

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA

CARLOS ALFEU GUERRA GOMES

¡JHA, CHE VALLE!

AGUSTÍN BARRIOS E SUAS DANÇAS PARAGUAIAS:

Para uma *Performance* Informada

Belo Horizonte

2016

CARLOS ALFEU GUERRA GOMES

¡JHA, CHE VALLE!

AGUSTÍN BARRIOS E SUAS DANÇAS PARAGUAIAS:

Para uma *Performance* Informada

Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: *Performance* Musical.

Orientador: Dr. Flávio Terrigno Barbeitas.

Belo Horizonte

Escola de Música da UFMG

2016

G633j Gomes, Carlos Alfeu Guerra

¡Jha, che valle! Agustín Barrios e suas danças paraguaias: para uma performance informada. / Carlos Alfeu Guerra Gomes. --2016.
163 f., enc.; il. + 1 CD

Orientador: Flávio Terrigno Barbeitas

Área de concentração: Performance musical.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música.

Inclui bibliografia.

1. Violão 2. Performance. 3. DançaI. Barbeitas, Flávio Terrigno. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 787.6



Universidade Federal de Minas Gerais
Escola de Música
Programa de Pós-Graduação em Música

Dissertação defendida pelo aluno CARLOS ALFEU GUERRA GOMES, em 20 de junho de 2016, e aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos Professores:

Prof. Dr. Flavio Terrigno Barbeitas
Universidade Federal de Minas Gerais
(orientador)

Prof. Dr. Marcelo Fernandes Pereira
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

Profa. Dra. Edite Maria Oliveira da Rocha
Universidade Federal de Minas Gerais

AGRADECIMENTOS

Estes dois anos em Belo Horizonte foram muito importantes em minha vida, sabendo que estava entrando em uma universidade muito bem conceituada procurei desde o começo aproveitar as oportunidades que surgiram neste curto, mas intenso intervalo de tempo. Agradeço ao meu orientador professor Doutor Flávio Terrigno Barbeitas, por me conduzir por este curso que se configurou pra mim a melhor experiência profissional até hoje. Agradeço também a CAPES e ao Programa de Pós Graduação em Música da UFMG pelo auxílio financeiro.

No mestrado, o contato com outros músicos, outros pesquisadores, com os funcionários da escola, foi muito satisfatório, com certeza nos veremos novamente em congressos, simpósios.

Agradeço aos cinco músicos paraguaios, cinco celebridades que entrevistei no Paraguai: 1) O requintista Juan Cancio Barreto, apresentador de programa televisivo com sete anos no ar na Rede Guarani, 2) o Maestro da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção Luíz Szarán, 3) o Harpista e violonista Adolfo Bernal, músico internacional, 4) o Filósofo, músico e chefe de investigação da Universidade da Grande Assunção Victor Oxley e 5) o Maestro de violão erudito Felipe Sosa, um dos fundadores do violão erudito no Paraguai. Já conhecia os seus trabalhos pela internet e televisão, mas conhece-los pessoalmente, entrevista-los, tocar violão pra eles e ainda ser convidado a voltar à Assunção para apresentações é e será inesquecível pra mim.

RESUMO

Esta pesquisa de mestrado se vincula ao tema da *Performance* Informada e seu conceito teórico adotado está fundamentado sob os parâmetros musicológicos discutidos por John Rink em seu texto “Sobre a *performance*: o ponto de vista da musicologia” (2006). O estudo visa fornecer subsídios interpretativos para a execução de três peças para violão de Agustín Barrios (1885-1944), publicadas sob a denominação de “Três Danças paraguaias”: 1) “Danza Paraguaya” (1926), 2) “¡Jha, che valle!” (1923), 3) “London Carapé” (1909). A abordagem consiste em uma análise do contexto cultural, histórico e performático dos gêneros dançantes que funcionaram como matriz para essas composições e se aprofunda em temas como modos de transcrição, identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos, modos de articulação entre seções e assimilação do sincopado paraguaio empregado nas peças. As partituras que serviram de suporte, além das edições dessas peças por Jesús Benites (1932-2007) em 1977 e de Richard Stover (1945-) em 1979 foram: 1) quatro manuscritos da peça “Danza Paraguaya”, 2) a cópia de um manuscrito de Barrios feito por Cayo Sila Godoy (1919-2014) da peça “Jha, che valle” (s/d) e 3) a cópia, também de Godoy e baseada em um manuscrito de Barrios, de “London Carapé” (s/d). O título dessa dissertação faz referência a uma dança de Barrios aqui pesquisada e o motivo desta escolha é que a tradução de “¡Jha, che valle!” (pron.: “¡Rá, xê valhe!”), que está denominado em guarani, significa: “Oh, meu povo!”.

Palavras-chave: violão, Agustín Barrios, danças paraguaias, *performance* informada.

ABSTRACT

This master's research is linked to the issue of Informed Performance and adopted its theoretical concept is based on the musicological parameters discussed by John Rink in his text "About the performance: the point of view of musicology" (2006). This study aims to provide interpretative subsidies for the implementation of three pieces for guitar Agustín Barrios (1885-1944), published under the name of "Three Paraguayan Dances": 1) "Danza Paraguaya" (1926), 2) "¡Jha, Valle che "(1923), 3) "London Carapé "(1909). The approach consists of an analysis of the cultural, historical and performative of dance genres worked as a matrix for these compositions and delves into topics such as transcription modes, identification of characteristic rhythmic and melodic motifs, articulation modes between sections and assimilation of syncopated Paraguayan employed in parts. The scores that supported, in addition to issues of these pieces by Jesús Benites (1932-2007) in 1977 and Richard Stover (1945-) in 1979 were: 1) Four manuscripts of the play "Danza Paraguaya", 2) the copy one Barrios manuscript done by Cayo Sila Godoy (1919-2014) part "Jha, che valle" (s / d) and 3) a copy, also from Godoy and based on a manuscript of Barrios, of "London Carapé" (s / d). The title of this essay refers to a dance here Barrios researched and the reason for this choice is that the translation of "¡Jha, che valle!" (pron .: "¡Rá, Xe Valle!"), Which is denominated in Guarani it means: "Oh, my people!".

Keywords: Acoustic guitar, Agustín Barrios, Paraguayan dances, informed performance.

Sumário

Apresentação	13
1. Capítulