticos a pensarem na globalização como um imperialismo disfarçado, propondo sua oposição como defesa do local. Neste sentido, as identidades nacionais estariam sendo homogeneizadas. Há, no entanto, algumas contratendências, como aponta Hall:

[...] A primeira [contratendência] vem do argumento de Kevin Robin e da observação de que, ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com a **diferença** e com a mercantilização da etnia e da “alteridade”. Há, juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo “local”. A globalização (na forma da especialização flexível e da estratégia de criação de “nichos” de mercado), na verdade, explora a diferenciação local. Assim, ao invés de pensar no global como “substituindo” o local seria mais acurado pensar numa nova articulação entre “o global” e “o local” Este “local” não deve, naturalmente, ser confundido com velhas identidades, firmemente enraizadas em localidades bem delimitadas. Em vez disso, ele atua no interior da lógica da globalização. Entretanto, parece improvável que a globalização vá simplesmente destruir as identidades nacionais. É mais provável que ela vá produzir, simultaneamente, **novas** identificações “globais” e **novas** identificações “locais”. (HALL, 2006, p.77-78)

Neste cenário, a idéia de integração latino-americana ganha um novo sentido: a busca de um espaço global como defesa do local. Esta idéia encontra-se hoje em diversos discursos e projetos de governos, em blocos como Mercosul, Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI), Sistema Económico Latinoamericano y del Caribe (SELA), Alianza Bolivariana para los Pueblos de Nuestra América (ALBA), convênios como o Andrés Bello, programas universitários como o Programa de Pós-graduação em Integração da América Latina (PROLAM/USP) em São Paulo, e universidades como a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) no Paraná, só para citar alguns exemplos.

Muitos dos projetos, no entanto, estão voltados apenas para a liberalização comercial. Apenas em alguns casos os esforços de integração da América Latina vão além da integração econômica, colocando o intercâmbio cultural, aquele que preserva a diversidade e multi-

culturalidade ao invés de homogeneizá-la, no centro dos esforços de integração. Isto é de vital importância, como diz García-Canclini:

É preciso indagar por que a América Latina não agrega sua criatividade e variedade literária, musical e comunicacional para se tornar uma economia cultural de escala, mais bem interconectada e com maior capacidade de exportação. Indagar a história para depurar as causas dessas frustrações parece um desafio-chave nestes tempos em que a globalização e as integrações regionais são imaginadas como requisitos de sobrevivência. (GARCÍA-CANCLINI, 2008b, p.40)

Embora o conceito de *globalização*, que vem da compressão espaço-tempo, seja recente, isto é, das últimas décadas, a relação entre o global e o local já fazia parte da discussão sobre a construção da América Latina no século XIX, como podemos ver em outro trecho de *Nuestra América*, onde Martí diz: “Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas.” (MARTÍ, 2005)

A partir dos conceitos vistos até aqui sobre hibridação, identidade, América Latina e latino-americanismo, nos próximos capítulos veremos como Agustín Barrios, por meio da música, dialoga com esta integração regional, surgida nos ideais de independência das colônias, mas fortemente vigente nos dias de hoje.

CAPÍTULO II

AGUSTÍN BARRIOS “MANGORÉ”

El Bohemio

*!Cuán raudo es mi girar! Yo soy veleta
Que moviéndose a impulsos del destino
Va danzando en loco torbellino
Hacia los cuatro vientos del planeta.*

*Llevo en mí el plasma de una vida inquieta
Y en mi vagar incierto, peregrino,
El Arte va alumbrando mi camino
Cual si fuera un fantástico cometa.*

*Yo soy hermano en gloria y en dolores
De aquellos medievales trovadores
Que sufrieron romántica locura.*

*Como ellos, también, cuando haya muerto,
!Dios solo sabe en qué lejano puerto
Iré a encontrar mi tosca sepultura!*

Agustín Barrios (STOVER, 1992, p.183)

Os antecessores do violão moderno, em suas diferentes formas, tamanhos e afinações, chegaram à América Latina já com os primeiros colonizadores, que traziam instrumentos como passatempo para as longas viagens.

Ao se encontrar com novas culturas que o incorporaram em suas músicas, o violão foi se modificando, gerando novos instrumentos, como o *charango* nos países andinos, o *cuatro* venezuelano, o *tres* cubano, entre outros, mas desenvolvendo também novas técnicas e formas de tocar. Assim, durante os últimos séculos, o violão e as músicas populares latino-americanas andaram juntos em uma relação quase “simbiótica”, e hoje este é instrumento inseparável de danças e canções populares em toda a América Latina.

No século XX, quando o violão ganhou um espaço importante como instrumento de concerto, o violão ganhou novos espaços também na América latina. Compositores com formação musical européia começaram a compor, transcrever, arranjar e tocar obras que misturavam técnicas e formas da tradição européia ocidental com as músicas populares do continente.

Agustín Barrios é talvez o maior ícone desta prática, sendo o primeiro violonista a levar o nosso “folclore” ao violão de concerto de forma tão significativa, criando um novo campo no repertório do violão, que inúmeros violonistas e compositores seguiram e seguem até hoje. No entanto, talvez o que mais o distinguiu de outros compositores que fizeram isto no mesmo período, é que Barrios não se restringiu ao seu país de origem, o Paraguai, mas compôs peças inspiradas em expressões populares das mais variadas regiões da América Latina.

Sua música nunca deixou de ser tocada na América Latina. Entretanto, na Europa e EUA, Barrios era um nome pouco conhecido mesmo para especialistas, até que o violonista australiano John Williams foi ao Paraguai para estudar e conhecer mais sobre Barrios e gravou, em 1978, um LP totalmente dedicado a ele. Esta gravação foi um grande sucesso, e Barrios começou a ser tocado e gravado por violonistas do mundo inteiro.

Desde então, sua importância na história do violão foi re-avaliada e sua música começou a ser publicada. Hoje existem inúmeras gravações dedicadas a ele, várias edições da sua obra, biografias, festivais e concursos em homenagem a ele.

Os diversos livros biográficos sobre Barrios tornam desnecessário repetir aqui a sua biografia. Sua trajetória apenas será mencionada brevemente, junto com críticas, poemas e depoimentos, para a melhor compreensão do espaço que ele ocupa na história do violão e da música latino-americana.

2.1 BREVE BIOGRAFIA

2.1.1 Primeiros anos

El veintitrés de Mayo de 1885, yo, el infrascripto Cura de esta parroquia de San Ignacio de las Misiones, bauticé solemnemente a Agustín Pfo que nació el cinco del corriente, hijo legítimo de Doroteo Barrios y de Martina Ferreira. Fue padrino Ceferino Leguizamón de que doy fé. (GONZÁLES, s/n, p.9)

Como consta na certidão de nascimento transcrita acima, Agustín Barrios nasceu em cinco de maio de 1885 no Paraguai, na cidade de San Juan Bautista de Las Misiones.

Poucos anos haviam transcorrido do fim da guerra da Tríplice Aliança (1865-1871), sobre a qual Galeano escreveu em 1971, exatamente um século depois:

Suman medio millón los paraguayos que han abandonado la patria, definitivamente, en los últimos veinte años. *La miseria empuja al éxodo a los habitantes del país que era, hasta hace un siglo, el más avanzado de América del Sur.* Paraguay tiene ahora una población que apenas duplica a la que por entonces tenía y es, como Bolivia, uno de los dos países sudamericanos más pobres y atrasados. Los paraguayos sufren la herencia de una guerra de exterminio que se incorporó a la historia de América Latina como su capítulo más infame.[...]

[...] Cuando finalmente el presidente paraguayo fue asesinado a bala y a lanza en la espesura del cerro Corá, alcanzó a decir: “¡Muerdo con mi patria!”, y era verdad. Paraguay moría con él. [...] Paraguay tenía, al comienzo de la guerra, poco menos población que Argentina. Sólo doscientos cincuenta mil paraguayos, menos de la sexta parte, sobrevivían en 1870. Era el triunfo de la civilización. Los vencedores, arruinados por el altísimo costo del crimen, quedaban en manos de los banqueros ingleses que habían financiado la aventura. [...] (GALEANO, 1999, p.309-317)

Após esta guerra, o Paraguai tinha poucas oportunidades a oferecer no campo cultural e artístico, e isto foi certamente decisivo para as escolhas e caminhos que Barrios tomou ao longo da sua vida, como comenta o violonista brasileiro Fábio Zanon:

Nascido em 1885 num Paraguai destroçado por uma guerra desigual e sangrenta, onde a herança cultural havia voltado à estaca zero e onde a prática da música culta era praticamente inexistente, ele [Barrios] conseguiu, à força de um talento excepcional e de uma genuína ilusão artística, tornar-se um dos compositores mais significativos da história do instrumento e um violonista de recursos extraordinários. (ZANON, 2003)

Barrios foi um dos oito filhos de uma família modesta, na qual a arte tinha um papel muito importante. Seu pai, Doroteo, era violonista amador; sua mãe, Martina, trabalhava como educadora em uma escola de meninas, e fazia teatro; e todos os irmãos tocavam algum instrumento.

O primeiro professor formal de Barrios foi o argentino Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), que visitava San Juan regularmente por questões de negócios, e que o apresentou ao universo do violão “erudito”. Este professor logo percebeu a enorme capacidade de Barrios, e acabou levando-o para Assunção para que continuasse seus estudos no “Colegio Nacional de la Capital”, onde ele lecionava. Barrios obteve uma bolsa, e destacou-se não só em música, mas também em matemática, jornalismo, desenho e literatura.

Nesta escola, Barrios estudou as obras dos clássicos Dionisio Aguado, Fernando Sor, Julián Arcas, e Carlos García Tolsa. (GONZÁLES, s/n, p.14)

Além de estudar violão com Sosa Escalada, Barrios estudou teoria e solfejo com o músico italiano Nicolino Pellegrini, com quem possivelmente estudou também um pouco de violino e violoncelo.

Sobre este período no *Colegio Nacional de la Capital*, Barrios declarou em 1928 a *La revista semanal* de Buenos Aires:

Mi padre actuaba de vice cónsul argentino; yo, de estudiante, pero entre estudiar los huesos humanos – mi padre quiso hacerme médico – y los arpegios de la guitarra, preferí lo último. Hay mayor encanto... Luego, que con lo primero usted ayuda a mal morir, y con lo segundo, en cambio, a bien vivir: ¿No están, pues, justificadas mis preferencias?¹⁶ (BARRIOS, apud GONZÁLES, s/n, p.14)

Depois de deixar o colégio, Barrios dedicou sua vida a escrever poemas e a praticar sua música. A sua primeira apresentação como concertista foi em 1903, em um recital organizado por Sosa Escalada no Teatro Nacional.

A primeira obra atribuída a Barrios é o tango *Abrí la puerta, mi china*, de 1905. Neste período, o jovem Agustín dava aulas de violão, e participava de reuniões de intelectuais que aconteciam na *Farmácia Paris*. (GONZÁLES, s/n, p.20)

Em 1908, Barrios já era bastante conhecido no Paraguai, onde fazia apresentações junto ao irmão, o poeta Francisco Martín Barrios. Agustín tocava violão, e Francisco recitava poemas em guarani e espanhol.

2.1.2 Viagens de Agustín Barrios na América Latina

Em 1910, Barrios saiu pela primeira vez do Paraguai para fazer duas apresentações em Corrientes, Argentina. Devido ao enorme sucesso destas apresentações, o retorno ao Paraguai, planejado para alguns dias após os recitais, foi adiado por 12 anos.

Nos dois primeiros anos fora do seu país ele morou em Buenos Aires, tocando em várias outras cidades da Argentina, como Formosa, Santa Fé e Córdoba, e também no Chile e Peru.

Em 1912 mudou-se para o Uruguai, onde conheceu Martín Borda y Pagola, violonista e arranjador, “[...] quien fuera el personaje más relevante em su vida [...]” (GONZÁLES, s/n, p.23). Borda tomou Barrios sob sua proteção para que este pudesse dar dedicação exclusiva à sua

¹⁶ Não sabemos ao certo se Doroteo Barrios queria que o filho se tornasse médico, pois muitas vezes Barrios inventava histórias para criar a imagem que desejava. Deste comentário podemos apenas perceber o seu bom senso de humor.

arte, e também o encorajou a escrever a maior parte de suas composições para que elas não se perdessem, já que Barrios não escrevia tudo que compunha.

A cronologia da vida de Barrios entre 1912 e 1915 é incerta. Algumas fontes afirmam que neste período ele passou por Chile e outros países da América Latina, e outras indicam que isto foi entre 1910 e 1912. Entretanto, o que parece ser um consenso é que durante estes anos ele fez de Montevidéu o seu centro.

Em 1916 Barrios foi pela primeira vez ao Brasil, onde permaneceu por 6 anos, embora presume-se que também tenha tocado em outros países durante este período.

Em 1922 voltou ao Paraguai, onde fez várias apresentações. Ele viajou tocando por várias cidades do Paraguai, Argentina e Uruguai, e voltou ao Brasil em 1929, tocando em Pelotas, Rio Grande do Sul, Rio de Janeiro e São Paulo. Sobre este período, o Sr. Ronoel Simões (1919-2010), conhecido colecionador de partituras, livros e gravações de violão, conta:

Al comienzo de la gira, en noviembre de 1929, en San Pablo, se entera de la muerte de Américo Piratininga de Camargo, hijo de su entrañable amigo João Avelino de Camargo. Sumido en el dolor, y ante una ráfaga de inspiración, compone en noviembre de 1929 en la finca de la Rua B. Iguapé 58 su famosa elegía “Choro da Saudade” en memoria del amigo desaparecido. (SIMÕES, apud GONZÁLES, s/n, p.198)

Tirando as capitais e os grandes teatros, é muito difícil saber onde Barrios tocou, principalmente quando as apresentações não eram registradas por jornais ou qualquer outro meio. Há, no entanto, muitas cartas e relatos que narram a sua passagem por inúmeras pequenas cidades da América Latina, como podemos ver no seguinte trecho do programa *A Arte do Violão*, no qual Fábio Zanon comenta sobre os recitais de Barrios pelo Brasil:

Ele [Barrios] visitou todos os 21 estados brasileiros, tocando em toda e qualquer cidade de qualquer tamanho e sem conhecimento prévio do nível de cultura musical que haveria de encontrar. Há uma estória deliciosa que me foi contada pelo grande violonista Marcelo Kayath. Nos anos 80, Marcelo esteve no estado do Pará para uma série de concertos promovidos pela secretaria estadual de cultura, que incluíam não só Belém, mas várias cidades do interior, algumas das

quais de acesso difícil. Uma dessas cidades, à qual somente se podia chegar depois de uma viagem de avião e de algumas horas por barco ou estrada de terra, era na verdade um povoado, um par de ruas sem pavimentação, com uma igreja e um pequeno colégio onde o recital se realizou. Marcelo pensou que deveria ser o primeiro violonista clássico a se apresentar no local. Ao final do concerto, um senhor já bastante idoso lhe disse que esse não era o caso, pois ele tinha escutado o grande Agustín Barrios tocar no mesmo local ainda nos anos 30. (ZANON, 2003)

2.1.3 O Cacique Nitsuga “Mangoré”

Mais ou menos entre 1929 e 1930, Barrios deixou de se apresentar como Agustín Barrios. Nesta época ele adotou outra personalidade artística, tocando vestido de índio, com rica plumagem na cabeça (Imagem 2.1), e com o nome de *Cacique Nitsuga Mangoré*. Nitsuga nada mais é do que Agustín lido de trás para frente, e Mangoré é o nome de um lendário guerreiro guarani que lutou contra a conquista espanhola. Para fortalecer esta caracterização, mais vinculada ao folclore do seu país, também passou a fazer declarações falsas à imprensa, dizendo que tinha sido educado nas missões jesuíticas, sendo que estas tinham desaparecido antes de 1800.

Com o novo personagem, Barrios levou sua música à Venezuela, Colômbia, Panamá, Costa Rica, El Salvador, Honduras, Guatemala, Haiti, Santo Domingo, Cuba e México.



Imagem 2.1 (STOVER, 1992, p.147)

Às vésperas da 2ª Guerra, chegou à Europa, visitando brevemente a Bélgica, Espanha e Alemanha.

Ao voltar à América, sofreu um infarto e uma parada respiratória no México. O presidente de El Salvador convidou o violonista para se recuperar em seu país. Barrios aceitou, estabelecendo-se em San Salvador, onde ensinou no conservatório superior. Em 1944 ele teve outro infarto e faleceu.

2.2 AGUSTÍN BARRIOS E O VIOLÃO

2.2.1 Contexto do violão no começo do século XX

No século XX o violão conquistou, no mundo ocidental, reconhecimento quase impensável em séculos anteriores. Além de espaços em salas de concerto antes destinadas exclusivamente ao piano e instrumentos de orquestra, ganhou também obras de compositores não violonistas, inclusive grandes concertos, ampliando vastamente seu repertório.

Foi esse o século de Barrios, mas é impossível compreender o espaço que ele ocupou como instrumentista e compositor, e o espaço que ainda ocupa, sem conhecer alguns fatores do século anterior que desencadearam toda essa força que o violão ganhou.

Um destes fatores foi a mudança física que o violão sofreu no final do século XIX. Atribui-se ao *luthier* espanhol Antonio de Torres Jurado (1817-1892) a forma moderna do instrumento. Torres aumentou as dimensões da caixa de ressonância do violão, e fixou tiras de madeira na parte interna do tampo harmônico. Estas mudanças elevaram consideravelmente a intensidade do som do instrumento, aumentando as possibilidades de espaços onde o violão podia ser tocado e ouvido pelo público.

Outra mudança que Torres fez no violão foi aumentar o tamanho do braço. Ele ajustou o comprimento da corda vibrante em 65 cm, mas também alargou a distância entre elas, gerando uma maior independência entre as cordas, e facilitando a interpretação de música polifônica. (TURNBULL, 1974, p.77)

Torres fez outras mudanças no violão, como aponta Delvizio:

Outras particularidades dos violões de Torres eram o uso de cravelha mecânica e do *tornavoz*, um tubo cônico com pequenos furos, feito de bronze ou latão, fixado na parte interna da “boca” do instrumento, com o objetivo de controlar a movimentação de ar derivada da produção sonora. Alguns de seus instrumentos mais célebres usaram esse dispositivo, dentre eles os possuídos por Miguel Llobet (1878-1938), Francisco Tárrega (1852-1909) e Julian Arcas (1832-1882). (DELVIZIO, 2011, p.21)

Torres teria também elevado a parte frontal do braço do violão em aproximadamente 6-7 mm. Antes disso, o braço era contínuo ao tampo. (TURNBULL, 1974, p.106).

Na verdade não se sabe ao certo se Torres foi o primeiro a fazer estas inovações. No entanto, ele conseguiu juntar estas mudanças com tal sucesso, em relação às novas possibilidades sonoras e técnicas do instrumento, que esse passou a ser o modelo padrão de violão até os dias de hoje, resguardadas, é claro, as contribuições e inovações de outros *luthiers* que vieram depois dele.

O novo modelo de violão, já padronizado algum tempo depois, certamente suscitou uma modificação na técnica, postura e posição violonística. E foi justamente a um dos violonistas que tocou com um violão de Torres, o também espanhol Francisco Tárrega y Eixea (1852-1909), que se atribuem os fundamentos da técnica moderna do violão.

São várias as modificações técnicas, de posição e postura atribuídas a Tárrega. Entre elas está o apoio do instrumento na perna esquerda, sendo esta elevada para inclinar o braço do violão de forma que o cravelhal seja o ponto mais elevado do violão. Esta posição forneceu uma maior proximidade à região mais afastada do braço do violão, que tinha sofrido um considerável aumento de tamanho em relação aos violões anteriores.

Outra importante mudança atribuída a Tárrega foi a de incorporar o toque *apoiado* à técnica do violão. Este toque refere-se à mão direita. Após pulsar uma corda, o dedo repousa na corda imediatamente superior¹⁷, o que difere do tradicional toque *livre*, ou para usar o termo em espanhol, *tirado*, no qual o dedo, depois de pulsar a corda, vai para o ar, sem repousar em outra corda. O toque *apoiado* costuma proporcionar um som mais forte, além de outras variações tímbricas. Assim, alterna-se entre um toque e outro de acordo com o tipo de som desejado.

Para esta alternância é necessário um pequeno movimento da mão direita. Esta necessidade de deixá-la livre levou a outra mudança técnica. Os italianos Ferdinando Carulli (1770-1841) e Mateo Carcassi (1792-1853) apoiavam o dedo mínimo da mão direita no tampo com o objetivo de estabilizar a mão. Eles chegaram a fazer escola na Europa, então isto foi muito corrente até

¹⁷ Isto acontece com todos os dedos exceto o polegar. Como o toque padrão do polegar é de cima para baixo, no toque *apoiado* ele repousa na corda imediatamente inferior.

que Tárrega introduziu o toque *apoiado*. Como este toque exigia liberdade da mão para alterná-lo com o toque *livre*, o apoio do dedo mínimo foi eliminado.

A utilização de unhas na mão direita para pulsar as cordas também é uma questão importante em Tárrega, que as utilizou ao longo da sua vida, mas deixou de usá-las nos últimos anos. Assim, seus discípulos optaram por caminhos diversos em relação a isto, tocando alguns com unhas, outros combinando a unha com o dedo, o que se consegue usando unhas bem curtas, e outros apenas com as pontas dos dedos. (PRAT, 1934)

Tárrega não registrou estes preceitos técnicos, e coube aos seus discípulos fazê-lo. Um deles, Emilio Vilarrubi Pujol (1886-1980) escreveu a obra “Escuela Razonada de la Guitarra, baseada en los principios de la tecnica de Tárrega”, dividida em quatro volumes (1933, 1940, 1954, 1971). (DELVIZIO, 2011)

Embora Tárrega, como já foi mencionado, seja considerado “pai” do violão moderno, é importante ressaltar que o espaço que o violão alcançou neste período é produto de uma sucessão de mudanças e contribuições feitas por inúmeros compositores, violonistas e *luthiers*. No entanto, a importância de Tárrega neste processo foi de extrema importância, como aponta Prat:

El mérito que tuvo Tárrega fué el de avivar el resurgimiento de la guitarra, iniciado en España por el P. Basilio, su discípulo Aguado, F. Sor (el punto culminante de la composición guitarrística), Arcas (el más exímio ejecutante de su tiempo), Viñas, los Brocá, Parga, Ferré y otros. Tárrega ha hecho de eslabón entre dos edades de la guitarra, y lo ha hecho con méritos indudables en la doble faz del ejecutante y del compositor. (PRAT, 1934, p.313).

O repertório foi outro fator que ajudou o violão na conquista de novos espaços. De modo geral, o violão tinha um repertório limitado em relação a instrumentos mais antigos e mais sonoros. Isto se intensificou com o surgimento do piano na metade do século XVIII, que com a sua grande sonoridade substituiu o cravo e se estabeleceu como instrumento preferido entre os compositores dos períodos clássico e romântico. Por outro lado, a hegemonia da ópera, sinfonias e outras formas orquestrais nestes períodos, contribui para que as obras para violão fossem compostas apenas pelos próprios instrumentistas.

A transcrição, um recurso muito presente na história do violão, ampliou seus limites com as novas possibilidades sonoras e técnicas do violão de Torres. A música renascentista e barroca, de instrumentos como alaúde e vihuela, foi talvez a que mais se transcreveu para o violão. Com o distanciamento entre as cordas do violão, que, como já foi mencionado, facilitou a interpretação de música polifônica, estas transcrições passaram a ser um pilar no repertório violonístico.

Devido à grande popularidade da ópera, adaptações de árias também passaram a formar parte do repertório do instrumento. Já o repertório de piano ganhou um espaço no violão principalmente a partir das transcrições de Tárrega, que, sendo também pianista, conseguiu adaptá-las ao violão de forma muito orgânica.

Com o desenvolvimento da técnica, e a exploração da grande variedade de timbres e efeitos do violão, compositores não-violonistas passaram a se interessar pelo instrumento. Este interesse pelo instrumento acentuou-se graças à trajetória do espanhol Andrés Segovia (1893-1987). Segovia levou o violão às principais salas de concerto do mundo ocidental e virou um ícone do instrumento, fazendo com que inúmeros compositores conhecessem as potencialidades do instrumento e compusessem para ele. Além de peças para violão solo, o instrumento ganhou importantes concertos para violão e orquestra, como *Concierto de Aranjuez* (1939) e *Fantasia para un Gentilhombre* (1954), do espanhol Joaquín Rodrigo (1901-1999), *Concierto nº 1 Op. 99* (1939) do italiano Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968), *Concierto del Sur* (1941) do mexicano Manuel María Ponce Cuéllar (1882-1948), *Concierto para Violão e pequena Orquestra* (1951) do brasileiro Heitor Villa-lobos (1887-1959), entre outros¹⁸.

A partir destes preceitos, será possível entender melhor o lugar que Agustín Barrios ocupa na história do violão.

¹⁸ Estes concertos foram dedicados a Andrés Segovia, com exceção do *Concierto de Aranjuez*, que foi dedicado a Regino Sainz de La Maza (1897-1986).

2.2.2 Aspectos técnico-violonísticos de Agustín Barrios

Barrios não deixou métodos ou preceitos técnicos por escrito. Assim, as fontes que temos para conhecer a sua técnica são fotos, descrições, críticas, suas obras e gravações.

Para falar da técnica de Barrios, é importante saber que ele usava cordas de aço. As cordas de tripa, mais freqüentes na época, eram difíceis de achar no Paraguai. No entanto, ele continuou usando cordas de aço mesmo em outros países, como Argentina e Brasil, onde não era difícil achar encordoamento de tripa. Alguns autores sugerem que os motivos para isto eram econômicos. Barrios tocava com muita força, desgastando rapidamente as cordas. Assim, se optasse pelas cordas de tripa, teria que trocá-las com mais freqüência.

Sabemos também que Barrios tocava com unhas, como podemos perceber na foto (Imagem 2.2), sobre a qual Stover comenta:

Esta é a única foto das unhas da mão direita de Barrios. Elas parecem ser bastante fortes (devem ter sido assim para resistir constantemente às cordas de aço), um pouco curvadas e não particularmente longas.¹⁹ (STOVER, 1992, p.100)

¹⁹ Tradução de: *This is the only photo showing Barrios' right hand nails. They appear to be quite strong (they must have been so to sustain playing on steel strings constantly), slightly curved and not particularly long.* (Tradução do autor)

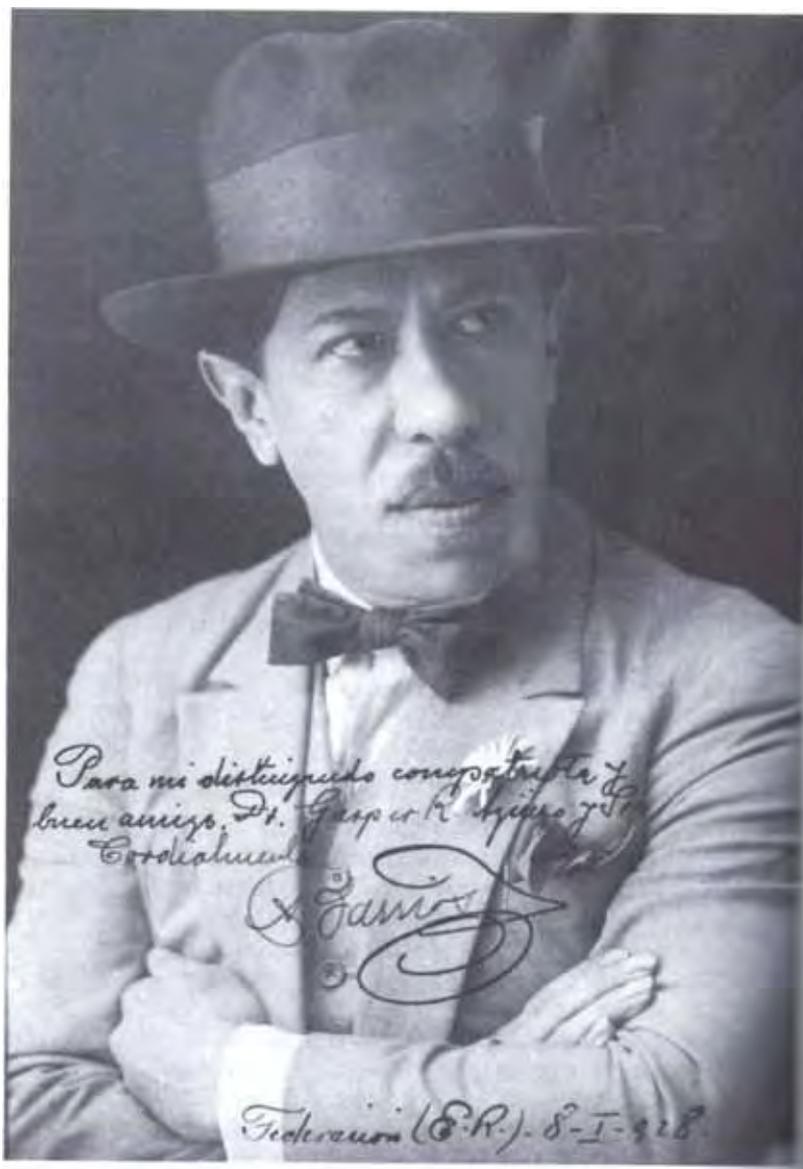


Imagem 2.2²⁰ (STOVER, 1992, p.100)

Barrios foi muito criticado por tocar com cordas de aço, e em certo momento começou a utilizar abafadores de borracha para atenuar o som metálico e estridente das cordas.

²⁰ A legenda na foto diz: Para mi distinguido compatriota y buen amigo Dr. Gaspar R. Agüero y Sra. Cordialmente, A. Barrios. Federación (E.R.) – 8 - 01 -1928.

Em relação à posição do instrumento, ele seguia aquela atribuída a Tárrega. Apoiava o violão na perna esquerda, que era elevada com a utilização de um banquinho (imagens 2.3 e 2.4).

Barrios tocava com o pulso da mão direita levemente inclinado para a direita, fazendo com que o ataque dos dedos fosse perpendicular às cordas. Tárrega e Segovia, só para mencionar as grandes referências das suas épocas, tocavam desta forma, que virou padrão durante muito tempo. Outra posição desta mão, mais comum hoje em dia, é deixá-la alinhada com o braço, o que causa menos tensão. Este ângulo proporciona aos dedos um ataque diagonal em relação às cordas.

Barrios, assim como Tárrega e Segovia, também não apoiava mais o dedo mínimo no tampo. Estes fatores podem ser vistos nas imagens 2.3 e 2.4.



Imagem 2.3 (STOVER, 1992, p.35)



Imagem 2.4 (STOVER, 1992, p.107)

Sobre a posição da mão direita, o *Jornal do Commercio*²¹ observa:

É possível que a mão direita do Sr. Barrios não tenha a posição escolástica recomendada, nem a correção imprescindível para pontear as cordas. O seu dedo mínimo não pousa firme e imóvel sobre a parte inferior do tampo do violão para apoio e segurança do movimento dos outros dedos, como recommendam os tratadistas; a mão direita vem sobre a extremidade inferior das cordas, numa posição perpendicular ao envez de tomar a diagonal do modo a que o pollegar se

²¹ “Jornal do Commercio”, terça-feira, 25 de julho de 1916. Theatros e Musica – O Primeiro Violonista do Mundo.

encarregue dos bordões e os outros dedos ponteiem as primas, segunda e terceira, collocando-se sobre as mesmas.

Entretanto a technica do Sr. Barrios é tão segura, a sua agilidade é tão precisa, a sua virtuosidade tão completa e perfeita, que nos abstemos de considerar incorrecta a posição de sua mão direita. Preferimos a perfeição do resultado aos preceitos de escola que peiam os movimentos em prejuizo da nitidez da execução. (Apud DELVIZIO, 2011, p.33)

O crítico questiona a não utilização do dedo mínimo como apoio, o que mostra que não estava familiarizado com a escola de Tárrega e seus sucessores. No entanto, o autor é aberto em relação à técnica, e admite que ela não tem valor em si mesma, mas sim de acordo com os resultados que obtém.

Na seguinte crítica podemos ver outros comentários, afins ao anterior, sobre a mão direita de Barrios. Nos dias 5 e 9 de maio de 1917, Barrios tocou no Teatro Municipal de São Paulo, tornando-se o primeiro violonista a se apresentar no principal teatro da capital paulista. Após o primeiro destes recitais, o jornal *O Estado de São Paulo*²² publicou:

Ontem à noite, no Teatro Municipal, realizou-se o primeiro dos anunciados concertos do notável violonista paraguaio Agustín de Barrios [sic].

Pouca gente. Uma verdadeira desolação. E foi pena. Foi pena, porque numa capital, como a nossa, de quinhentos mil habitantes, muitos dos quais cultivando a música e muitíssimos sabendo apreciá-la até a comoção, havia o direito de esperar, já não diremos os mil e quinhentos assistentes que no Teatro Solis, do Uruguai, renderam cativante homenagem ao artista, mais uma parcela numérica que ao menos pudesse corresponder à importância de S. Paulo como centro de cultura artística.

Ainda assim, os que assistiram ao concerto do professor paraguaio souberam resgatar a falta dos que lá não foram, aplaudindo com calor e entusiasmo os números do programa.

Barrios foi em todos eles um artista de execução impecável. Na Marcha Heróica de Giuliani; Chanson du Printemps de Mendelssohn; Recuerdos Del Pacifico de sua composição; no Rondó Brillhante de Aguado; na Meditação de Tolsa e na Fantasia de Concerto de Arcas, o seu mecanismo é de uma técnica riquíssima, realçada por uma nitidez sem igual.

²² “Concerto de Violão”. *O Estado de S. Paulo*, ano 43, n.º 14010, coluna Artes e Artistas, 6 de maio de 1917, p. 03.

A mão direita de Barrios não tem, como a de todos os executantes, o necessário apoio no instrumento. Ela se desarticula toda, e a maneira que desenvolve a execução, vê-se que do punho à extremidade dos dedos o exercício do tato obedece ao sentido rítmico do executante e que é como uma alma recebendo da [sic] do artista todos os efeitos musicais.

Claro, brilhante, imprevisto com delicadezas de frase que dão ao seu estilo um colorido quente, Barrios interessa, entusiasma e comove, consoante o gênero de música que aparece ao auditório.

Na segunda parte do programa em que, além do seu tango humorístico Bicho Feio, bisado por entre aclamações geraes, da Raspódia americana e Jota Aragonesa havia trechos de Chopin, de Espinosa e um estudo de Corte [sic] para a mão esquerda, o professor paraguaio evidenciou-se um verdadeiro mestre.

Essa segunda parte do programa foi talvez a mais interessante e agradável, a julgar pelo calor das palmas com que a assistência acolheu quase todos os números.

Em resumo, foi uma verdadeira festa de arte, ontem à noite, no Municipal. Resta ver se agora no segundo concerto, o público se torna mais acessível e enche o teatro, como é justo.

Apesar das ressalvas que o crítico tem com relação ao apoio da mão direita, ao mesmo tempo enaltece as capacidades técnicas e interpretativas de Barrios.

Este recital de Barrios teve um programa diferente daquele apresentado à imprensa alguns dias antes, e o programa do segundo recital, no dia 9 de maio, foi ainda diferente dos dois anteriores. Isto deixa uma idéia da extensão do repertório de Barrios, com três programas diferentes em três recitais seguidos. (ANTUNES, 2008, p.7)

Com relação à mão esquerda, o *Jornal do Commercio*²³ ilustra:

[a mão esquerda] é admirável; o indicador tem vigor extraordinário e faz pestanas com uma firmeza absoluta; o pollegar mantém-se na parte posterior do braço que nunca sobrepuja para posições no Mi 1, como fazem tocadores vulgares e incompetentes; os outros dedos são dotados de força e agilidade bem equilibradas sempre tocando certos, nos intervalos das barras; trinam com igualdade e fazem o vibrato com uma perfeição inacreditável e um efeito emotivo irresistível.

²³ “Jornal do Commercio”, terça-feira, 25 de julho de 1916. Theatros e Musica – O Primeiro Violonista do Mundo.

As composições de Barrios também mostram que ele tinha uma mão esquerda com grandes capacidades técnicas. Na sua peça *Choro da Saudade*, por exemplo, há vários trechos que precisam de uma grande extensão da mão esquerda para serem executados, um deles considerado impossível por muitos violonistas. (STOVER, 1992, p.208)

Mas as críticas nem sempre foram boas. De fato, Barrios foi muito criticado na sua época, como podemos ver no seguinte texto, publicado na revista *O violão*, do Rio de Janeiro, em novembro de 1929 (GONZÁLEZ, s/n, p.198-203), referente a um concerto de Barrios no Teatro Municipal dessa cidade. Este texto aponta, se não todas, as principais críticas feitas a Barrios na época, muitas delas, como veremos, feitas com pouca ou nenhuma fundamentação.²⁴

El día 28 del mes pasado Agustín Barrios reapareció ante nuestro público, en el Teatro Municipal dando un recital.

Desde 1917 que no lo oíamos, habiendo, por lo tanto, un intervalo de 12 años.

En ese espacio de tiempo, sin embargo, ninguna modificación sufrió el artista paraguayo.

Barrios es, indudablemente, el cultor de la guitarra más discutido en América del Sur, por todos los países donde se ha presentado, pues consigue dividir las opiniones, creando una pléyade de cultores que lo admiran y lo elevan a la cima, colocándolo en el pedestal más elevado, llegando a afirmar que él es el mayor guitarrista contemporáneo.

De ahí, tal vez, la reacción por él provocada, mucho mayor que la acción. Por eso mismo, en los grupos donde se discute la personalidad de Barrios no hay término medio, o mejor dicho, justo término, no pudiendo formarse un juicio seguro sobre su competencia, según las opiniones apasionadas.

De ellas, sin embargo, resulta una evidencia: Barrios consigue siempre convocar a la mayoría de los cultores, tal vez por su temperamento bastante democrático. Además de eso, su repertorio es perfectamente accesible a los espíritus menos cultos. Tratándose de melodías puras, sin los rebusques de una armonización más complicada, resaltan y sobresalen, especialmente porque Barrios, nos parece, no se preocupa sino en agradar al gran público con el que se identifica y al que realmente agrada. [...]

²⁴ Transcrevo esta crítica integralmente, pois ilustra muito bem os principais pontos pelos quais Barrios era criticado na época. No entanto, por ser um texto muito longo, divido-o em várias partes para fazer os comentários após cada ideia exposta.

Ao dizer que ele consegue convocar a maioria dos cultores, devido ao seu “temperamento democrático”, o trecho acima aponta um fato fundamental sobre Barrios. As suas composições conseguem de fato agradar um público extenso, talvez por causa da forte presença da música popular nelas, e por ser um compositor tardio, sem incursionar em linguagens atonais em voga na época, fatores estes que serão constatados mais adiante neste trabalho. No entanto, não só os “menos cultos” o apreciam, mas também os especialistas, como veremos em depoimentos posteriores. Se pensarmos em Barrios como um compositor *híbrido*, que soube utilizar elementos composicionais da música européia ocidental para compor gêneros e ritmos populares da América Latina, é fácil entender o motivo pelo qual ele pode ser apreciado tanto por um público mais ligado às expressões populares, quanto por aqueles com formação, profissional ou não, na música denominada “erudita”.

Continuando com a crítica:

[...] Si el arte fuera eso solamente, el artista paraguayo no podría merecer restricciones; pero infelizmente, no es solamente eso. Dos exigencias son por demás severas y de ahí la lucha que Barrios viene sosteniendo, desde hace largos años, que comienza por el modo de encordar la guitarra. Él es el único que coloca en este instrumento las tres primeras cuerdas de acero. Segovias [sic], Robledo, Rodríguez, Llobet, Pujol y Mazza, considerados los mayores guitarristas del mundo, todos usan cuerdas de tripa para no desvirtuar el timbre del instrumento, en realidad, una herejía musical.

Este asunto es el primordial, cuando se discute la personalidad del artista paraguayo. Él, mientras tanto, sustenta su punto de vista contra todos los maestros del instrumento y no transa. Para romper las estridencias de las cuerdas de acero, nos presentó esta vez una innovación, colocando sobre ellas bolitas de goma, rompiendo, por lo tanto, esa estridencia, haciendo su sonido agradable, disminuye también la intensidad de éste, volviéndolo imperceptible a los espectadores distantes, como se verificó en su concierto.

Allí mismo, en el Municipal, no hace mucho tiempo se oyó a Sainz de la Mazza tocando con cuerdas de tripa con el doble de la sonoridad obtenida por Barrios. Siendo así, parece fuera de duda creer que los adeptos a las cuerdas de acero están en un error por juzgarlas con mayor sonoridad.

Realmente, los menos precavidos tienen esa impresión, cuando oyen por primera vez la guitarra encordada en acero, pero colocándose a distancia verifican el error.

Su uso, delante de esto, sólo puede ser justificado por la mayor facilidad de ejecución para aquellos que no se toman el trabajo de seguir la escuela clásica, por demás difícil pero siempre productiva.

Nos parece que la intransigencia de Barrios en este asunto proviene justamente de haber sido un esforzado, estudiando por sí solo, sin auxilio de ningún maestro experimentado.

No teniendo, naturalmente, una base sólida, tendrá que luchar eternamente con las dificultades vencidas por los maestros del instrumento, con su poca sonoridad y la desvirtuación de la armonización de acordes de piezas. Barrios simplifica todo para poder conseguir los efectos accesibles a sus fuerzas. [...]

Usar as três primeiras cordas de aço pode de fato afetar negativamente o timbre do instrumento, considerando a estética estabelecida para o violão europeu de concerto. No entanto, este encordoamento de maneira alguma facilita a execução do instrumento. Pelo contrário, ser ouvido em salas grandes usando abafadores de borracha requer um maior esforço físico, e, portanto, melhor técnica. Assim, a opção por essas cordas não indica uma inferioridade técnica. Como foi explicado anteriormente, a escolha por este encordoamento deu-se provavelmente por motivos econômicos.

Com relação ao comentário de Barrios não ter uma base sólida na técnica do violão, as gravações que temos dele situam-no, para a crítica especializada e renomados violonistas da atualidade, entre os grandes intérpretes da história do instrumento.

No seguinte trecho o texto menciona a interpretação de Barrios, e o uso que ele fazia de recursos não tradicionais do violão:

[...] De ahí resulta que presenta a los no técnicos una ejecución perfecta y formidable, a veces incluso subyugante.

Todavía, los técnicos reparan que él usa y abusa de efectos que los maestros catalogan de atentado artístico, como ser, por ejemplo, el vibrato repetido, prolongado, dando a la guitarra una monotonía fuera de su característica para equipararla a la doliente cítara.

Además de eso, Barrios aún procura conseguir efectos de golpes anticuados y baratos como imitación de corneta y tambor, golpes sobre la tapa del instrumento, con los cuales el recordado guitarrista patricio Canhoto impresionaba a los espectadores en las casas del instrumento. Tárrega, el inmortal innovador de la guitarra, componiendo su formidable Jota Aragonesa, no pudiendo escaparse a una variación con tales efectos, por tratarse de música característica, se vio forzado a enriquecerlos con una armonía elevada y así mismo, de las veinte variaciones geniales ésa es la más banal.

Hoy, sería ridículo para un Segovias [sic], un Robledo y un Rodríguez presentarse delante de un público culto, tocando una marcha con el cornetín repetido ininterrumpidamente y los tambores roncando exasperadamente.

Barrios, sin embargo, desprecia todas estas objeciones y prefiere continuar su carrera artística tal y como la concibió. Es persistente.

Respetamos su punto de vista. Él, realmente, tiene cualidades dentro de las cuales está la de estar convencido de su proceso artístico. [...]

Vemos neste fragmento um preconceito com relação à utilização de recursos sonoros menos “tradicionais”, pouco usados no violão de concerto na época, mas muito comuns hoje em dia em praticamente todos os instrumentos modernos da música europeia ocidental, a chamada *técnica expandida*. Estes recursos foram de vital importância para levar as expressões populares às salas de concerto, como veremos na peça de Barrios analisada no capítulo seguinte.

Continuando, a crítica menciona o lado compositor de Barrios:

[...] No es, sin embargo, solamente esa cualidad la que él posee. Barrios es también un sentimental y sabe imprimir a lo que toca esa alma comunicativa, cualidad esencial del artista, que él, sin favor alguno, lo es.

Y podemos ir adelante, Barrios es también creador. Sus composiciones demuestran eso. Algunas de ellas pueden ser presentadas como obras maestras de arte, como por ejemplo, el Madrigal ejecutado en la primera parte de su programa.

Es una música plena de sentimiento, de armonización rica, variada y de efecto. Las otras composiciones suyas, nada menos que más de ocho de los catorce números de que se constituía el programa, si bien agradables, analizados en su esencia dejan mucho que desear, o por la pobreza de armonización, o por la falta de estructura, o por constituir imitación de otros. Entre estas está su Catedral, el conjunto de acordes de Bach, melodías de Schubert y canzonetas vulgares.

Souvenir d'un Rêve también no pasa de una melodía sino calcada, por lo menos muy semejante a la Meditación, de Carlos García. [...]

Entre as composições de Barrios tachadas nesta crítica como simples demais, encontra-se a sua peça mais conhecida hoje em dia, *La Catedral*, pela qual o próprio Segovia mostraria interesse, e que foi gravada por renomados violonistas, como John Williams (1941-), David

Russell (1953-), Eliot Fisk (1954-), entre tantos outros. No seguinte tópico veremos mais sobre Barrios como compositor.

Finalmente, o texto fala do repertório deste recital:

[...] En fin, como compositor, Barrios se nos presenta con algunas cualidades, algunas apreciables, sin embargo, careciendo siempre de una base sólida. Los números de sus composiciones fueron impecablemente ejecutados, afuera de las restricciones de esta apreciación. Cuando, sin embargo, Barrios ejecutó Bach, Mozart y Chopin, claudicó no pocas veces. De la segunda parte ejecutó muy bien el Minueto de Beethoven y el Preludio de Bach, por demás simplísimo como un número de programa. Sevilla de Albéniz fue regularmente interpretada.

Ésa es nuestra opinión sobre el artista paraguayo.

Además en su programa se anuncia como “consagrado por la crítica internacional el mayor guitarrista contemporáneo”, no lo juzgamos tal.

Él, desde nuestro punto de vista, está lejos de acercarse a los grandes guitarristas que nos visitaron: Robledo, Mazza y Rodríguez.

Y quien dijera lo contrario, sólo lo hará por simpatía personal.

Programa con que el concertista paraguayo Agustín Barrios se presentó al público carioca la noche del 28 del corriente en el Teatro Municipal de esta capital:

I – Barrios: I, Serenata Morisca; II, La Catedral, a) Andante religioso, b) Allegro; III, Madrigal; IV, Capricho español.

II – Bach: V, Preludio; VI, Loure; Beethoven: VII, Minueto; Mozart-Sors [sic]: VIII, Tema variado; Chopin: IX, Nocturno.

III – Albéniz: X, Sevilla; Barrios: XI, Souvenir d’un Revê; XII, Armonías de América; XIII, Alborada histórica paraguaya.

Esta crítica também considera o *Prelúdio*²⁵ de J.S. Bach (1685-1750) como simples demais para fazer parte de um programa de concerto. Isto, junto às demais críticas já comentadas, mostram a ligeireza, falta de fundamento, e principalmente o preconceito em relação a músicos como Barrios que saiam do padrão estabelecido.

²⁵ Não há indicação sobre qual prelúdio de J.S. Bach foi interpretado. No entanto, trata-se provavelmente do *Prelúdio* da Suite No. 4 para Alaúd, BWV 1006a, que é seguido pelo *Loure*.

É possível, no entanto, que muitas críticas favoráveis a Barrios também tenham sido feitas desta forma, baseadas em gosto pessoal e sem serem acompanhadas por conhecimento e fundamentação técnico-musical. Por este motivo, veremos ainda neste capítulo alguns depoimentos sobre Barrios feitos por reconhecidos violonistas e compositores.

2.3 AGUSTÍN BARRIOS COMO COMPOSITOR

2.3.1 Fontes e estilos das obras

Há quatro fontes para as composições de Barrios (STOVER, 2003):

1. Manuscritos feitos por Barrios

Alguns estão feitos com muito detalhe e cuidado, mas outros foram escritos rapidamente, sem atenção à caligrafia e detalhe.

2. Manuscritos feitos por outros

Muitas vezes Barrios não escrevia o que compunha, e alguns amigos próximos insistiam para que ele escrevesse as peças antes de esquecê-las. Provavelmente isto levou alguns colegas a escreverem algumas peças para Barrios.

3. Peças publicadas

Oito peças de Barrios foram publicadas em 1928 pela Casa Romero Fernández, na Argentina; outras três foram editadas no Uruguai aproximadamente em 1920 por Carlos Trápani; e vinte e três peças foram publicadas postumamente ao redor de 1952 pelo *luthier* brasileiro Romeo DiGiorgio, amigo de Barrios.

4. Gravações

Possivelmente esta seja a principal fonte das suas obras, já que os manuscritos dele costumavam ser inferiores às suas interpretações. Isto é, os manuscritos eram simplificações das obras, provavelmente esboços usados como lembretes. Barrios gravou um total de 42 discos, quase todos entre os anos 1914 e 1929. Entre estes discos há 38 peças dele, sendo que 12 delas não foram encontradas em partitura.

Richard Stover publicou 112 peças de Barrios, que são todas as obras dele para violão às quais temos acesso²⁶. É muito provável que existam outras, seja em mãos particulares ou guardadas sem conhecimento. Muitas também devem ter se perdido ou jamais chegaram a ser escritas nem gravadas.

As peças de Barrios têm caráter diverso, e há muitas formas de classificá-las: data de composição, forma, estilo, entre outras. Proponho aqui três categorias gerais, deixando claro que estas divisões não são absolutas, e servem apenas para conhecer, de modo geral, de onde vinham as suas composições.

1. Peças de caráter europeu

Estas obras foram inspiradas em formas e gêneros de períodos como o barroco, clássico e romântico. Muitas vezes eram feitas a partir de compositores específicos, como é o caso de *La Catedral*, inspirada na música de J. S. Bach, e outras, em homenagem ou imitação a instrumentos, como *Divagación en Imitación al Violín* e *Romanza en Imitación al Violoncello*.

²⁶ Na bibliografia consultada neste trabalho, menciona-se apenas uma peça de Barrios não feita unicamente para violão. Barrios musicou um poema chamado *Kyguá Verá*, do poeta paraguaio Marcelino Pérez Martínez, chegando a apresentá-lo em concerto em 25 de novembro de 1909 em Villa Rica, no Paraguai, com a soprano Avelina Gugguari. Anos mais tarde esta peça foi publicada em versão para voz e piano feita pelo compositor chileno Omar Pérez Freire, amigo de Barrios.

Outros exemplos de obras desta categoria são: *Tarantella*, *Madrigal*, *Allegro Sinfónico*, além de prelúdios, valsas e minuetos.²⁷

2. Peças de caráter didático

Esta categoria é formada por uma série de estudos e escalas. Alguns exemplos são *Estudio del Ligado*, *Estudio en Arpeggio*, *Estudio para ambas manos*, entre outros.

3. Peças de caráter latino-americano

Em suas viagens e turnês, Barrios passou por 18 países latino-americanos (STOVER, 2003). Barrios costumava ter contato com músicos e expressões musicais locais por onde passava, e tinha uma enorme facilidade para conhecer e incorporar os ritmos regionais em seu repertório. Soma-se a esta facilidade a admiração que tinha pela música popular da América Latina. Assim, as composições de Barrios inspiradas em expressões populares latino-americanas constituem a categoria mais numerosa da sua obra, e possivelmente a mais importante, pois abriu um leque de novas possibilidades para o repertório do violão chamado “erudito”, e contribuiu para a valorização das músicas populares, tidas como inferiores ou simples demais para as salas de concerto. Alguns exemplos desta categoria são: *Aire de Zamba*, *Choro da Saudade*, *Cueca*, *Danza Guarani*, *¡Jha, che, valle! (Danza Paraguaya No. 2)*, *Maxixe*, *Tango No.2*, *Vidalita*, entre outros.

Há muitas formas de incorporar expressões musicais populares em composições feitas para as salas de concerto. Em alguns casos, são utilizados apenas pequenos elementos rítmicos ou melódicos da expressão popular, e no outro extremo há peças que seguem fielmente a estrutura formal, rítmica e musical do gênero que as inspirou. Existem, no entanto, inúmeras gradações

²⁷ A peça *Serenata Morisca* também entraria nesta categoria, pois a música de origem árabe também faz parte do repertório de compositores espanhóis, como é o caso de *Capricho Árabe*, uma das obras mais conhecidas de Tárrega.

entre esses dois extremos, o que nos leva às seguintes perguntas: Barrios chegou a conhecer realmente os gêneros populares que utilizou em suas composições, ou apenas os conhecia superficialmente? Quanto destes gêneros populares se encontra ou se mantém nas peças de Barrios, e quanto delas é composto por preceitos da música européia ocidental?

Alguns relatos contam que Barrios gostava de conhecer os músicos populares das regiões por onde passava, e que chegava a tocar com eles. Isto indicaria que ele teve contato muito próximo com estas músicas. Um exemplo disto são relatos dos seus encontros com os “chorões” cariocas nas suas passagens pelo Rio de Janeiro, e também com João Pernambuco, a respeito de quem supostamente Barrios dizia que improvisava como ninguém. Embora esta afirmação não esteja documentada, há uma fotografia de Barrios no Rio de Janeiro junto a João Pernambuco, tirada no dia 5 de julho de 1919 no “Cavaquinho de Ouro”, na rua Carioca (PEPPERCORN, 1996). É possível que Barrios também tenha encontrado Villa-Lobos, outro freqüentador deste lugar.

No entanto, estes relatos, embora importantes para outras questões, proporcionam pouca ou nenhuma fundamentação sólida para responder as questões levantadas acima. Com tal motivo, no seguinte capítulo será analisada uma destas peças dentro do seu contexto cultural popular.

2.3.2 Depoimentos e reflexões sobre as obras

O aprendizado compositivo de Barrios girou inicialmente em torno às obras e estudos de Sor e Aguado. Ao redor de 1917 descobriu a obra de Tárrega, e foi então que começou a compor as suas melhores obras (STOVER, 1992, p.200). Além da influência de compositores violonistas, Barrios aprendeu muito transcrevendo obras de Bach, Beethoven, Chopin, Schumann, entre outros.

Barrios não obteve muito reconhecimento como compositor na sua época. As composições inspiradas em expressões populares, o uso de cordas de aço, a vestimenta de índio que ele usou no final da sua carreira, contribuíam para que ele sofresse bastante preconceito, ofuscando a valorização pelas qualidades como violonista e compositor. A sua relação com

Segovia, por exemplo, é muito polêmica. No entanto, as seguintes correspondências evidenciam que Segovia se interessou pela música de Barrios.

Em carta dirigida ao seu amigo e mecenas Martín Borda y Pagola, Barrios relata o seu encontro com Segovia em 1921 em Buenos Aires:

[...] Querido irmão: Aproveitando a minha passagem por aqui, vou dar dois ou três concertos em *La Argentina*. Com isto em mente, preciso lhe contar as novidades que lhe serão agradáveis, que eu tive a feliz oportunidade de ouvir Segovia em um dos seus concertos, no mesmo teatro *La Argentina*. Nesse concerto eu fui apresentado a ele pelo nosso bom amigo Elbio e agora nós somos grandes amigos. Algum tempo depois eu fui visitá-lo na sua residência particular acompanhado por Elbio e Martín. Ele me tratou com muita consideração e amabilidade. Eu toquei para ele, no seu violão, algumas das minhas composições que lhe agradaram muito. Como consequência da sincera e aberta recepção que Segovia me deu, eu devo lhe dizer, irmão, que sinto muito carinho por este grande artista. Estou encantado com seu jeito de tocar e eu tento imitá-lo, sem perder, naturalmente, minha própria personalidade. Ele demonstrou especial interesse por *La Catedral* e pediu para lhe dar a partitura para que pudesse tocá-la em seus concertos. Então eu lhe peço, Pagolita, para me fazer o grande favor de me mandar assim que possível uma cópia desta composição, já que Segovia embarca para a Europa em 2 de novembro. Ele me incentivou muito e disse que eu deveria ir para o velho mundo o quanto antes.²⁸ (BARRIOS, apud STOVER, 1992, p.68-69).

²⁸ Tradução de: [...] *Beloved brother: Taking advantage of my stay here I am going to give 2 or 3 concerts in La Argentina. With this in mind I must tell you the news that will be pleasing to you, that I have had fortunate opportunity to hear Segovia in one of his concerts in the same La Argentina theatre. At that concert I was introduced to him by our good friend Elbio and now we are great friends. Some time later I went to visit him at his private residence accompanied by Elbio and Martín. He treated me with much consideration and kindness. I played for him on his guitar some of my compositions which pleased him greatly. As a consequence of the sincere and open reception that Segovia has given me, I must tell you, brother, that I feel a great fondness for this great artist. I am enchanted with his way of playing and I try on the whole to imitate him, without losing, naturally my own personality. He showed particular interest for La Catedral and asked me to give it to him so he could play it in his concerts. I therefore ask you, Pagolita, to do me the great favor of sending me as soon as possible a copy of this composition, since Segovia is embarking for Europe on November 2. He encouraged me a great deal and told me that as soon as possible I should go to the old world.* (Tradução do autor)

Podemos ver também a versão de Segovia deste encontro:

En 1921, en Buenos Aires, actué en la Sala La Argentina, célebre por su buena acústica para la guitarra, donde Barrios había dado conciertos semanas antes de mi actuación. Fui presentado por su secretario Elbio Trápani (argentino). Invitado por mí Barrios me visitó en el Hotel y tocó en mi propia guitarra varias de sus obras entre las que me impresionó realmente una magnífica obra de concierto ‘La Catedral’ cuyo primer tiempo es un andante como una introducción como un preludio y una segunda de gran virtuosismo que conformaba una pieza buenísima para el repertorio de un concertista de guitarra, yo tenía diez días de tiempo para continuar mi gira, Barrios me había prometido el envío inmediato de la obra, no habiendo recibido dicha copia.

Mucho tiempo después, algunos amigos sinceros de Barrios me relataron de que existía una carta que Barrios había dirigido a Borda y Pagola para que le enviara la copia urgentemente para que pusiera en mis manos, y ahí yo confirmé que Barrios era un artista sincero y serio, pero dadas las vicisitudes de su vida bohemia y los viajes duros que él acostumbraba a hacer en cuanto medio tuviera a disposición no le permitía llevar su archivo al alcance” (SEGOVIA, apud GODOY y SZARÁN, 1994, p.44-47).

A pesar desta declaração elogiando *La Catedral*, há relatos de que Segovia criticava Barrios publicamente. Segundo Stover, em 1921 Segovia estava ainda começando sua carreira internacional e não queria um concorrente. Barrios, por outro lado, mais ingênuo, demoraria para perceber que Segovia não era seu amigo nem o apoiava. Anos mais tarde ele teria declarado que Segovia era “surdo no coração”. (STOVER, 1992, p.70)

Também há indícios, como já foi comentado, de que Barrios tivesse encontrado Villa-Lobos, mas não há informação concreta sobre tal encontro. No entanto, Villa-Lobos certamente tinha dimensão do lugar que Barrios ocupava no violão latino-americano, o que fica evidente no seguinte trecho de uma entrevista concedida a Gilbert Imbar, diretor da revista *Guitar et Musique*²⁹:

²⁹ “Guitare et Musique”, França, 18 de junho de 1958.

G. Imbar: *Como está atualmente o violão clássico no seu país?*

H. Villa-Lobos: *O violão clássico no Brasil tem certamente feito um progresso desde a época em que eu era o único, junto com Barrios, a escrever para o violão, e desde o primeiro concerto de violão clássico no meu país feito por Llobet. Desde então as turnês de Segovia e as atividades das sociedades dos amigos do violão têm feito que o violão clássico seja conhecido. Mas, infelizmente, o verdadeiro violão está longe de ser popular no Brasil.*

Ao contrário da maioria dos compositores da sua época, incluindo Villa-Lobos, Barrios não teve muito contato ou simplesmente não se interessou pelas tendências mais atuais, que usavam sonoridades de maior dissonância, e não incursionou na música politonal, atonal ou dodecafônica. De fato, Barrios foi um compositor tardio, e de modo geral a sua obra corresponde ao período romântico. No entanto, como muitos compositores tardios, ele trouxe importantes contribuições e inovações com a sua obra, tanto para o repertório do violão, quanto para a música latino-americana.

Com relação a isto, o maestro, compositor e violonista cubano Leo Brouwer (1939-) comenta:

Barrios é uma nova revelação no campo de repertório básico do violão. Ele preenche o espaço que nunca foi realmente completado pelos românticos. Alguns podem argumentar que pelo fato de escrever música romântica em um período contemporâneo, ele era “antiquado”. Talvez, mas também o foram Sibelius e Rachmaninoff (e na literatura do piano, houve dúzias de compositores que se mantiveram estilisticamente conectados ao século 19 e cuja música não é apreciada em menor medida por causa disso). A mente e estrutura de pensamento de Barrios eram românticas. Assim como Bach continuou escrevendo magnífica música barroca até o ano da sua morte (1750), bem depois que o período barroco tinha acabado, Barrios continuou escrevendo fantástica música romântica bem após o seu término na Europa. Em Barrios ocorre um certo tipo de inovação na linguagem harmônica do século XIX que só pode ser feita em um ponto temporal posterior, “fora do período”. Tárrega (pai genial do violão) nunca, mesmo em seus melhores prelúdios, transcendeu “clichés” românticos. Barrios, sim! Exemplos: *Estudo de Concierto*, *Prelúdio de La Catedral*, *Mazurka Apassionata* etc. Nenhum prelúdio de Tárrega alcança o *Prelúdio em Sol Menor* ou o curto *Prelúdio em Dó Menor* de Mangoré.

Llobet tem outras fontes de informação. Ele foi indiretamente influenciado por Ricardo Viñes, o pianista, e então ele é “avantegarde”. Llobet tem seus momentos em *El Mestre*, mas nunca nas suas obras originais, somente nas suas harmonizações. As obras originais de Llobet não têm o mesmo peso que aquelas

de Tárrega. Pujol é talvez o mais avançado em linguagem, mas sua produção é inconsistente porque uma linguagem avançada (e nem sequer tão avançada) não implica que a estrutura formal será bem feita. Barrios, mesmo em suas obras mais triviais e insignificantes, conhece forma. As polkas de Tárrega e sua *Jota Aragonesa*, e inclusive seus estudos de trêmolo, não alcançam o nível atingido por Barrios em seu estudo *Una Limosna*.³⁰ (BROUWER, apud STOVER, 1992, p.178-179)

Outra importante característica das suas composições é que estas são altamente “violonísticas”. Isto é, melodias, harmonias, andamentos, timbres, texturas e outros recursos composicionais estão pensados organicamente para o violão, explorando em todo momento as potencialidades do instrumento, mas também considerando as suas limitações para que a execução das obras, mesmo que requeiram um alto desenvolvimento técnico, seja possível e natural. Sobre isto há um depoimento do australiano John Williams³¹ (1941-), um dos mais aclamados violonistas das últimas décadas:

³⁰ Tradução de: *Barrios is a new revelation in the field of basic guitar repertoire. He fulfills the gap that was never quite completed by the Romantics. Some may argue that because he was writing romantic music in a contemporary period, he was “old fashioned”. Perhaps, but then so were Sibelius and Rachmaninoff (and in piano literature, there were dozens of composers who remained stylistically tied to the 19th century whose music is esteemed no less for the fact). Barrios’ mind and the structure of his thought were romantic. Just as Bach continued to write superb baroque music up to the year of his death (1750), well after the high baroque period had come to an end, Barrios was writing exquisite romantic music long after its passing in Europe.*

In Barrios there occurs a certain kind of innovation in the 19th century harmonic language which can only be done from a point later in time, “out of the period”. Tárrega (genial father of the guitar) never, even in his best preludes, transcended romantic clichés. Barrios, yes! Examples: Estudio de Concierto, Prelude to La Catedral, Mazurka Apassionata, etc. No prelude of Tárrega reaches the Prelude in G Minor or the short Prelude in C Minor by Mangoré. Llobet has other sources of information. He is indirectly influenced by Ricardo Viñes, the pianist, and then he is “avantegarde”. Llobet has his moments as in El Mestre but never in his original works, only in his harmonizations. The original works of Llobet do not have the same cut as those of Tárrega. Pujol is perhaps the most advanced in language but his production is inconsistent because an advanced language (and not so advanced at that) does not imply that the formal structure will be well rounded. Barrios, even in his most trifling, insignificant works, knows forms. The polkas of Tárrega and his Jota Aragonesa, and even including his tremolo studies, do not reach the level attained by Barrios in his Una Limosna study. (Tradução do autor)

³¹ John Williams chegou a estudar com Segovia.

Barrios tem sido, obviamente, o compositor seriamente subestimado do violão moderno.

[...] Sua música é muito violonística, assim como Chopin para o piano. Nesse sentido ele preencheu muito bem a necessidade de cada instrumento de ter um compositor que “pertenceu” ao instrumento e ao mesmo tempo escreveu grande música.

[...] E isso, é claro, vem do seu enfoque latino-americano do violão, que é muito harmônico e também muito melódico – é uma combinação natural e bela dos dois e eu acho que Barrios tipifica isto quando você ouve em suas gravações e também vê em sua música que esta deve ser digitada de uma certa forma para alcançar o som: um exemplo típico deste “estilo” latino-americano, seja o folclórico ou a música de Barrios, é tomar uma melodia e “pendurar” a harmonia em torno dela. Você não tem posições tão formais ao tocar, que é uma tradição mais européia – você pode ter uma melodia na terceira corda, a favorita de Barrios, e usar cordas abertas ou quaisquer notas acima ou abaixo para preencher a harmonia. Você toca para cima e para baixo do braço como um instrumentista de cordas, e isso é mais expressivo que a “harmonia em bloco” do estilo de escrever do “teclado”.³² (WILLIAMS, apud STOVER, 1992, p.179-180)

Além da característica “violonística” das obras de Barrios, Williams menciona o aspecto latino-americano da sua música, não apenas falando das obras inspiradas em gêneros latino-americanos, mas também do seu estilo de composição de modo geral. Um exemplo disto é a preferência que Barrios tinha por conduzir uma melodia na mesma corda para que ela mantenha o timbre e cor. Isto obriga a um movimento mais horizontal no violão e à adaptação necessária para que a harmonia seja feita dentro deste movimento, mas ao mesmo tempo gera muitas possibilidades de texturas e contrastes. A preferência por fazer a melodia em uma corda só é muito comum em diversos gêneros populares na América Latina, e provavelmente destas fontes surgiu este estilo composicional de Barrios.

³²Tradução de: *Barrios has been, obviously, the one seriously underrated composer for the modern guitar.*

[...] *His music is very guitaristic, rather like Chopin is for the piano. In this way he has filled that need of every instrument to have its composer who “belonged” to the instrument and at the same time wrote great music.*

[...] *And that, of course, comes very much from the whole Latin American approach to the guitar, which is very harmonic and also very melodic – it’s a natural and beautiful combination of both and I think Barrios typifies this when you hear on his records and also see in the music that it has to be fingered in a certain way for the sound: a very typical example of this Latin American “style”, whether it’s folk playing or the music of Barrios, is to take a tune and “hang” the harmony around it. You don’t have so much formal position playing, which is more the European tradition – you might have a tune on the third string, the favorite of Barrios, and use open strings or any notes above or below to fill out the harmony. You tend to play up and down the fingerboard like a string player, and it’s more expressive than the “block harmony” of the “keyboard” style of writing.* (Tradução do autor)

2.4 O PENSAMENTO DE AGUSTÍN BARRIOS EM POEMAS E DEPOIMENTOS

Barrios gostava de escrever, e deixou vários poemas. Embora as gravações, partituras, programas de concerto, críticas, relatos orais e escritos constituem um importante grupo de fontes para conhecer o trabalho de Barrios como violonista e compositor, os seus poemas sejam talvez mais elucidativos para entender a sua inserção no pensamento da época sobre América Latina, música popular, nacionalismo, política e religião. O seu texto mais conhecido, não exatamente um poema, é o seguinte:

Profesión de Fe

Tupá, el espíritu supremo y protector de mi raza, encontrome un día en un bosque florecido y me dijo: “Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos”. Y encerrando en ella todas las avecillas canoras de la floresta y el alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos. Tomela, obedeciendo el mandato de Tupá, poniéndola bien junto al corazón; abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente. Y una noche, Yacy, retratada en el líquido cristal, sintiendo la tristeza de mi alma india, diome seis rayos de plata para con ellos descubrir sus arcanos secretos, y el milagro operó: desde el fondo de la caja misteriosa, brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces vírgenes de la naturaleza de América.

Agustín Barrios (GONZÁLES, s/n, p.209)

Este texto, de aproximadamente 1930, corresponde ao período em que Barrios deixou de se apresentar como Agustín Barrios, e aos poucos foi incorporando o personagem *Cacique Nitsuga Mangoré*. De fato, o texto é uma explicação mítica de como este *Cacique* teria “encontrado” o violão.

É interessante conhecer um pouco sobre *Tupá* e *Yacy* para entender por que Barrios atribuiu a eles a criação do violão. *Tupá*, ou *Tupã*, em português, é o deus guarani criador do universo. No entanto, foi conhecido e adotado por outros povos originários da América do Sul e Central, como os *Tupis*, *Querandis*, *Caribes* e *Charruas*. Assim, a sua influência abrange grande parte da América Latina. Com a colonização pelos europeus, *Tupã* foi sincretizado com o cristianismo. *Yacy*, por outro lado, representa a lua, e possui uma conduta às vezes mal

intencionada. Trata-se, portanto, de uma deidade ambígua, capaz de fazer tanto o bem quanto o mal. Por este motivo, *Yacy* está relacionada a coisas muito diferentes, quase opostas: a morte, a colheita e a vegetação.

Com a escolha de *Tupã*, e com a palavra América, Barrios não restringe este mito a uma única região, como seria o Paraguai, mas inclui toda a região pela qual ele viajou extensamente durante toda a sua vida adulta. Talvez ele fizesse isto como estratégia para chegar ao seu público, mas, por outro lado, como veremos posteriormente, ele tinha uma forte ligação afetiva com a América Latina. Quanto à ambigüidade de *Yacy*, talvez Barrios a tivesse escolhido devido aos extremos que o violão representava para ele, de alegria ou tristeza, presentes tanto em suas obras quanto em sua carreira.

No texto, quando menciona *a sinfonia maravilhosa de todas as vozes virgens da natureza da América*, Barrios possivelmente faz referência às possibilidades do violão, que como instrumento melódico, harmônico e contrapontístico, pode soar como uma pequena orquestra.

Barrios também retrata o violão como o instrumento que representa, ou “traduz”, a sonoridade natural do continente. Alguns destes aspectos também se encontram no seguinte poema:

Mi Guitarra

*Hay un hondo misterio en tu sonoro
y ardiente corazón, guitarra mía,
gozas penando, y hay en tu alegría
transportes de pasión, gotas de lloro.*

*Te dio su corazón el dulce moro,
el íbero te dio, su alma bravía
y la América virgen, se diría,
puso en ti, de su amor, todo el tesoro.*

*Por eso en tu cordaje soberano,
que vibra con acento casi humano
es a veces tu voz como un lamento.*

*Como queja de tu alma solitaria
en cuya triste y mística plegaria
florece sin cesar el sentimiento.*

Agustín Barrios (STOVER, 1992, p.184)

Novamente encontramos a alegria e tristeza convivendo no violão, que “goza penando”, assim como a relação íntima do violão com a América Latina³³, depois que aqui chegou trazendo influências moura e espanhola. A tristeza, o lamento e o sentimento mostram o caráter romântico que Barrios dá ao violão, o que se reflete em suas obras.

Barrios também escreveu sobre o Paraguai, como podemos ver no seguinte soneto, publicado no jornal *Patria*, de Assunção, em 25 de setembro de 1922:

(Sem título)

*Hay un país en el Nuevo Continente,
donde tiene la raza femenina
destellos de una luz casi divina
en sus ojos de brillo sorprendente.*

*Cada varón pelea bravamente,
cada mujer parece heroína,
y cualquiera matrona que declina
lleva escrito el valor sobre la frente.*

*Hay una dama de salientes dones,
Que por temor a la invasora garra,
dio a sus hijos fuerza de leones;*

*Y encuentra entre tan bravos ejemplares
Al Mago Encantador de la Guitarra,
Que hace honor a su patria y a sus lares.*

Agustín Barrios (STOVER, 1992, p.184)

Neste poema Barrios fala da bravura dos homens, mas enaltece principalmente a mulher paraguaia. Também retrata a luta ou resistência como uma constante em seu país. Esta visão nos remete à luta pela independência e soberania presente no discurso de Martí e tantos outros

³³ Apesar de usar o termo *América*, provavelmente Barrios se referia mais especificamente à *América Latina*. Evidências disto são o uso da palavra *ibero* no poema *Mi Guitarra*, e a referência a *Tupã* em *Profesión de Fe*, que representa várias etnias na América Latina, mas não as do norte. No entanto, Barrios também simpatizava com os índios norte-americanos, chamando-os de irmãos, e em depoimentos chegou a dizer que tocaria de graça para eles quando chegasse aos Estados Unidos.

intelectuais latino-americanos (ver Cap. I) e constitui uma importante chave para entender a posição política de Barrios.

Com relação à “invasora garra”, não é possível saber ao certo se Barrios se refere à colonização por parte dos espanhóis, ou à guerra da tríplice aliança. No entanto, quando diz que *faz honra à sua pátria e aos seus lares*, parece unificar novamente a América Latina: a pátria seria o Paraguai, e seus lares os outros países latino-americanos em que viveu, incluindo o Brasil, Uruguai e Argentina, que formaram a tríplice aliança contra o Paraguai. Por este motivo me inclino a pensar que o poema faz referência à luta dos índios guaranis na colonização.

Seja qual for o invasor, é importante perceber que Barrios, ao mencionar o *encantador do violão*, vê no seu trabalho com a música uma ferramenta de luta.

Em setembro de 1924, a revista *Olimpo* do Paraguai publicou o seguinte comentário de Barrios sobre música paraguaia:

A música paraguaia precisa de estatutos de nobreza artística para triunfar nos centros de civilização [sic] do mundo. Nossos músicos nacionais deveriam impor a si mesmos o dever patriótico de trabalhar os belos sons nativos, colocando-os em novas formas, para resgatá-los do terreno primitivo e de rotina nos quais se encontram.³⁴ (BARRIOS, apud STOVER, 1992, p.92)

Neste período Barrios fez um pedido ao governo para que criasse uma escola de música. O Paraguai tinha acabado de passar por uma guerra civil (1922-1923), e isto, junto ao fato de que Barrios simpatizava com o *Partido Colorado*, opositor do partido em poder, o *Partido Liberal Radical*, fez com que seu pedido fosse negado. Desta forma, Barrios viu truncadas as suas esperanças de se estabelecer no Paraguai. (STOVER, 1992, p.92)

Barrios também escreveu um poema dedicado a Caracas, datado em 2 de maio de 1932, para se despedir dessa cidade após uma turnê por Venezuela:

³⁴ Tradução de: *Paragayan music needs statutes of artistic nobility to triumph in the centers of civilization of the world. Our national musicians should impose upon themselves the patriotic duty of working the beautiful native airs, setting them in new forms, in order to rescue them from the primitive and routine terrain in which they are debated.* (Tradução do autor)

La partida del indio

*A Caracas, la ciudad propicia
Guaicaipuro, mi hermano, es la hora triste
De proseguir el áspero camino...*

*Pero antes, con unción la frente inclino
Grato al pan y la sal que tú me diste.
Pedito abrigo y el portal me abriste
Del solar do, por mágico destino,
Tu noble cuerpo de titán cetrino
Tan sólo de inmortal gloria se viste.*

*Y puesto que voy a dejar tu blando lecho,
Que suelte un grito el oprimido pecho
Del indio que tal vez ya nunca vuelva.*

*Guaicaipuro fraterno, indio sublime,
En tu corazón palpita y gime
El corazón inmenso de la selva.*

Agustín Barrios (GONZÁLES, s/n, p.218)

Neste período Barrios não estava bem de saúde, o que explica a menção da possibilidade de não retornar mais.

Guaicaipuro foi um cacique dos índios *teques* e *caracas*, na Venezuela. É considerado um dos maiores opositores que os “conquistadores” espanhóis encontraram. Chefiou a resistência à penetração européia na zona centro-norte da Venezuela na década de 1560. Derrotou os espanhóis L. Narváez e F. Fajardo em 1562, mas foi morto em 1568 frente ao comando de Diego de Lozada, fundador de Caracas (NECTARIO, 1975). Novamente vemos a ligação de Barrios com os índios e a selva, isto é, com a América pré-colombina, assim como a sua postura em relação à colonização por parte dos europeus.

Durante o período que passou na Venezuela, vários escritores lhe dedicaram textos e poemas. Transcrevo aqui um poema muito ilustrativo da imagem de Barrios, escrito por Andrés Eloy Blanco³⁵ (1896-1955) e assinado em 23 de setembro de 1932:

(Sem título)

*¿Qué poeta mataron en Estero Bellaco
o en Lomas Valentinas,
para haber transmigrado así
a las manos de este indio?*

*Qué diría ese joven guerrero en guaraní
Cuando encontró en unas breñas por lados de Iguaté
una guitarra abandonada?
¿Cómo le dio vueltas en sus manos
sin saber lo que era aquella cosa desnuda?
¿Qué voz le llamó al fin del hueco de la caja
y cómo se le hizo música entre los dedos?
Buena réplica, la mejor
réplica que se ha dado a la Conquista:
Por todo lo que España le quitó a Moctezuma,
Por todo lo que le quitó a Atahualpa
El Guca Mangoré
le ha quitado a España la Guitarra
y ha hecho de ella una península de su corazón,
una colonia de su alma.
¿Qué suena allá abajo?
¿Guerra? ¿Guerra?
¿Paraguay? ¿Bolivia?
¿Se van a matar los hombres por la tierra?
¿De quién es el Chaco Boreal?
¡Oh, guerreros!
el Chaco, vasto y sonoro y profundo
y el Nengucá y el Orinoco y el Vichada
y toda la conciencia india del Continente
son de este indio que los tiene en el hueco de su guitarra.
No preguntéis de quién son las tierras de América,
hacedlas vuestras como este indio que las hizo suyas sin tocarlas
y gozad el milagro del que pudo meter
a toda América en el corazón de una guitarra.*

Andrés Eloy Blanco (GONZÁLES, s/n, p.214)

³⁵ Andrés Eloy Blanco foi advogado, político e escritor venezuelano. Combinou a carreira política com a de escritor, alcançando alto reconhecimento nas duas. Chegou a ser deputado do Congresso Nacional pelo Partido Democrático Nacional, que ele havia fundado, e em 1946 foi eleito presidente da Assembléia Nacional Constituinte convocada para a reforma da constituição que instauraria o voto universal, secreto e direto. Um dos mais importantes trabalhos de Eloy como escritor foi o poema *Píntame Angelitos Negros*, considerado o hino latino-americano contra a discriminação racial.

Nas primeiras estrofes, quando o guerreiro guarani encontra um violão abandonado, Eloy Blanco faz referência ao texto de Barrios, *Profesión de Fe*.

Este poema também nos remete à resistência contra os colonizadores, de quem Barrios teria “tirado” o violão, e à união da América Latina, chamada aqui de “toda a consciência índia do Continente”.

Para o autor, a guerra entre Paraguai e Bolívia³⁶ não faz sentido. Ao invés de lutar por terras, que no fundo não pertencem a ninguém, o autor sugere que devemos “fazê-las nossas”, como Barrios, que conquistou todos estes territórios sem tocá-los, apenas incorporando a sua vasta riqueza musical, que “coube no coração do violão”.

³⁶ A Guerra do Chaco, entre Paraguai e Bolívia (1932-1935) foi uma disputa pelo controle do território do *Chaco Boreal*.

CAPÍTULO III

A MÚSICA DE AGUSTÍN BARRIOS

La formación de instrumentistas de música popular en América Latina debería cuidar la no transmisión de esquemas metropolitanos como verdades únicas. Un buen intérprete latinoamericano debería estar en condiciones de reproducir lo que un colega metropolitano hace, pero debería poder, además, hacer lo suyo propio, que no sea un mero calco de lo ajeno, y que refleje de algún modo la tradición interpretativa de su entorno cultural. Es más, que no sea una traición a su gente, como las quenás con vibrato copiadas a los conjuntos europeos autodenominados “andinos”. (AHARONIÁN, 2000, p.20)

3.1 ASPECTOS PRELIMINARES

Um fenômeno muito característico na América Latina, principalmente ao longo do século XX, tem sido a utilização de expressões musicais populares na criação de repertório de concerto. Segundo Carpentier, os compositores latino-americanos que alcançaram um alto reconhecimento, e ele cita o exemplo de Villa-Lobos (1887-1959), fizeram-no sempre em convívio com músicos de expressões musicais regionais (Carpentier, 1975). No entanto, se bem esta música *mestiça* ou *híbrida* não é mais transmitida oralmente, e sim por meio de partitura, ela mantém, intrínseca à obra, e como uma das suas características mais importantes, os modos de execução ou interpretação do músico popular.

Porque el error de muchos compositores “nacionalistas” nuestros consistió— como apuntamos antes— en creer que el tema, el material melódico, hallados en campos o en arrabales, bastaban para comunicar un carácter peculiar a sus obras, dejando de lado los contextos de ejecución que eran, en realidad, lo verdaderamente importante. (CARPENTIER, 1975)

Esta *mestiçagem* ou *hibridismo* musical, com reconhecidos representantes como Ernesto Lecuona (Cuba), Heitor Villa-Lobos (Brasil), Agustín Barrios (Paraguai), Astor Piazzolla (Argentina), só para citar alguns, foi adotada e incorporada como repertório por conservatórios e outras instituições de ensino de música do mundo ocidental.

Ao levar músicas populares às salas de concerto, o ensino/aprendizado, a pesquisa e a prática deste repertório devem considerar a existência de estruturas formais e simbólicas próprias das diferentes expressões populares. Hoje em dia há um número crescente de pesquisadores que valorizam o contexto cultural e social como elementos fundamentais para a prática musical, como é o caso de Cope & Smith (1997).

A etnomusicologia pode servir como base para pesquisar estas músicas de forma mais abrangente, pois ela considera as relações mencionadas acima, como aponta John Blacking:

A Música é uma síntese dos processos cognitivos que estão presentes na cultura e no ser humano: as formas que ela apresenta e os efeitos que ela causa nas pessoas são gerados pelas experiências sociais dos seres humanos em diferentes meios culturais. Música é som humano organizado, por isso ela expressa aspectos da experiência dos indivíduos na sociedade³⁷. (BLACKING, 2000, p.89)

Assim, para pensar na música *híbrida* latino-americana é imprescindível considerar fatores como significado social e cultural da expressão popular, contexto em que a música é praticada, relação com a dança, a prática de interpretação dos músicos, entre outros.

A interpretação característica, por exemplo, ou aquilo que Leonardo Acosta chama de “maneiras de fazer” (Acosta, 1982, p.177), têm nas músicas populares um papel primordial, sendo estas muitas vezes mais importante que a própria obra concebida pelo autor. Este é um fator essencial para entender estas músicas, e vários autores corroboram esta premissa. Falando

³⁷ Tradução de: *Music is a synthesis of cognitive processes which are present in culture and in the human body: the forms it takes, and the effects it has in people, are generated by the social experiences of human bodies in different cultural environments. Because music is humanly organized sound, it expresses aspects of the experience of individuals in society.* (Tradução do autor)

sobre o “*autor de músicas menos ambiciosas, destinadas à dança, ao teatro sem pretensões...*”, Carpentier diz:

Y es que este último fue siempre, desde los días de la Conquista, el inventor primero de nuestros estilos musicales. Estilos debidos —lo dijimos ya— a modos de cantar, de tañer los instrumentos, de manejar la percusión, de acompañar las voces; estilos debidos, más que nada, a la inflexión peculiar, al acento, al giro, el lirismo, venidos de adentro — factores éstos, mucho más importantes que el material melódico en sí. (CARPENTIER, 1975)

Deste modo, essas inflexões peculiares, esses acentos e lirismos, que não estão na partitura, precisam ser compreendidos.

Também na literatura podemos achar importantes relatos sobre este tema. Um exemplo muito ilustrativo encontra-se no livro *Los ríos profundos*, do escritor e antropólogo peruano José María Arguedas (1911-1969), figura chave na incorporação da cultura indígena na literatura latino-americana.

Pero ocurría, a veces, que el parroquiano venía de tierras muy lejanas y distintas; de Huaraz, de Cajamarca, de Huancavelica o de las provincias del Collao³⁸, y pedía que tocaran un huayno³⁹ completamente desconocido. Entonces los ojos del arpista brillaban de alegría; llamaba al forastero y le pedía que cantara en voz baja. Una sola vez era suficiente. El violinista lo aprendía y tocaba; el arpa acompañaba. Casi siempre el forastero rectificaba varias veces: “¡No; no es así! ¡No es así su genio!” Y cantaba en voz alta, tratando de imponer la verdadera melodía. Era imposible. El tema era idéntico, pero los músicos convertían el canto en huayno apurimeño⁴⁰, de ritmo vivo y tierno; [...] los del Collao se enfurecían [...]. “Igual es, señor”, protestaba el arpista; [...]. Ambos tenían razón. (ARGUEDAS, 2009, p.87)

³⁸ Huaraz, Cajamarca, Huancavelica e Collao são províncias do Peru.

³⁹ Dança e gênero musical incaico, e muito difundido atualmente nos países andinos, principalmente Peru e Bolívia.

⁴⁰ Procedente da província peruana de Apurímac.

Neste texto, os músicos interpretam um *huayno* que acabaram de aprender do forasteiro. Eles conseguem reproduzir o *tema* de forma idêntica. No entanto, o forasteiro não aceita este *huayno*, que para ele “*não é assim*”. Provavelmente os músicos não mudaram a melodia, a harmonia, ou o ritmo. O que muda de uma região para outra é a *maneira de fazer*.

Nos dias de hoje, em que músicos alcançam muito cedo um alto nível técnico, e em que o acesso a partituras e gravações é tão fácil, este repertório está ao alcance da grande maioria de profissionais e estudantes de música, tanto da América Latina como do resto do mundo. No entanto, apesar de que estes compositores, ao menos os mais reconhecidos, tiveram contato direto com as expressões populares das quais “extraíram” as suas obras, atualmente muitos músicos abordam estas peças, tanto em interpretação, ensino ou pesquisa, apenas mediante preceitos técnicos da música européia ocidental, deixando de lado esses fatores característicos das expressões musicais populares.

Isto não quer dizer que para trabalhar com uma peça baseada em uma expressão popular devemos necessariamente alcançar a mesma capacidade interpretativa do músico próprio daquele contexto popular, pois este adquiriu tal habilidade ao longo de uma vida inteira de convivência com essa música. Devemos, porém, conhecer o máximo possível a expressão popular que deu origem à obra, e incorporá-la no nosso fazer musical.

A fonte primária de conhecimento destas músicas são as próprias culturas populares. Ter contato com elas, ouvir a música dentro do seu contexto, ver os instrumentistas em ação, é provavelmente a melhor forma de compreender e incorporar esse fazer musical. Porém, quando isto não é possível, a pesquisa etnomusicológica, junto com audição e análise de gravações dessas músicas, também pode ser de grande utilidade.

Embora já tenha sido mencionado no anterior capítulo, é importante ressaltar que há diferentes formas de incorporar expressões musicais populares na música européia ocidental⁴¹. Algumas vezes são utilizados apenas alguns elementos, como um motivo melódico, uma escala característica ou um ritmo peculiar, para dar à obra um toque “exótico”. No extremo oposto temos composições baseadas totalmente na expressão popular, com um profundo conhecimento

⁴¹ Há também diferentes motivações para esta prática, como foi exposto na introdução desta dissertação.

não apenas das suas características musicais, como forma, ritmo, características interpretativas, construção melódica e harmônica, mas também dos aspectos culturais ligados a ela.

Mas qual seria o conhecimento de Barrios sobre as expressões musicais populares que usava em suas obras? Quanto de uma *cueca* popular há na peça que intitulou de *Cueca*?

Para tentar responder a estas questões, neste capítulo será feita a análise da *cueca* em seu contexto sócio-cultural, e que será em seguida contrastada com a análise da *Cueca* de Barrios.

3.2 SOBRE A CUECA⁴²

A *cueca* é uma dança e gênero musical presente em vários países da América Latina, sendo dança típica da Bolívia, Peru, Argentina e Chile. Inicialmente chamada de *zamacueca*, antes ainda da independência e da divisão destes países como os conhecemos hoje, com o tempo obteve variações não só na dança e música, segundo as diferentes regiões em que se manifestava, mas recebeu também diferentes nomes, como *cueca*, *chilena* e *marinera*.

Provavelmente a *zamacueca* já existia no século XVIII, mas só aparece em documentos no século seguinte (VEGA, 1956). As diferentes teorias sobre a “origem” da *zamacueca* são, muitas vezes, posturas nacionalistas, pois não há documentação determinante sobre a região onde ela surgiu.

Este trabalho não tem o objetivo de determinar a procedência da *cueca*, mas apenas entender as suas características como dança, música e expressão sócio-cultural. Assim, nenhuma

⁴² As principais referências teóricas sobre a *cueca* utilizadas neste trabalho são de Carlos Vega (1956 e 1960) e Pablo Garrido (1976), o primeiro por ser pioneiro na pesquisa sistemática de documentação sobre várias danças da América Latina, tornando-se referência indispensável para pesquisadores posteriores, e o segundo, embora também apoiado na pesquisa do primeiro, por tratar especificamente da *cueca* chilena, na qual Barrios se inspirou para compor a sua *Cueca*. Assim, ambos os pesquisadores são válidos para entender a *cueca* como ela era nas décadas de 1910 e 1920, época em que Barrios teve contato com a mesma e compôs a peça mencionada. É importante ressaltar, no entanto, que a *cueca* é uma expressão cultural ainda muito presente na atualidade, ganhando novos sentidos e sonoridades, tanto nas sociedades dos países que a cultivam, quanto em instituições de ensino de música e na academia.

das teorias sobre a sua “origem” é adotada aqui como verdadeira. No entanto, é importante conhecer algumas delas.

Alguns autores apontam Lima como lugar de nascimento da *zamacueca*, de onde se espalhou para outras regiões, ganhando novas características que deram lugar à *cueca*. Outros afirmam que surgiu na *Audiencia de Charcas*, atual Bolívia, e alguns ainda sugerem que a dança nasceu na região do atual Chile.

Em seu texto *La Zamacueca y la Zanguaraña*, publicado em julho de 1882, o historiador chileno Benjamín Vicuña Mackenna (1831-1886) afirma que por volta de 1824, ou um pouco antes, a *zamacueca* passou de Lima para o Chile (VICUÑA MAKENNA, apud GARRIDO, 1976, p.75).

Segundo esta teoria, neste período a *zamacueca* foi também para a Bolívia e Argentina, onde ganhou novas estruturas e significados. Posteriormente chegou a outros países, com menor repercussão, como Equador, Paraguai, Colômbia e inclusive México.

Por volta de 1860, a dança, já modificada, voltou para Lima. Esta “nova” dança ficou conhecida no Peru como *cueca chilena*, ou *chilena*, por abreviação. No entanto, após a guerra do pacífico (1879-1883), na qual o Chile saiu vitorioso contra a aliança Peru - Bolívia, a dança no Peru passou a se chamar *marinera*, em homenagem à marinha peruana. O nome foi proposto por Abelardo Gamarra (1850-1924), escritor e jornalista peruano. Na Bolívia, desde que a dança chegou ao país, o nome foi simplesmente *cueca*.

Com relação à etimologia, alguns pesquisadores afirmam que a palavra *zamacueca* deriva dos termos *zamba* e *clueca*. *Zamba* é o termo que se aplicava às mestiças descendentes de ameríndio com negra, ou vice versa. Segundo esta teoria, a dança inicialmente servia para conquistar às *zambas*. Por outro lado, *clueca* é o termo em espanhol que designa a *galinha choca*. Segundo estes autores, a dança lembraria, em alguns momentos, os rodeios que o galo faz em torno da galinha.

Mas esta associação é rejeitada por importantes pesquisadores, como é o caso do chileno Pablo Garrido, para quem resultava “[...] difícil concebir que ni aún en la mentalidad del ignaro –

que suele ser más sagaz que la del ‘cultivado’ – quepa una asociación tan peregrina.” (GARRIDO, apud CLAURE, 2005, p.22)

Outra teoria aponta o termo *zamacueca* como derivado do Kimbundu Bantu, como descreveu o peruano Nicomedes Santa Cruz:

Entonces tendremos que las palabras que dieron origen al nombre de ZAMACUECA no fueron ‘zamba’ y ‘clueca’, por morena enclucada, sino ‘SEMBA’ y ‘CUQUE’, del kimbundo bantú: ‘semba’: saludo + ‘cuque’: danza; SALUDO DE DANZA, específicamente para iniciar el baile del ‘lundú’. (SANTA CRUZ, 2004, p.104)

Segundo Santa Cruz, a palavra *semba* transformou-se em *samba*, nome dado genericamente a todas as danças africanas de “umbigada”.

Com relação à procedência, tema também muito polêmico, as principais origens apontadas são a espanhola, africana, árabe-andaluza e ameríndia.

Carlos Vega, um dos mais importantes pesquisadores desta e de outras danças latino-americanas, atribui à *cueca* origem espanhola⁴³. De fato, ele a classifica como uma “dança picaresca”, que representa a conquista da mulher pelo homem, e cita danças européias desta mesma categoria: Gallarda, Corriente, Canario, Zarabanda e Fandango (VEGA, 1956, p.157). Posteriormente veremos a semelhança da *cueca* com estas danças.

Alguns autores enxergam os lenços, usados pelos bailarinos, como uma prova de que a *cueca* vem de danças espanholas, especificamente da *Jota Aragonesa*, que o sul-americano “copiou” e, na falta de castanholas, supriu o fazer das mãos com o lenço. (VISCARRA, 1967)

Entretanto, esta hipótese é contestada por outros autores, como é o caso da uruguaia María de Ayesterán, que comenta o seguinte sobre a hipótese do lenço ser substituição da castanhola:

⁴³ É preciso ressaltar que Carlos Vega, apesar da sua inquestionável importância pela recopilação sistemática de documentos, é hoje bastante criticado pela sua visão difusionista, que funciona unicamente em três sentidos: da Europa à América, do urbano ao rural, e do “culto” ao popular. Os sentidos opostos nos três casos, tão presentes na América Latina, e a argumentação de culturas subalternas, não tem espaço nessa visão teórica. Talvez isto possa explicar a lacuna ou carência de pesquisas sobre as influências africanas na *cueca*.

[...] me parece una postura ingenua; porque siempre se acompañan las danzas con instrumentos artificiales o naturales, y estos instrumentos naturales de que dispone el bailarín – palmas, castañetas, cantos, silbidos, etc.- no son otra cosa que acompañamiento musical; y disponiendo de ellos, jamás tomaría un elemento, sea una flor, pañuelo, abanico, etc., para suplir un instrumento. El pañuelo no es otra cosa que un subrayado del lenguaje del brazo y de la mano de los bailarines. (AYESTERÁN, 1968)

A teoria sobre a procedência africana é também adotada por vários pesquisadores, como Nicomedes Santa Cruz, Benjamín Vicuña Makenna, entre outros, e é apoiada pela possível ligação do nome *zamacueca* com danças africanas.

Sobre a teoria que propõe que a *cueca* tem raiz árabe-andaluza, a justificativa é que a maneira de impostar a voz, e o uso de determinados instrumentos, como o pandeiro hexagonal, são evidentes semelhanças com os cantos que se desenvolveram na Espanha durante a ocupação árabe entre os séculos IX e XVI, período em que as danças espanholas foram fortemente influenciadas por esta cultura.

Com relação à contribuição ameríndia, autores como Roger Becerra Casanovas e Antonio Paredes Candia sugerem que a *cueca* nasceu do encontro da *Jota* espanhola com o *huayño* andino.

É importante enfatizar que nenhuma das teorias sobre a procedência da *cueca* é determinadamente comprovada. De fato, tal determinação seria extremamente difícil, se não impossível. A mobilidade da população e os intercâmbios culturais e econômicos entre europeus, africanos e ameríndios, e entre as diferentes regiões do Vice-Reino do Peru e o Vice-Reino do Rio da Prata, foi muito grande. Assim, provavelmente a dança teve influências espanhola, árabe, africana e ameríndia, que a modificaram e moldaram até chegar à forma que passou a ser conhecida como *zamacueca*. O que mais importa, ao menos neste trabalho, é reconhecê-la com as características novas e próprias que nasceram dessa mestiçagem.

Falando sobre as danças européias trazidas à América, Carlos Vega comenta:

Los bailes europeos no arraigaron en América sin que sus fórmulas padecieran modificaciones por selección, hibridación, evolución o desgaste; sin que su estilo originario cediera al influjo de las maneras socializadas en cada nación, en cada región, en cada grupo social, en cada reducto de los niveles etnográficos. (VEGA, 1956, p.13)

A forma e o sentido que a *cueca* ganhou aqui certamente são produto de modificações, e o resultado disto teve grande repercussão no nosso continente, sendo que “[a zamacueca] se bailó por vuelta de 1850 desde Punta Arenas, de frente al Polo Sur, hasta California, en el hemisferio norte.” (VEGA, 1956, p.25). Hoje ela é um forte símbolo de identidade de países como Bolívia, Peru, Argentina e Chile.

[...] [a *cueca*] no sólo es ritmo, no sólo es música, no sólo es texto, no sólo es danza; la Cueca es una manifestación espiritual colmada de significados diversos en contextos sociales, económicos y obviamente culturales. (CLAURE, 2005, p.19,20)

3.2.1 A dança⁴⁴

Carlos Vega classifica a *cueca* como uma dança *picaresca* de “*casal solto independiente e de carácter vivo*.” (VEGA, 1956, p.57). Isto quer dizer:

Dança picaresca: Dança pantomímica que representa a conquista ou sedução.

Casal: Homens e mulheres se reconhecem como casal e dançam com este carácter.

Casal solto: Homem e mulher que formam o casal dançam soltos um do outro.

Casal solto independiente: O casal realiza seus movimentos sem relação com os outros casais.

⁴⁴ Como foi dito anteriormente, a *cueca* ganhou diversas características nas diferentes regiões em que se estabeleceu. Há, no entanto, uma base comum para todos os estilos de *cueca*. São estas bases comuns as que serão descritas com relação à dança e à música. Quando houver alguma característica específica de uma região, isto será indicado.

Caráter vivo: Dança ágil e airosa em tempos vivos, geralmente com lenços e sapateio.

Na *cueca*, os bailarinos levam um lenço na mão direita, fazendo-o girar. A forma de conduzir os lenços é muito importante, e “a maneira de manejá-lo indica o bom dançador” (GIFFONI, 1960, p.102).

A dança começa com um breve passeio dos dançarinos com os braços entrelaçados. Este trecho já é acompanhado de música, porém sem canto, o que vem a ser uma curta introdução instrumental. O homem deixa a mulher em seu posto, e ficam frente a frente, a uns dois metros de distância. Então, junto com o canto, começa o movimento.

A coreografia é efetuada dentro de um círculo imaginário compartilhado pelo casal. A dança é executada por movimentos circulares como o de meia lua, que são semicírculos de ida e volta ao posto, círculos completos que acabam no posto inicial, giros em torno ao próprio posto, e semicírculos de ida, que concluem com mudança de posto. A seqüência e o jeito de fazer estas voltas variam muito de uma região para outra. No entanto, todas elas têm uma característica comum e principal: a dança representa a “perseguição” da dama pelo cavalheiro. Por meio destas voltas, ele se aproxima e a dama tenta evitá-lo ou desviar-se dele. Aos poucos ela vai perdendo a timidez.

A dança apresenta um *crescendo*, até chegar ao sapateado. As damas executam este sapateado suavemente, enquanto os homens fazem-no energicamente. Nesta parte, o público acompanha com palmas.

O casal deve finalizar esta parte no meio da pista, o que deve coincidir com o final da música. Então há um pequeno intervalo, chamado de “aro”, no qual os músicos fazem versos, e os dançarinos se dispersam, descansam e bebem.

Depois, a coreografia completa é repetida novamente. No Chile, a dança completa consta de três partes, chamadas “pés”⁴⁵. Em outras regiões, como na Bolívia e Peru, a coreografia costuma ser dançada apenas duas vezes.

⁴⁵Em espanhol, “pies” ou “pies de cueca”.

Os detalhes de coreografia, do andamento, da vestimenta típica, dos instrumentos musicais, do contexto social em que acontece, mudam de acordo com a região. Há muitas variantes inclusive dentro de cada país. No Chile existem a *cueca nortina*, *cueca brava*, *cueca robada*, *cueca valseada*, só para mencionar algumas. Na Bolívia os tipos de *cueca* levam o nome da região, como *cueca chuquisaqueña*, *paceña*, *cochabambina*, *tarijeña*, entre outras. Encontram-se variações também em diferentes regiões do Peru e da Argentina.

No entanto, apesar das diferenças, a essência da *cueca* é a mesma em todos os lugares onde é dançada, como podemos ver nos seguintes depoimentos.

A descrição da dança *Canario* feita por Thoinot Arbeu (1519-1595), autor do manual de danças *Orchesographie* (1588), ajuda a ilustrar essa essência, a do caráter de conquista das danças “picarescas”:

[...] un joven toma una dama y bailando con ella al compás de una melodía conveniente, la conduce al extremo del salón. Esto hecho, vuelve al sitio desde donde empezó, mirando mientras tanto a la dama. Luego se dirige nuevamente hacia ella, efectuando ciertos pasajes y una vez realizado esto, se vuelve como antes. Entonces la dama viene y efectúa lo mismo frente a él, volviendo después al lugar donde estaba y ambos continúan estas idas y venidas tantas veces como la diversidad de los pasajes se lo permite. (ARBEAU, apud VEGA, 1956, p.161)

Neste relato podemos ver a forte semelhança entre o *canario* e a *cueca*.

A seguinte descrição, feita pelo escritor costumbrista Roco Del Campo, fala sobre a *cueca chilena*:

Característica principal de la cueca es que el baile se desenvuelva siempre en consonancia con la pauta que le va señalando el canto y el tamboreo del ayudante de la cantora, que golpea la caja de la guitarra, cuando se trata de este instrumento, pero que siempre lleva la segunda voz.

Colocados a cuatro o cinco pasos de distancia el galán y la dama, el roto, el huaso o la china, el baile se desarrolla en todas sus formas en un círculo imaginario. La mitad de este círculo es de pertenencia de cada uno de los danzantes.

En medio de la pista, las parejas están así alertas para bailar. Las guitarras inician un rápido preludio. Es la introducción característica. No puede faltar; pero la danza comienza sólo cuando empieza el canto. El galán emprende entonces la conquista simbólica de la mujer. Inicia ésta con pasos de vals que acentúa con progresivos golpes con la punta y taco del zapato. Durante este esgarceo trata de adoptar las actitudes más bizarras y aquellas que a su juicio pueden resultar más seductoras. En su diestra agita entretanto el clásico pañuelo de color. La cueca llega a este punto a su mayor significación. El bailarín finge acometer con vehemencia a la dama que esquiva el requerimiento. Terminada esta etapa del baile, al mismo tiempo que la seguidilla que se está cantando, los bailarines cambian de semicírculo; pero cuando el baile llega al estrambote, prestamente la pareja recupera su primitiva ubicación. Realiza este movimiento después de una vuelta circular en que hombre y mujer se dan la espalda por brevísimo instante, para quedar otra vez frente a frente.

Finaliza el primer “pie”, con un “aro, aro, cuando me canso me paro”... y otros dichos similares. De acuerdo con el aforismo popular “una sin otra no vale”, siguiendo el segundo y tercer pie.

Estos breves intervalos son siempre aprovechados para hacer circular de mano en mano los jarros o vasos de chicha o vino tinto entre los contertulios (ROCO del CAMPO, apud GARRIDO, 1976, p.80-81).

Por último, veremos o siguiente texto de María Luisa A. de Williams, sobre a dança da *cueca boliviana*⁴⁶.

INTRODUCCIÓN.- Se ponen las parejas bis a bis, portando el pañuelo en la mano derecha. Mientras transcurren los ocho compases de la introducción, las parejas se mueven cadenciosamente, como cobrando impulso para iniciar la danza.

PRIMERA PARTE O TEMA.- A la voz de “adentro” se inicia la danza y la pareja levantando el pañuelo (sic). El hombre deja pasar a la mujer por la derecha hasta cambiar de lugar y repetir el movimiento hasta colocarse en el extremo opuesto. Se repite la figura dos veces. La segunda vez el caballero deja pasar a la dama por el lado izquierdo hasta llegar a la posición inicial.

QUIMBA.- La pareja se junta graciosamente, es el momento propicio para el coqueteo formando un gracioso círculo, se juntan y comienzan el zapateo. Propiamente es la posición de “ataje”. El hombre interfiere el paso de la mujer y comienza el zapateo. La música ha de ser suave en esta parte a fin de dar relieve al ritmo de la quimba.

⁴⁶ A descrição feita por Williams refere-se à *cueca chuquisaqueña*, isto é, do departamento de Chuquisaca.

JALEO.- A la voz de “ahora”, los circunstantes inician el jaleo, mientras la música se expresa en fortísimo. El hombre pasa por cualquier de los lados y persigue a su pareja, haciendo una serie de figuras con el pañuelo, como demostrando el gozo de haber conquistado a la dama. A la voz de “no hay primera sin segunda” se reinicia la cueca desde la introducción hasta el final, momento en que el caballero ha de concluir la danza con una rodilla en tierra y el pañuelo en alto, mientras la dama rodea el cuello de éste con el pañuelo acompañándose de una bella sonrisa. (WILLIAMS, apud CLAURE, 2005, p.50-51)

Apesar das diferenças, é evidente que todas as descrições anteriores têm muito em comum. É importante apontar que a estrutura da dança determina a forma musical, como veremos posteriormente.

3.2.2 A métrica

Não há um assunto que caracterize as letras das *cuecas*. Nelas encontramos temas sociais, lúdicos, religiosos, patrióticos, pedagógicos, de amor, amizade, política, protesto, história, nostalgia, lamento, homenagem, brincadeira, comédia, paródia, sátira, trabalho, religião, mitos, lugares, entre outros. Embora o conteúdo das letras não seja abordado no presente trabalho, alguns exemplos serão apresentados (Figura 3.1).

O que será analisado aqui, para entender a estrutura musical da *cueca*, é o esquema métrico do texto. Assim como a coreografia, a métrica também varia de uma região para outra. Por ser no Chile que Barrios se inspirou para compor a sua *Cueca*, tomarei como base o modelo proposto por Rodolfo Lenz⁴⁷ (1863-1938), e utilizarei como exemplo três *cuecas*⁴⁸ chilenas extraídas do livro de Garrido (GARRIDO, 1976). A partitura da primeira delas, *Tus amores*, encontra-se no Anexo 1, como exemplo de uma *cueca chilena* tradicional.

⁴⁷ Rudolf Lenz Danziger, mais conhecido como Rodolfo Lenz, foi um filólogo e folclorista alemão naturalizado chileno. Deixou importantes trabalhos sobre poesia popular no Chile.

⁴⁸ As três cuecas são do repertório tradicional chileno, sem atribuição de autor.

<u>Tus amores</u>	<u>Debajo de un limón verde</u>	<u>Coquimbana</u>
<p>Tus amores se parecen a la hierba cuando crece y en todas partes se enreda y en ninguna permanece</p> <p>La hierba del olvido ya la he buscado; por campos y montañas no la he hallado. No la he hallado, ¡sí! Canta y no llores que cantando se alegran los corazones.</p> <p>!Así, así es mi suerte, para quererte;</p>	<p>Debajo de un limón verde, donde el agua no corría, entregué mi corazón a quien no lo merecía.</p> <p>Veinticinco limones tiene una rama, y amanecen cincuenta por la mañana. Por la mañana ¡sí! limón maduro; hacele un cariñito con disimulo.</p> <p>Naranjas y limones los corazones.</p>	<p>Qué bonita es La Serena y el Cerro Santa Lucía; se divisa hasta la Pampa y también La Compañía.</p> <p>De Coquimbo a Serena corren los carros; del Peñón a Andacollo van a caballo. Van a caballo ¡sí! Los serenenses comen muchas papayas y higos con nueces.</p> <p>Vámonos con las niñas a La Pampilla.</p>

-Figura 3.1-

É possível ver um padrão nestes “pés” de *cueca*. Os textos são divididos em 3 estrofes. A primeira estrofe é um quarteto, sendo que os quatro versos são octossílabos. A segunda estrofe é uma oitava, e alterna versos pentassílabos com heptassílabos. O quinto verso da segunda estrofe é uma repetição do quarto verso com o acréscimo da palavra “sí” no final. Segundo Manuel Guzmán Maturana, em seu livro *Lecciones de Métrica*, este quinto verso serve para marcar o ritmo da música (GARRIDO, 1976). Finalmente, a terceira estrofe é um dístico, tendo um verso heptassílabo e outro pentassílabo.

Este padrão métrico⁴⁹ pode ser visualizado com mais clareza no seguinte gráfico (Figura 3.2) de *Tus amores*, onde E representa as estrofes, V os versos, e o número de sílabas é indicado na coluna da direita:

⁴⁹ Há variações na métrica da *cueca*, mas o modelo aqui apresentado sintetiza um padrão clássico da *cueca* chilena.

E1	{	V1: Tus amores se parecen 8
		V2: a la hierba cuando crece 8
		V3: y en todas partes se enreda 8
		V4: y en ninguna permanece 8
E2	{	V5: La hierba del olvido 7
		V6: ya la he buscado; 5
		V7: por campos y montañas 7
		V8: no la he hallado. 8
		V9: No la he hallado, ¡sí! 5 + !sí!
		V10: Canta y no llores 5
		V11: que cantando se alegran 7
		V12: los corazones. 5
E3	{	V13: ¡Así, así es mi suerte, 7
		V14: para quererte; 5

-Figura 3.2-

É importante notar que as sílabas contadas aqui são as sílabas métricas ou poéticas, e diferem das sílabas gramaticais em alguns aspectos. Na *cueca* é comum juntar duas sílabas gramaticais em um tempo só, formando uma sílaba métrica. É o caso, por exemplo, do segundo verso da segunda estrofe da *cueca* apresentada. O verso “*ya la he buscado*” tem, gramaticalmente, 6 sílabas:

ya/ la/ he/ bus/ ca/ do

Já na divisão métrica, juntam-se a segunda e terceira sílaba:

ya/ lahe/ bus/ ca/ do

O canto da *cueca* é silábico⁵⁰. Isto é, cada sílaba métrica corresponde a uma nota, ou, do ponto de vista da prosódia, cada sílaba corresponde a um tempo. Logo, muitas vezes poesia e melodia não encaixam prosodicamente. Sem importar o processo de gestação de uma *cueca*, isto é, se a melodia é composta em primeiro lugar, ou se a poesia a precede, é comum ver modificações na segunda para que esta tenha a métrica desejada. O motivo é evidente. Sendo uma dança, o texto deve se adaptar à estrutura musical, que por sua vez está relacionada com a coreografia. Além disso, é difícil escrever um texto que segue a métrica exata que a dança exige, não apenas pelo tamanho das estrofes e dos versos, mas também pelas acentuações do compasso.

A reestruturação silábica pode ser feita de várias formas. Uma delas é juntar duas sílabas gramaticais formando uma sílaba métrica, como já foi explicado. Outra, muito comum na *cueca*, é completar o verso com interjeições como *¡ay!*, *¡sí!*, *moreno/a*, entre tantas outras, ou repetindo algumas palavras do próprio verso. Com relação à acentuação, é comum que os acentos das palavras sejam simplesmente deslocados para respeitar os acentos musicais.

O modelo estrófico até aqui apresentado é apenas o poema inicial, que deverá ser modificado, ou na verdade expandido, para ajustar seus versos à medida musical que a coreografia requer. Apresento a seguir algumas modificações nas estrofes da *cueca* propostas por Garrido, segundo o repertório que ele estudou (GARRIDO, 1976).

Garrido propõe três fórmulas poéticas, que chamarei de a, b, c. A primeira estrofe deve ter 6 ou 7 versos, e para isto são repetidos alguns versos. Chamarei estas estrofes de E1-a, E1-b e E1-c, de acordo com a fórmula que segue:

⁵⁰ De modo geral, a relação de notas e sílabas no canto divide-se da seguinte forma: *Canto silábico* é uma sílaba por nota; *canto neumático* são duas ou três notas por sílaba; *canto melismático* são mais de três notas por sílaba.

<u>E1-a (7 versos)</u>	<u>E1-b (6 versos)</u>	<u>E1-c (6 versos)</u>
V1	V1	V1
V1	V1	V2
V2	V2	V2
V2	V3	V3
V3	V4	V4
V4	V1	V1
V1		

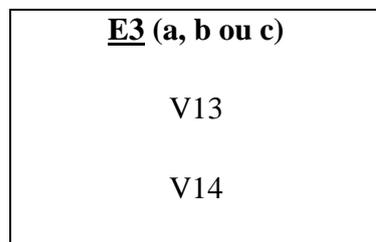
-Figura 3.3-

A segunda estrofe tem dois versos repetidos, passando de 8 a 10 versos. Uma única versão é apresentada por Garrido.

<u>E2 (a, b ou c)</u>
V5
V6
V7
V8
V5
V6
V9
V10
V11
V12

-Figura 3.4-

A terceira estrofe não sofre acréscimos, permanecendo dística.



-Figura 3.5-

Além de aumentar o número de versos, cada verso pode ser expandido com uma ou mais palavras ou interjeições, como foi dito anteriormente.

Para entender melhor esta expansão, apresento novamente a *cueca* “Tus amores”, desta vez em sua versão expandida para a música e a dança (Figura 3.6).

Nesta *cueca*, a primeira estrofe é modificada segundo o modelo E1-c. O texto em letra cursiva, à esquerda, indica os acréscimos nos versos.

E1 {

V1:	<i>Mi vida tus amores</i>	Tus amores se parecen
V2:	<i>ay ay a la hierba</i>	a la hierba cuando crece
V2:	<i>ay ay a la hierba</i>	a la hierba cuando crece
V3:	<i>mi vida que</i>	y en todas partes se enreda
V4:	<i>ay ay y en ninguna</i>	y en ninguna permanece
V1:	<i>mi vida tus amores</i>	tus amores se parecen

E2 {

V5:		La hierba del olvido
V6:		ya la he buscado;
V7:		por campos y montañas
V8:	<i>mi vida</i>	no la he hallado.
V5:		La hierba del olvido
V6:	<i>mi vida</i>	ya la he buscado;
V9:		no la he hallado, ¡sí!
V10:	<i>mi vida</i>	canta y no llores
V11:		que cantando se alegran
V12:	<i>mi vida</i>	los corazones.

E3 {

V13:		!Así, así es mi suerte,
V14:	<i>mi vida</i>	para quererte;

-Figura 3.6-

A propósito destas transformações, Garrido diz:

La forma por demás caprichosa en que se cantan los versos, está motivada, pues, por la imperiosa necesidad de acondicionar los versos a la música. Cómo se operará esta transformación es lo que sólo el cantor popular puede realizar, pero, no decir o explicar. En esto, como en tantas otras manifestaciones demóticas, la intuición gobierna tiranizante y desconcierta al investigador más sagaz. (GARRIDO, 1976, p.113-114)

Provavelmente uma alta dose de intuição por parte de compositores e cantores de *cueca* faz parte desta modificação dos versos, mas talvez isso não seja um fenômeno tão desconcertante assim. Os músicos que convivem com a *cueca* têm a sua métrica já “internalizada”, e utilizam recursos quase prontos, como as repetições e interjeições mencionadas anteriormente, para adaptar os versos à música.

3.2.3 Extensão da música

A partir do texto visto anteriormente, podemos analisar o tamanho ou duração da música, lembrando que a parte cantada representa apenas uma parte da música. A parte instrumental, da introdução, será abordada posteriormente.

Na estrofe inicial, cada verso tem quatro compassos de duração⁵¹. Assim, a estrofe E1-a, de sete versos, tem uma duração de 28 compassos. As estrofes E1-b e E1-c, de 6 versos cada uma, têm durações de 24 compassos.

Na segunda e terceira estrofe, de versos mais curtos, cada verso representa apenas dois compassos. Assim, a estrofe E2 tem 20 compassos, e a E3 tem 4 compassos.

⁵¹ Com as modificações feitas na letra, os versos não têm mais um número constante de sílabas. No entanto, cada verso deve ter a mesma duração. Os silêncios nos versos serão simplesmente preenchidos pela música instrumental, esta sim devendo conter o número exato de compassos.

	Compassos Forma “a”	Compassos Forma “b”	Compassos Forma “c”
E1	28	24	24
E2	20	20	20
E3	4	4	4
Total	52	48	48

-Figura 3.7-

Esta duração, como foi dito anteriormente, é apenas para a parte cantada, que é também a parte que se dança. Antes do canto há uma introdução instrumental que normalmente tem entre 8 e 16 compassos (CLAURE, 2005). No entanto, como esta parte não é dançada, o instrumentista tem liberdade para improvisar, e pode fazer uma introdução inclusive mais longa que o próprio “pé” de *cueca*.

3.2.4 Estrutura clássica de motivos musicais

Segundo Garrido, a *cueca* chilena costuma ter apenas dois motivos. O primeiro, que aqui será chamado de M1, aparece no primeiro verso da primeira estrofe, V1. O segundo motivo, M2, aparece no segundo verso da primeira estrofe, V2. Cada um destes motivos tem 4 compassos de duração. (GARRIDO, 1976)

Assim, para cada uma das três fórmulas métricas, temos a seguinte relação de motivos:

Fórmula "a"**E1:**

V1	V1	V2	V2	V3	V4	V1
M1	M1	M2	M2	M1	M2	M2

E2:

V5-V6	V7-V8	V5-V6	V9-V10	V11-V12
MI	M2	M2	M1	M2

E3:

V13-V14
MI

-Figura 3.8-

Fórmula "b"**E1:**

V1	V1	V2	V3	V4	V1
M1	M1	M2	M1	M2	M2

E2:

V5-V6	V7-V8	V5-V6	V9-V10	V11-V12
MI	M2	M2	M1	M2

E3:

V13-V14
MI

-Figura 3.9-

Fórmula “c”**E1:**

V1	V2	V2	V3	V4	V1
M1	M2	M2	M1	M2	M2

E2:

V5-V6	V7-V8	V5-V6	V9-V10	V11-V12
MI	M2	M2	M1	M2

E3:

V13-V14
MI

-Figura 3.10-

3.2.5 “Voltas” na coreografia

Agora que já foram explicadas a estrutura e a extensão da *cueca*, retorno brevemente à dança para indicar quando ocorrem as voltas ou círculos completos que os dançarinos fazem na coreografia.

Na *cueca* chilena são três as voltas dentro de cada “pé”. De acordo com cada fórmula métrica, as voltas são feitas nos seguintes momentos⁵²:

⁵² Novamente, é importante lembrar que estes compassos são contados a partir de início da dança e canto, e não da parte instrumental.

Fórmula “a”

1ª volta: ao finalizar 28 compassos (compasso 28)

2ª volta: ao finalizar 12 compassos (compasso 40)

3ª volta: ao finalizar 8 compassos (compasso 48)

Fórmulas “b” e “c” (mesmo número de compassos)

1ª volta: ao finalizar 24 compassos (compasso 24)

2ª volta: ao finalizar 12 compassos (compasso 36)

3ª volta: ao finalizar 8 compassos (compasso 44)

3.2.6 Aspectos técnico-musicais

O compasso da *cueca* é binário composto, isto é, 6/8, embora tenha muitas passagens ou sobreposições do ternário simples, 3/4. Estes cruzamentos acabam criando uma estrutura polirítmica, que dá uma característica muito peculiar à *cueca*. A dança, no entanto, sempre mantém o binário, que os dançarinos “sentem” mesmo quando há uma forte presença do ternário, comum nas cadências ou nos sons graves, como os baixos do violão.

Estes são alguns padrões rítmicos da *cueca*:

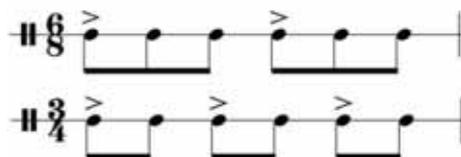


-Figura 3.11-

Estes quatro padrões são muito comuns, mas há inúmeras variações que podem ser feitas a partir deles, não apenas ritmicamente como também por meio da exploração de timbres e alturas.

Com relação aos compassos binário composto e ternário simples, estes podem se combinar de duas formas. A primeira é uma mudança horizontal de compasso, que acontece geralmente nas cadências. Isto é, o 6/8 muda para 3/4 nas cadências, durante aproximadamente dois compassos, mas em seguida volta para o binário. Esta mudança entre compasso composto e simples é também muito comum em algumas danças andaluzas, e em várias danças latino-americanas.

A outra forma é a combinação vertical, onde o binário e o ternário acontecem ao mesmo tempo, criando a seguinte combinação de acentos:



-Figura 3.12-

Neste caso, geralmente a melodia mantém o compasso binário enquanto o registro grave faz o ternário. Nesta polirritmia o binário faz as variações rítmicas mostradas na figura 3.11, e muitas outras, mas o ternário costuma apenas alternar entre semínimas e colcheias. Esta polirritmia também oferece inúmeras possibilidades musicais, sem comprometer o ritmo da dança.

A *cueca* é tonal, e existe nos modos maior e menor. O andamento varia de acordo com a região, mas costuma girar em torno de um ar *andante*, $\text{♩} = 85$. Em todo caso, deve manter sempre um caráter dançante.

Com relação à harmonia, é importante entender que ela é formada verticalmente, em blocos, mais do que horizontalmente. Os músicos que tocam *cueca*, talvez principalmente no violão, instrumento característico desta dança, costumam aprender harmonia por “posições” da mão, e por isto geralmente não consideram disposições, inversões, duplicações, omissões, posições, paralelismos, resoluções e outras características do acorde, muito menos a condução de cada voz harmônica. Assim, muitos autores afirmam que a *cueca* está construída apenas nos acordes I e V, com algumas passagens pelo IV grau. De modo geral, esta é a regra até a primeira metade do século XX. No entanto, com as modificações e inovações que a *cueca* sofreu nas últimas décadas, não podemos mais afirmar isto de forma generalizada.

Considerando a época em que Barrios viveu, podemos tomar como referência esta estrutura mais tradicional. Assim, a *cueca* é criada principalmente no modo maior, em torno da tônica e dominante, mas com algumas passagens pelo IV grau e, com menos frequência, pelo vi grau.

Em muitas *cuecas* o “pé” não conclui no I grau, e sim no V, criando um efeito de interrupção, ou de não conclusão, que chama ou atrai a repetição do “pé”.

A melodia, por sua relação com a harmonia, não costuma ter grandes saltos, ficando geralmente dentro de uma tessitura confortável.

Habitualmente a *cueca* é cantada a uma só voz, mas não é raro que seja cantada a duas vozes. Neste caso, as vozes são geralmente feitas em 3^{as}, como vemos na *cueca* argentina *Ay, Ay mi suerte*, de Aníbal Estrella, no exemplo seguinte (SÁNCHEZ, 2004, p.170):



Ay, ay mi suerte (Aníbal Estrella)

Com menos frequência, a segunda voz também pode ser feita em 6^{as}, como é o caso do trecho de *La flor ausente*, de Saúl Quiroga (SÁNCHEZ, 2004, p.170):



La flor ausente (Saúl Quiroga)

-Figura 3.14-

Como podemos observar no exemplo acima, o paralelismo em 6^{as} não é estrito, e são utilizados também intervalos de 4^{as} e 5^{as}.

Estas segundas vozes feitas em 3^{as} e 6^{as} também são muito frequentes em vários gêneros de música latino-americana.

É importante ressaltar que apesar da construção harmônica da *cueca* ser tradicionalmente feita sobre os graus principais, há outras características muito habituais que quebram este esquema. Estes são o uso da 7^a menor nas dominantes, a 6^a maior na tônica, cadências plagais (IV-I), dominantes secundárias, tonicizações, modulações, entre outras.

3.2.7 Improvisação e acompanhamento

A *cueca* tem muito espaço para improvisação e variações, principalmente na introdução, que oferece mais liberdade aos instrumentistas por não ser cantada ou dançada.

Com relação ao acompanhamento, este é feito principalmente no violão, por meio de *rasqueados*⁵³. Existem inúmeros *rasqueados* próprios da *cueca*, produzindo diferentes combinações de qualidades rítmicas e tímbricas. Alguns exemplos encontram-se no Anexo 2.

3.3 A “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS

A análise da *Cueca* de Barrios será feita a partir dos elementos vistos anteriormente sobre a *cueca* em seu contexto popular. Porém, por motivos de clareza no desenvolvimento da análise, estes elementos não serão apresentados na ordem em que aparecem anteriormente.

Para esta análise foi feita uma transcrição da peça⁵⁴ a partir da gravação realizada por Barrios⁵⁵ (ver Anexo 3). Também utilizo uma das edições mais conhecidas (STOVER, 2003) para referência (ver Anexo 4).

3.3.1 Métrica e extensão da música

Como a *Cueca* de Barrios é uma peça para violão solo, isto é, instrumental, não há uma métrica para analisar. No entanto, a análise feita sobre a métrica da *cueca* chilena nos ajuda a entender a forma desta peça.

A distribuição dos compassos da *Cueca* é a seguinte:

1-10 ||: 11-18 :|| 19-38 || 39-46 ||: 47-54 (55) :||: 56-59 (60) :|| 61-68 || + Θ 38b.

-Figura 3.15-

⁵³ Do espanhol *rasgueado*, é o toque em instrumentos de corda em que se arrastam os dedos pelas cordas sem ponteá-las.

⁵⁴ Transcrição feita pelo autor. Os exemplos são extraídos desta transcrição, exceto quando indicado com a devida referência.

⁵⁵ Barrios gravou a *Cueca* em 1928.

Os números entre parênteses representam a segunda repetição. Após o compasso 37 encontra-se o signo Θ . Após o compasso 68 encontra-se a indicação D.C. al Θ . Ou seja, ao chegar ao compasso 68 há um retorno ao início da peça até o compasso 37, pulando então para o compasso 38b, com o qual a peça conclui.

Assim, a *Cueca* de Barrios é repetida apenas uma vez, e nem sequer é repetida inteiramente. Isto é diferente da *cueca* chilena tradicional⁵⁶, que é tocada e dançada 3 vezes. Na verdade, a repetição é pensada para a coreografia. Possivelmente Barrios não tenha visto sentido na repetição musical da peça quando não é acompanhada da dança.

Podemos considerar o primeiro grupo de compassos, 1-10, e o último grupo, 61-68, como representando as partes que na *cueca* seriam apenas instrumentais. O primeiro grupo é a introdução, na qual os dançarinos se preparam e colocam em posição. O último grupo é a pausa na dança que prepara a repetição da coreografia.

Assim, a parte que representa a coreografia, isto é, um “pé” de *cueca*, fica entre os compassos 11 e 60. Excluindo as repetições, e excluindo com isto os compassos 55 e 60, temos nesta parte um total de 48 compassos. Assim, esta peça está dividida da seguinte forma:

Introdução	Pé de cueca	Preparação para outro pé de cueca
10 compassos	48 compassos	8 compassos

-Figura 3.16-

Vemos que esta estrutura segue aquela analisada por Garrido, e pode pertencer tanto à forma “b” quanto à “c” (Figura 3.7). Em qualquer uma destas formas, a divisão dos 48 compassos é feita da seguinte maneira: a primeira estrofe tem 24 compassos, a segunda tem 20, e a terceira tem 4.

⁵⁶ As *cuecas* bolivianas e argentinas, por outro lado, costumam ser repetidas apenas uma vez.

No entanto, a *Cueca* de Barrios tem uma diferença com relação a esta divisão, e a distribuição do “pé” é feita da seguinte forma:

Estrofe	1	2	3
Compassos	11-38	39-46 e 47-54	56-59
Extensão (em compassos)	28	16 (8 + 8)	4

-Figura 3.17-

A parte que representa a primeira estrofe tem então 28 compassos, 4 a mais que o modelo sugerido por Garrido para “pés” de 48 compassos. Em compensação, a segunda estrofe tem 4 compassos a menos, totalizando 16. Na tabela eu divido esta estrofe em duas partes de 8 compassos cada uma, pois cada uma constitui uma proposta musical diferente.

Esta divisão feita por Barrios implicaria em algumas mudanças nos versos da *cueca*, o que é uma prática comum, como vimos anteriormente (Figura 3.6). Ou seja, alguns acréscimos seriam feitos nos versos para que eles alcançassem o número de compassos desejado. No entanto, ao se tratar de uma peça instrumental, isto não tem mais relevância. O importante é que o “pé” da *Cueca* de Barrios tem o número certo de compassos, neste caso 48, o que permite que a coreografia “caiba” na peça.

3.3.2 Aspectos técnico-musicais

Motivo

O principal motivo presente na *Cueca* de Barrios é o seguinte:



-Figura 3.18-

Este motivo encontra-se pela primeira vez no compasso 4, que faz parte da introdução. Também aparece no compasso 11, que é o primeiro compasso do “pé” de *cueca*, e é repetido ao longo deste período com algumas variações:

-Figura 3.19-

O mesmo motivo é usado ao longo de quase toda a peça. Podemos ver outro exemplo dele, com uma pequena variação, no seguinte trecho, entre os compassos 47 e 55:

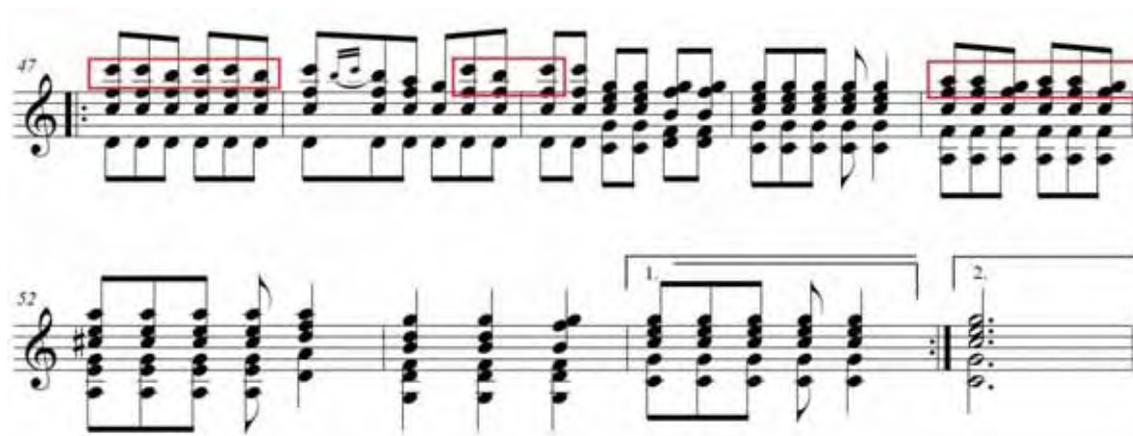


Figura 3.20-

Embora não seja um motivo, há também uma seqüência muito presente nesta peça. Trata-se de uma escala curta, ascendente ou descendente, que conduz à tônica. Isto é muito comum nas cadências de *cueca*. Geralmente a escala é diatônica e curta, de 4 notas incluindo a tônica. Encontramos um exemplo de escala descendente nos compassos 20-22, e de escala ascendente nos compassos 67-68:



-Figura 3.21-



-Figura 3.22-

Na introdução, Barrios também faz esta seqüência usando um cromatismo:



-Figura 3.23-

Andamento

O andamento desta peça é um pouco mais lento que o das *cuecas* tradicionais, o que já se percebe na própria construção da peça e na dificuldade de certos trechos, mas isto é comprovado na gravação de Barrios, com andamento que gira em torno de $\text{♩} = 75$. Sobre isto, o violonista chileno Marcelo de la Puebla comenta:

La CUECA de Mangoré, que era un profundo conocedor de nuestra música, tiene la perfecta estructura de una cueca chilena. Sólo que va un poco lenta, al estilo de las “cuecas valseadas” de Violeta Parra, o tal vez fueran así de lentas a finales del s. XIX. (PUEBLA, 2011, entrevista pessoal)⁵⁷

Compasso e ritmo

O compasso geral desta peça é binário composto, mas há cadências em compasso ternário simples. Nas edições existentes desta peça (como a do Anexo 4), o compasso é tratado como 3/4, e muitas gravações seguem esta divisão. Na versão proposta neste trabalho (Anexo 3), a fórmula de compasso é 6/8. Os eventuais compassos ternários não são indicados na fórmula de compasso, e sim na forma em que estão divididas as notas. Esta divisão deixa a marcação do tempo bem clara para o intérprete ao longo de toda a peça. Mas é importante lembrar que tais

⁵⁷ Marcelo de la Puebla é violonista chileno, atualmente professor do “Conservatorio Profesional de Sevilla”. Entrevista realizada por email no dia 29 de dezembro de 2011, pelo autor.

indicações não são necessárias para o músico que conhece a *cueca*, que saberá reconhecer e fazer “espontaneamente” as mudanças de compasso.

Logo no início da peça, o compasso binário composto fica bem definido. Isto pode ser percebido pela nota mais aguda, o *sol* da quarta linha suplementar superior. Esta nota, devido à sua altura, “pede” para ser acentuada. Isto ocorre naturalmente no compasso binário. No entanto, no compasso ternário ela ficaria fora do acento, como podemos ver a continuação:



-Figura 3.24- Compasso ternário simples⁵⁸



-Figura 3.25- Compasso binário composto

Assim, pelo próprio salto à nota aguda, além do fato da *cueca* ser uma dança em 6/8, a segunda opção de escrita é mais adequada para esta peça.

⁵⁸ Os acentos estão indicados pelo signo (>), e os números indicam a força de cada marcação. Ou seja, o 1 representa um acento mais forte que o 2. Na divisão ternária, o segundo e terceiro tempo têm, de modo geral, a mesma acentuação. Há exceções, como é o caso da Mazurca, que tem no segundo tempo um acento ligeiramente mais forte inclusive que o primeiro.

No entanto, Barrios também usa o ternário em determinados momentos. Isto acontece, por exemplo, nos dois últimos compassos da introdução, produzindo uma quebra no compasso binário, para retornar a ele no compasso 11, onde iniciaria a dança.



Figura 3.25-

É importante lembrar, mais uma vez, que na partitura proposta neste trabalho, a mudança de compasso é indicada pela agrupação das notas, neste caso (compassos 9-10) em três grupos de dois.

Podemos ver outros exemplos de mudança de compasso nos seguintes trechos:



Figura 3.26-



-Figura 3.27-

Tonalidade e harmonia

A peça está em *Dó Maior*, mas explora outras regiões, como subdominante e relativa menor. Da mesma forma, a harmonia apresenta tríades ou tétrades pouco freqüentes nas *cuecas* tradicionais.

A introdução apresenta a tonalidade com os graus I, IV e V7 (Figura 3.28). No compasso 6 há uma dominante de dominante que “resolve” na dominante com sétima. Esta introdução conclui com uma escala cromática que conduz à tônica, no início da dança.

The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 1 and contains five measures with chord symbols: V7, I, V7, IV6, and I. The second staff starts at measure 6 and contains ten measures with chord symbols: V7/V, V7, IV6, ii6, vii7/V, V, vi, #vi°, and V6. The notation includes various chord voicings and melodic lines.

-Figura 3.28-

Um exemplo de passagem por outro tom encontra-se no compasso 27 (Figura 3.29), que vai para a região de *lá menor*. Esta nova tônica é reforçada por uma cadência *vii – i*, do compasso 29 ao 30.

No compasso 34 há uma nova mudança de região, desta vez para *Fá Maior*, que vai até o compasso 36, quando volta para *Dó Maior*.

Estas passagens pela relativa menor e subdominante são curtas. Por este motivo, muitos autores preferem chamar isto de *tonicização*, e não de *modulação* propriamente.

19 DO:I V7 IV I6 vii6 I I

24 V7 IV I6 vii6 I V7/vi la:V7 i

29 iv III vii i VI i6 Nap6 vii6 i6 V7/VI FA:V7

34 I V7 I iii6 DO:vi6 vii6 V6 vi6 V6/4 V6/5 I

-Figura 3.29-

Estes foram apenas alguns exemplos da harmonia da peça. A análise harmônica completa encontra-se na partitura do Anexo 3.

Melodia e tessitura

Nesta peça, Barrios explora todas as regiões do violão, graves a agudos, de várias formas. A tessitura da peça é a seguinte:



-Figura 3.30-

Apesar de explorar muitos recursos e texturas do violão nesta peça, Barrios mantém a melodia com caráter *cantabile*, sem grandes saltos.

De modo geral, a melodia é feita na região aguda, e o acompanhamento na região grave. No entanto, algumas vezes estas funções são invertidas, como no seguinte trecho (compassos 39-42):



-Figura 3.31-

Neste caso, a melodia começa nos baixos, e depois é dobrada uma *oitava* acima, incluindo também o acréscimo de uma *sexta*. Isto é muito comum nas composições de Barrios, que, como já foi mencionado no capítulo II, explora muito bem os diferentes timbres que o violão oferece nas diferentes cordas e regiões.

Barrios também utiliza *terças*⁵⁹ na melodia. Como já foi dito, este recurso é muito utilizado na *cueca* quando há uma segunda voz.



-Figura 3.32-

Barrios também dobra a melodia com *oitavas* (Figura 3.33), um recurso pouco utilizado na *cueca*, mas muito comum em obras de compositores europeus clássicos como F. Sor e D. Aguado.



-Figura 3.33-

⁵⁹ No exemplo da figura 3.32, *terças* e *quartas* são utilizadas.

3.3.3 A dança

Vários elementos da dança estão presentes nesta peça. Para ilustrá-los, retomarei alguns pontos já mencionados neste capítulo, na parte sobre a dança tradicional da *cueca*. É importante notar que esta peça não foi composta para ser dançada, e sim para ser tocada em salas de concerto. Assim, a sua relação com a dança e os dançarinos aqui descrita é apenas sugerida ou imaginada.

Falando sobre a introdução instrumental, Roco Del Campo comenta:

En medio de la pista, las parejas están así alertas para bailar. Las guitarras inician un rápido preludio. Es la introducción característica. No puede faltar; pero la danza comienza sólo cuando empieza el canto. (ROCO del CAMPO, apud GARRIDO, 1976, p.80-81).

Como já foi mencionado, Barrios faz este prelúdio, que corresponde ao seguinte trecho:



-Figura 3.34-

Nesta introdução já são apresentados vários elementos, como andamento, motivos rítmicos e melódicos, e a mudança para o compasso ternário na cadência, que servem como indicação e preparação para os dançarinos e para os outros instrumentistas.

Depois da introdução começa o “pé” ou a parte dançável. Já vimos que a peça tem o número exato de compassos para uma coreografia completa da *cueca* chilena. Vimos também que o compasso e os motivos rítmicos são característicos desta dança, o que faz com que esta peça possa ser dançada como uma *cueca* tradicional. No entanto, há outros elementos da dança que Barrios utiliza. Um exemplo aparece na parte da coreografia em que acontece o zapateado.

La pareja se junta graciosamente, es el momento propicio para el coqueteo formando un gracioso círculo, se juntan y comienzan el zapateo. Propiamente es la posición de “ataje”. El hombre interfiere el paso de la mujer y comienza el zapateo. La música ha de ser suave en esta parte a fin de dar relieve al ritmo de la quimba. (WILLIAMS, apud CLAURE, 2005, p.50-51)

Este fragmento da dança corresponde aos compassos 47-55:



-Figura 3.35-

Este trecho tem uma indicação para ser tocado utilizando a “tambora”. Este é um recurso no violão em que as cordas, ao invés de serem pulsadas com os dedos, são batidas com a palma da mão, ou com o dedo polegar, perto do cavalete. Isto cria um som percussivo, ao mesmo tempo em que soam as notas ou acordes, embora com menor intensidade.

Com isto Barrios consegue imitar o efeito da coreografia, emulando o sapateio dos dançarinos ou as palmas do público.

Logo depois deste sapateado vem o terceiro e último verso, de 4 compassos. Sobre esta parte, vimos a seguinte descrição:

A la voz de “ahora”, los circunstantes inician el jaleo, mientras la música se expresa en fortísimo. El hombre pasa por cualquier de los lados y persigue a su pareja, haciendo una serie de figuras con el pañuelo, como demostrando el gozo de haber conquistado a la dama. (WILLIAMS, apud CLAURE, 2005, p.51)

Este trecho, chamado de “jaleo” na *cueca* boliviana, corresponde aos compassos 56-60 na peça de Barrios:



-Figura 3.36-

Para fazer o “jaleo” Barrios utiliza uma escala, a única da peça. Feita com semicolcheias, a escala é “ligeira”. Além disso, ela abrange grande parte da tessitura do violão, por conter saltos descendentes de terça. Estes recursos conseguem “retratar” muito bem, sonoramente, a dança deste trecho. Por sua característica ligeira, e seus “passos” curtos e rápidos, a escala representa a perseguição descrita acima. A utilização de uma ampla tessitura ilustra, por sua vez, o único momento da dança em que os dançarinos saem do círculo imaginário e ocupam, aleatoriamente, todo o espaço físico ao seu redor. Por último, a escala é feita por um movimento ascendente, que

sugere um *crescendo*, e outro descendente, *decrecendo*. Isto pode sugerir a aproximação e o afastamento dos dançarinos enquanto um persegue o outro.

Com esta escala, que conclui com uma cadência V7-I, acaba o primeiro “pé”. O trecho seguinte, que começa no compasso 61, é melódico, *cantábile*, e mais lento que o resto da peça. Esta parte é uma ponte, na qual os dançarinos descansam, que leva à repetição da coreografia.

The image shows a musical score for a piece. It consists of two staves of music. The first staff begins at measure 61 and contains a melodic line with various intervals and rests. The second staff begins at measure 67 and features a more rhythmic, chordal texture. Below the second staff, the instruction "D.C. al Θ" is written, followed by a symbol Θ above a staff with a double bar line, indicating a repeat or a specific ending.

-Figura 3.37-

3.3.4 Interpretação de Agustín Barrios

Barrios gravou esta peça em 1928, e ela foi digitalizada em 1993, junto com todas as gravações dele que foram encontradas. Este trabalho foi feito pelo “Centro Cultural de la República El Cabildo”, do Paraguai, e a gravadora e editora “Chanterelle Verlag”, da Alemanha.

Faço aqui uma breve análise desta gravação, por se tratar de uma fonte primária para a compreensão desta peça.

Devemos lembrar que na época desta gravação as edições eram inexistentes, e o músico tinha uma só chance de gravar, ficando registrados quaisquer erros cometidos durante essa única

gravação. Apesar disto, esta gravação é bastante clara. O som de Barrios é cristalino e limpo, e todas as notas são facilmente ouvidas.

Barrios toca esta peça em *Si bemol maior*, um tom abaixo da partitura. Na verdade, Barrios digitava como se estivesse tocando em *Dó Maior*. O resultado soa em *Si bemol Maior* porque ele afinava o violão um tom abaixo, provavelmente para não estourar as cordas de tripa, que ele usava apenas para gravar.

O andamento é aproximadamente $\text{♩} = 75$. No entanto, Barrios faz muitas mudanças de andamento, com *rallentando*, *accelerando* e *rubato*. Estas dinâmicas acontecem exatamente onde são indicados na partitura da edição de Stover (Anexo 4), o que mostra que as indicações nesta edição foram tiradas da gravação.

Barrios toca esta peça no compasso binário composto, alternando para o ternário simples nas cadências, como indicado na edição da partitura feita para esta dissertação (Anexo 3).

A acentuação do compasso binário composto é feita sobre o primeiro e o segundo tempo de cada compasso, sendo que a unidade de tempo é a *mínima pontuada*. No entanto, Barrios utiliza diversas outras formas de articulação e dinâmica que quebram a monotonia do esquema geral desta acentuação. Isto não chega a romper a percepção do compasso composto. Pelo contrário, às vezes enfatiza esta acentuação através de outros recursos, sem ter que recorrer à utilização de uma maior intensidade.

Um exemplo disto encontra-se logo no começo da peça, nos compassos 4, 5 e 6, onde Barrios faz um *staccato* na segunda e terceira colcheia de cada compasso, o que dá mais ênfase ao segundo tempo, que é uma nota longa.



-Figura 3.38-

Este *stacatto* é um ótimo recurso para acentuar a nota seguinte sem necessidade de tocá-la com mais intensidade, inclusive no compasso 6, onde o segundo tempo é uma nota curta.

Esta mesma articulação se repete nos primeiros compassos do “pé” de *cueca* (compassos 11-18), que seguem a mesma estrutura rítmica e melódica.

Nestes mesmos compassos, Barrios separa nitidamente as duas vozes, também escritas de forma separada na partitura. A voz inferior é tocada com o polegar, até mesmo os acordes, de forma brusca. Já a voz superior, provavelmente tocada com os dedos indicador e médio, tem um caráter mais suave, ou *cantábile*. Este jogo de timbres produz a sensação de instrumentos diferentes, como um contraponto entre percussão e melodia.

-Figura 3.39-

Barrios também utiliza articulação para ressaltar as dissonâncias. É conhecido que as dissonâncias devem ser acentuadas, e, por contraste, a resolução deve ser tocada sem acento. Barrios cria este contraste, mas não através de acentuação, e sim de articulação. No compasso 21, por exemplo (Figura 3.40), a dissonância do terceiro tempo é tocada em *staccato*, e isto a destaca do primeiro tempo do compasso seguinte, a resolução, apesar de ambos acordes serem tocados com a mesma intensidade. Estas quebras da hierarquia geral de acentuação dão mais movimento e organicidade à música.



-Figura 3.40-

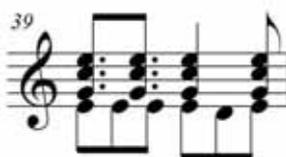
Na gravação de Barrios, há algumas diferenças de ritmos e notas com relação à partitura. Isto não significa, necessariamente, que haja erros na edição da partitura, ou na gravação de Barrios. Como já foi dito no capítulo II, as partituras de Barrios serviam como referência, mas costumavam ser mais simples que suas interpretações. Um exemplo disto está no compasso 39, onde Barrios faz um ritmo diferente em relação àquele escrito na edição de Stover (Anexo 4). Na edição proposta neste trabalho (Anexo 3), escrevi o ritmo que Barrios faz na gravação.

Edição de Stover



-Figura 3.41-

Gravação de Barrios (edição feita neste trabalho)



-Figura 3.42-

Vemos que na versão de Barrios há um contraponto rítmico mais elaborado que na edição de Stover. Estes contrapontos e jogos rítmicos dentro do compasso 6/8 são muito característicos da *cueca*. Por isso é importante conhecê-los e incorporá-los na interpretação, ao invés de se limitar a tocar apenas aquilo que foi possível escrever no papel, como bem aponta Marcelo de la Puebla:

[...] Los rasgueos de la guitarra son insinuados más que ejecutados. Eso permite que el intérprete de cualquier parte del mundo pueda realizarlos sin dificultad. Lo mismo ocurre en el pasaje en tambora que representa el zapateado en esa parte del baile. En ambos casos, el intérprete latinoamericano mínimamente conocedor de lo nuestro, debería saber “reescribir” e improvisar rítmicamente, como cuando se lee una partitura barroca o un cifrado de jazz. (PUEBLA, 2011, entrevista pessoal)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A opção pela América Latina, preferencialmente, não se fará por razões exclusivamente estéticas – que não existem, e nunca existiram –, mas por razões morais, sociais, metafísicas, pelo entendimento de nós mesmos, onde estamos, e pelo que necessitamos de imediato, de nutritivo, de revigorante.

Não escolhemos a literatura latino-americana por ser superior ou mais qualificada, mas simplesmente porque nela estamos, nela somos. Do mesmo modo que não escolhemos a terra em que nascemos com seus problemas, entendemos que não atender a suas exigências, e inclusive a suas diversidades, implicaria uma traição que, mais que ao país ou à sociedade, será a nós mesmos. Algo que nos anularia. (RAMA, 2008, p.66)

No primeiro capítulo deste trabalho foram discutidos alguns conceitos sócio-culturais e históricos relativos à América Latina, como culturas *híbridas*, identidade latino-americana, nacionalismo e latino-americanismo, entre outros. Estes conceitos estão intimamente relacionados com Agustín Barrios, como pudemos observar por meio da sua biografia, poemas e depoimentos abordados no segundo capítulo.

Em um período em que os compositores viviam uma forte tendência nacionalista, Agustín Barrios optou, sem perder a sua identidade paraguaia, por ser um compositor latino-americanista. Tal afirmação é comprovada através da sua obra, inspirada em expressões musicais populares de diversos países da região. Isto nos remete ao tema da identidade, comentado no capítulo I, e levanta a seguinte questão: o que fez com que Barrios se identificasse como latino-americano, e adotasse como próprias as mais diversas expressões musicais da América Latina?

Vimos que a identidade é um conceito dinâmico, que muda de acordo com o contexto sócio-cultural. Assim, é provável que as viagens de Barrios pela América Latina tenham sido determinantes para que ele se identificasse com toda a região. No entanto, é evidente também que Barrios tinha preocupações que estavam em consonância com o pensamento de integração latino-americana de José Martí, além de outros intelectuais que compartilhavam destes ideais, já muito influentes na primeira metade de século XX, e com o qual Barrios contribuiu, por meio da música, de modo pioneiro.

Também vimos que a identidade é marcada pelo contraste. Como já foi mencionado, um indivíduo identifica o seu “eu” pela oposição com o “outro”. Quais seriam então os “outros” na identidade de Barrios? Bem poderiam ser, por exemplo, os países da Tríplice Aliança, o que teria fortalecido a sua identificação com o Paraguai em detrimento da América Latina. Mas este não foi o caso. Os poemas de Barrios, que falam de índios como *Guaicaipuro*, heróis da resistência contra os colonizadores europeus, indicam quem foram esses “outros” que fortaleceram a identidade de Barrios. Porém, isto não quer dizer que Barrios rejeitasse ou se opusesse àquilo que vinha da Europa. Pelo contrário, admirava as suas qualidades, e utilizava dela o que julgava ter valor. Ao mesmo tempo, no entanto, tinha a virtude de não esquecer ou ofuscar a sua própria identidade. Isto fica perfeitamente ilustrado em sua relação com Segovia. Na carta dirigida ao seu amigo Martín Borda y Pagola, na qual fala sobre seu primeiro encontro com o violonista espanhol, Barrios resume o que foi aqui exposto quando diz que está encantado com seu jeito de tocar e que tenta imitá-lo, mas esclarece imediatamente que faz isto sem perder a sua própria personalidade.

O partido político paraguaio que Barrios apoiava também nos proporciona informação importante sobre ele. Barrios simpatizava com a *Asociación Nacional Republicana-Partido Colorado* (ANR-PC), um partido nacionalista fundado em 1887. Apesar de ter sido o partido governante na maior parte do tempo compreendido entre a sua fundação e 2008, não governou na maior parte da vida de Barrios. O partido opositor, *Partido Liberal Radical*, alinhado a uma economia liberal, tendência que se refletia também nos seus ideais de educação, arte e cultura, governou desde 1904 até 1936. Possivelmente a escola de música que Barrios pediu a este governo, que contemplaria o *folclore* paraguaio, não se alinhava ao pensamento do partido, voltado aos modelos europeus, e por isso foi rejeitada.

A escolha de Barrios pelo *Partido Colorado*, assim como sua oposição ao *Partido Liberal Radical*, mostram nele uma tendência política ligada ao povo, condizente com o seu interesse pelas músicas populares.

Para a análise de uma peça de Barrios, feita no capítulo III, a *Cueca* foi escolhida por se tratar de um gênero que é historicamente uma referência sonora de uma ampla região da América Latina, abrangendo países como Argentina, Bolívia, Chile, Peru, entre outros. Vimos que Barrios conheceu profundamente esta dança. Utilizando inúmeros elementos da *cueca* tradicional, ele

conseguiu sintetizar os principais aspectos técnicos e culturais de uma expressão popular em uma peça para violão solo.

Como foi comprovado, a *Cueca* de Barrios tem a estrutura perfeita para poder ser dançada. Da mesma forma, tem elementos harmônicos, melódicos, rítmicos e formais próprios da *cueca* tradicional. Além disso, a peça foi escrita a partir de estilos característicos do violão popular latino-americano. Entre estes elementos temos os *rasqueados*, sugeridos mais do que explicitamente propostos nesta peça, e a distribuição horizontal da melodia e harmonia. Finalmente, a peça consegue representar sonoramente elementos da dança, como o sapateio, as palmas e a perseguição dos dançarinos.

A partir destas conclusões, é importante refletir sobre quanto se perde desta obra, ou deste tipo de obra, se o músico que irá interpretá-la desconhece os aspectos mencionados acima. Ou, de modo mais geral, sobre aquilo que perdemos como músicos se ao trabalharmos com este repertório latino-americano, seja em interpretação, pesquisa ou ensino, não o reconhecemos também pelos seus aspectos populares.

A amostragem de análise de uma única peça do autor não dá margem para uma indução inquestionável de que as conclusões apresentadas caibam como um todo no perfil identitário geral de Barrios, mas acena com certa segurança para uma possibilidade de que o quadro obtido o caracteriza bem, isto é, que Barrios conhecia sim as expressões populares com as quais trabalhou. É possível dizer, inclusive, que ao contrário de compositores “eruditos” que trabalhavam com alguns elementos de expressões populares, Barrios trabalhou com as músicas populares latino-americanas usando ferramentas da música européia ocidental. Isto poderá ser confirmado com o empreendimento de outras investigações com as mesmas preocupações. Seria muito importante, por exemplo, analisar o *Choro da Saudade* e *Maxixe*, as duas peças “brasileiras” que Barrios compôs, a partir de um estudo do gênero musical e da dança em seus contextos populares.

Atualmente a América Latina vive um forte período de integração cultural, que busca defender as culturas regionais diante da globalização homogeneizante, além de uma integração econômica que visa se fortalecer diante das crises do sistema hegemônico. Isto se percebe no discurso e nas políticas de integração por parte de presidentes de esquerda, na criação de blocos econômicos, nos intercâmbios entre universidades, na criação de faculdades de integração latino-

americana, nas colaborações e “participações especiais” entre músicos dos mais diversos gêneros, nas edições bibliográficas bilíngües espanhol/português, nas co-produções cinematográficas, entre outras iniciativas. Este cenário reforça a vigência e importância que Agustín Barrios tem hoje em dia. Nos últimos anos, as obras de Barrios têm sido tocadas por violonistas do mundo inteiro e gravadas pelos mais importantes violonistas contemporâneos, como pode ser verificado com uma rápida busca no “site” mundial de vídeos digitais *youtube*. A sua obra é obrigatória em provas de admissão para conservatórios e faculdades de música, assim como em alguns dos mais conhecidos e visados concursos internacionais de violão. Há, ainda, um concurso internacional em homenagem a ele, tendo como peças de confronto apenas a sua obra. As fases eliminatórias são feitas “em linha”, isto é, pela *internet*, e a fase final é ao vivo, no Paraguai.

Agustín Barrios representa aquilo que de alguma maneira caracteriza, ou deveria caracterizar, o músico latino-americano. Barrios teve uma educação musical baseada na tradição européia, como é quase exclusivamente a educação musical “formal” na América Latina. No entanto, ele também deve a sua formação musical ao contato e à vivência com diversas expressões musicais populares. Esta é uma formação *híbrida* constituída por duas vertentes que Barrios soube utilizar muito bem. Ele aprendeu da Europa, mas jamais perdeu de vista a enorme riqueza musical que havia em seu entorno, e foi isto o que lhe permitiu alcançar o reconhecimento que tem hoje.

Atualmente, quando instrumentistas alcançam um alto refinamento técnico ainda na adolescência, e a concorrência por espaços profissionais é também globalizada, o conhecimento da nossa música pode nos oferecer caminhos alternativos para uma prática musical criativa que fuja da corrida pelo aprimoramento técnico de um repertório repetido há séculos. Mas o resultado estético ou o espaço profissional devem ser as conseqüências, e não os motivos, dessa escolha. Nós fazemos parte da nossa música, e ela faz parte de nós. Estes motivos deveriam ser suficientes.

REFERÊNCIAS

- ACOSTA, Leonardo. **Música y Descolonización**. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1982.
- AHARONIÁN, Coriún. **Conversaciones sobre música, cultura e identidad**. Montevideo: Ediciones Tacuabé, 2005. (1.ed.1992)
- _____. **Músicas Populares y Educación en América Latina**. Anais do III Congresso Latino-americano da Associação Internacional Para o Estudo da Música Popular, Bogotá, 2000.
- ANTUNES, Gilson. **Américo Jacomino “Canhoto” e o início do violão solo em São Paulo**. Anais do II Simpósio Acadêmico de Violão da Embap, de 6 a 11 de outubro de 2008.
- ARDAO, Arturo. **España en el origen del nombre América Latina**. Montevideo: Biblioteca de Marcha/Fundación de Cultura Universitaria, 1992.
- AYESTERÁN, Flor María de. **A propósito de la jota y de la cueca**. En: Boletín Americano de Música, n. 63. Washington D.C. 1986.
- BAUMAN, Z. Modernity and Ambivalence. In: Featherstone, M. (org.). **Global Culture**. Londres: Sage, 1990.
- BLACKING, John. **How musical is man?** Londres/ Seattle: University of Washington Press, 2000.
- BRANDALISE, Carla. *“Idéia e concepção de “latinidade” nas américas”*. In: Ari Pedro Oro (org.). **Latinidade da América Latina. Enfoques sócio-antropológicos**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- CARPENTIER, Alejo. **América Latina en su Música**. La Habana: UNESCO, 1975.
- _____. **Literatura & Consciência Política na América Latina**. São Paulo: Global, 1980.
- CLAURE, Willy. **Matrimonio y Cueca en el valle de Punata**. Santa Cruz de la Sierra: Editorial el País, 2005.
- COPE, Peter; SMITH, Hugh. Cultural context in musical instrument learning. **British Journal of Music Education**. Cambridge: Cambridge University Press, v.14, n.3, nov. 1997.
- ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

FUNES, Patricia. **Salvar la Nación:** intelectuales, cultura y política en los años veinte latinoamericanos. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

GALEANO, Eduardo. **Las venas abiertas de América Latina.** 6.ed. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 1999. (1.ed.1971)

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad.** Buenos Aires: Paidós, 2008a.

_____ **Latino-americanos à procura de um lugar neste século.** São Paulo: Iluminuras, 2008b.

GARRIDO, Pablo. **Biografía de la Cueca.** 2.ed. Revisada. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976. (1.ed.1943)

GIFFONI, Maria Amália Corrêa. **Danças Tradicionais das Américas.** Rio de Janeiro: Melhoramentos, 1960.

GODOY, Cayo Sila y SZARÁN, Luis. **Mangoré, Vida y obra de Agustín Barrios.** Paraguay: Editorial Don Bosco y Ñanuti, 1994.

GÓMEZ, Zoila García. **Musicología en Latinoamérica.** La Havana: Editorial Arte y Literatura, 1984.

GONZÁLES, Elizabeth de Amaro. **Agustín Barrios: Patrimonio de América.** [s/n]

GONZÁLEZ, Jorge Enrique. **Nación y nacionalismo en América Latina.** Bogotá: CES; Buenos Aires: CLACSO, 2007.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOBBSAWM, Eric. **Nações e Nacionalismo desde 1780.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUNTINGTON, Samuel. **O Choque de Civilizações.** São Paulo: Objetiva, 2001.

KOLINSKI, Mieczyslaw. Ethnomusicology, Its problems and Methods. **Ethnomusicology Newsletter** 10, 1957.

LATINOAMERICANA: **Enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe.** São Paulo: Boitempo; Rio de Janeiro: Laboratório de Políticas Públicas de UERJ, 2006.

LÓPEZ, José Blanco. **Agustín Pío Barrios.** Recopilación de documentos relacionados con la vida de este notable guitarrista paraguayo. [s/n]

- MARTÍ, José. **Nuestra América**. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 2005.
- MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- MOORE, David R. **Historia de la América Latina**. Buenos Aires: Poseidon, 1945.
- NECTARIO, Maria Hermano. **El cacique Guacaipuro**. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 1975.
- OLIVEIRA, Manuel de Lima. **Pan-americanismo: Monroe, Bolivar, Roosevelt**. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1980
- PARKER, Cristián Gumucio. Identidad latina e integración sudamericana. In: Ari Pedro Oro (org.). **Latinidade da América Latina**. Enfoques sócio-antropológicos. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.
- PEPPERCORN, Lisa M. **The World of Villa-Lobos in Pictures and Documents**. Brookfield, Vt.: Scolar Press, 1996.
- PISTON, Walter. **HARMONY**. Londres: Victor Gollancz, 1978.
- PRAT, Domingo. **Diccionario de Guitarristas**. Buenos Aires: Casa Romero y Fernandez, 1934.
- RAMA, Ángel. **Literatura, cultura e sociedade na América Latina**. Org. Pablo Rocca. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SANTA CRUZ, Nicomedes. **Canto a mi Perú**. Lima: Ed. Studium, 1966.
- SCHOENBERG, Arnold. **Fundamentos da composição musical**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- _____ **Tratado de Armonía**. Madrid: Real Musical, 1995.
- SEVERINO, Antonio Joaquim. **Metodologia do Trabalho Científico**. 20 ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- SMALL, Christopher. Musicking: A Ritual in Social Space. In: RIDEOUT, Roger (ed.). **On the Sociology of Music Education**. Oklahoma: University of Oklahoma, 1997.
- SOROKIN, Pitirim. **Sociedad, Cultura y Personalidad**. Madrid: Aguilar, 1962.
- SOSA, Gustavo Escalada. **Cartas a Don Martín Borda y Pagola**. [s/n]
- STOVER, Richard D. **Six Silver Moonbeams**. The Life and Times of Agustín Barrios Mangoré. San Francisco: Guitar Solo Publications, 1992.

TURNBULL, Harvey. **The Guitar: from Renaissance to the Present Day**. London: B.T. Batsford Ltd, 1974.

UGARTE, Manuel. **El porvenir de la América Latina**. La raza, la integridad territorial y moral, la organización interior. Valencia: F. Sempere y Compañía, 1911.

VEGA, Carlos. **El Origen de las Danzas Folklóricas**. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956.

_____ **La Ciencia del Folclore**. Buenos Aires: Editorial Nova, 1960.

VISCARRA, Monje Humberto. **La Cueca**. Boletín Interamericano de Música, número 58, Unión Panamericana. Washington D.C. 1967.

ZANETTI, Susana. Modernidad y religación: una perspectiva continental (1880-1916). In: Ana Pizarro (org.). **América Latina. Palavras, literatura e cultura**. Emancipação do discurso. (vol.2). São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Editora da UNICAMP, 1994.

TESES E DISSERTAÇÕES

DELVIZIO, Cyro Mauricio. **Agustín Barrios e o Brasil**: Um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro. Dissertação (Mestrado em Musicologia) Rio de Janeiro (RJ): Escola de Música/UFRJ, 2011. Disponível em http://teses2.ufrj.br/26/dissert/M_CyroMauricioDelvizio.pdf Acesso em: 19/05/2012

MACIEL, Michel Barboza. **Ritmata de Edino Krieger**: uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música) Belo Horizonte (MG): Escola de Música/UFMG, 2001. Disponível em http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/bitstream/1843/AAGS-89YNPH/1/disserta_o.pdf Acesso em: 05/04/2012

SÁNCHEZ, Octavio. **La cueca cuyana contemporánea**. Identidades sonora y sociocultural. Dissertação (Mestrado em Arte latino-americano) Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, 2004.

PARTITURAS

STOVER, Richard D. **The Complete Works of Agustín Barrios Mangoré**. E.U.A: Mel Bay Publications, 2003.

REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

BARRIOS, Agustín. **Complete guitar recordings 1913-1942**. Centro Cultural de la República El Cabildo y Chanterelle Verlag, 1993.

ZANON, Fábio. **Agustín Barrios: O Paganini das Selvas do Paraguai. A Arte do Violão - Programa II**. Rádio Cultura FM de São Paulo, 2003.

INTERNET

SANTA CRUZ, Nicomedes. **Obras Completas II**. Investigación (1958-1991). Compilado por Santa Cruz, Pedro Castillo. Colección Ensayo. Libros en red, 2004.

Disponível em:

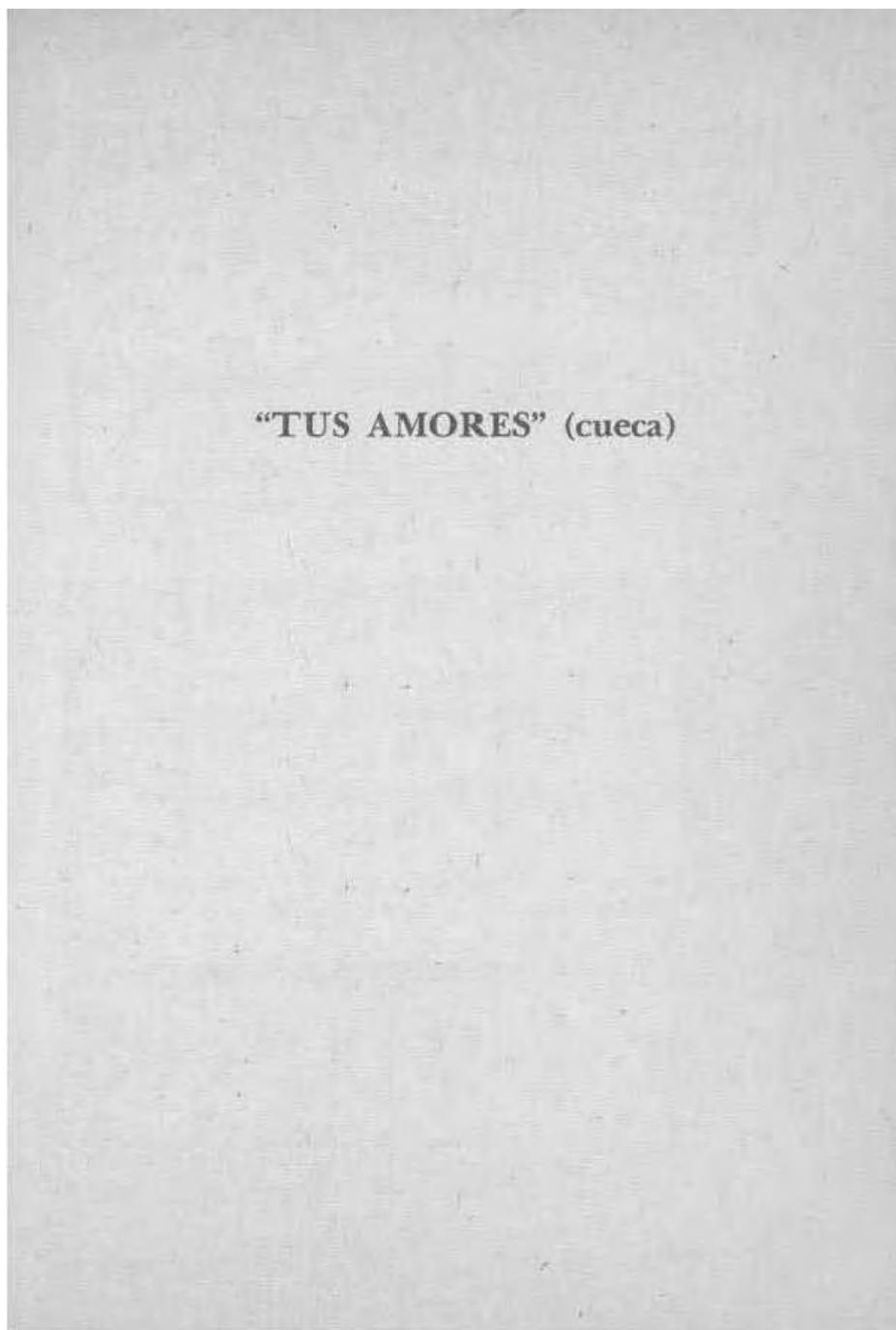
<http://books.google.com.br/books?id=Ysqz9XsfczYC&printsec=frontcover&dq=nicomedes+santa+cruz+obras+completas&hl=es&sa=X&ei=BFZ4T8SAHsbogQfx4tn4Dg&ved=0CC8Q6AEwAA#v=onepage&q=nicomedes%20santa%20cruz%20obras%20completas&f=false>

Acesso em: 03/03/2012

VILA, Pablo. **Identidades narrativas y música**. Una primera propuesta teórica para entender sus relaciones. 1996. TRANS-Revista Transcultural de Música 2.

Disponível em: www.sibetrans.com/trans/trans2/vila.htm Acesso em: 29/04/2012

ANEXOS

ANEXO 1 – CUECA “TUS AMORES”⁶⁰ (sem atribuição de autor)

⁶⁰ GARRIDO, Pablo. **Biografía de la Cueca**. 2ªed. Revisada. Santiago de Chile: Editorial Nascimento, 1976. (1ªed. 1943)

ANEXO 1 – CUECA “TUS AMORES” (cont.)

Formula Mc. (48 compases)
 Introducción
 Allegro Moderato

♩. = 76

Piano

se forman y pasean los parejas.

se repite Ad. lib.

se ceta con los hom- bras frente a las mu- jeres en espera del canto.

A

Canto

Mi vi-da tus a - mo - res tus a - ma - res se pa - re - - cen - -

Se inicia la danza

B

Ay - ay a la yer - ba a la yer - ba cuan - do ere - - ce

ay - - ay a la yer - ba a la yer - ba cuan - do ere - - ce - -

The image shows a musical score for a piece titled 'Formula Mc. (48 compases)'. It begins with an 'Introducción' in 'Allegro Moderato' tempo, marked with a quarter note equal to 76 beats. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The vocal part starts with the lyrics 'Mi vi-da tus a - mo - res tus a - ma - res se pa - re - - cen - -'. A section labeled 'A' follows, with piano accompaniment and the instruction 'Se inicia la danza'. Section 'B' contains the lyrics 'Ay - ay a la yer - ba a la yer - ba cuan - do ere - - ce' and 'ay - - ay a la yer - ba a la yer - ba cuan - do ere - - ce - -'. The score includes piano and vocal staves with various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings.

ANEXO 1 – CUECA “TUS AMORES” (cont.)

Mi vi - da que en ta - das que en ta das partes se pa - re - da - ay ay en nin - gu - na yer
 nin - gu - na pen - sa - ne - ce mi vi - da tus a - mo - res tus a - mo - res se pa - re - cen
 La yer ba del al - vi - da mi vi - da ya la he bus ca - da por cam - pa - sy - mon ta ñas Mi
 vi - da no la he ha - ña - do la yer - ba del al - vi - da mi vi - da ya la he bus ca - da
 y no la he ba ña do Si - - mi vi - da con ta - y na llo - res que can - ta - do se a - le - gran Mi
 vi - da los ca - ra - za - nes a - si a - si es mi su - er - te mi vi - da pa - re - que - rer - te .

ANEXO 2 – “RASQUEADOS” DE CUECA⁶¹

Padrões de rasqueado característicos da cueca

1 $\begin{array}{c} \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
D p p i p D p p i p

2 $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
D p p D p i p i D p p D p i p i

3 $\begin{array}{c} \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
D i i i i i D i i i i

4 $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
D p i D p p D p i D p p

5 $\begin{array}{c} \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
D A D A D p D p p D p p D p p p i i p D p

6 $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
D p p D p p D p p D p p

7 $\begin{array}{c} \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$
A i p p A i p p A i p p A i p p

8 $\begin{array}{c} \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \\ \uparrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \downarrow \uparrow \end{array}$

Legenda

- \uparrow Rasqueado em direção às cordas agudas (todas as cordas do acorde)
 - $\uparrow \uparrow$ Rasqueado lento
 - \uparrow Rasqueado cordas agudas
 - \uparrow Rasqueado cordas graves
 - \downarrow Rasqueado em direção às cordas graves (cordas agudas ou graves, segundo a posição da seta)
 - \gt Rasqueado com força, podendo ser um golpe nas cordas
 - $\bar{\uparrow}$ Rasqueado abafado
 - D 4 dedos (indicador, médio, anular e mínimo)
 - p polegar
 - i indicador
 - A tocar com os 4 dedos (sem polegar) e abafar com a palma da mão
- Nota: O dedilhado sugerido é apenas uma opção. Há outras formas de fazer estes rasqueados.

⁶¹ CLAURE, Willy. *Música boliviana para quarteto de guitarras*. Bolivia: El país, 2011. Dedilhado do autor.

ANEXO 3 – “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS – Edição do autor

Cueca

Agustín Barrios "Mangoré"
Ed. Félix Eid

1 V7 I V7 IV6 I

6 V7/V V7 IV6 ii6 vii7/V V vi #vi° V6

11 I V7 I V7 I

16 V SOL:I V4/3 I DO:I V7 IV I6 vii6

22 I I V7 IV I6 vii6 I V7/vi la:V7

27 i iv III vii i VI i6 Nap6 vii6

ANEXO 3 – “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS – Edição do autor (cont.)

2 Cueca

33
i6 V7/VI I V7 I iii6 DO:vi6 vii6 V6 vi6 V6/4 V6/5 I

39
I V7 ii V7 I I V7

45
ii V7 I ii7 ii7 ii7 I V4/3

50
I IV V7/ii ii V7 I I

56
V7/IV IV vi7 V7 I I FA:V

61
V6/5 V2 i6 V6/5 I I DO:IV V

67
V I D.C. al Φ I

ANEXO 4 – “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS – Edição de R. Stover

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ

CUECA

For Solo Guitar

Edited by Richard D. Stover



ANEXO 4 – “CUECA” DE AGUSTÍN BARRIOS – Edição de R. Stover (cont.)

Cueca
(Danza Chilena)

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ
Edited by RICHARD D. STOVER

SI 156

Copyright © 1979 by BELWIN MILLS PUBLISHING CORPORATION
All Rights Assigned to and Controlled by BEAM ME UP MUSIC, c/o CPP/BELWIN, INC., Miami, FL 33014
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

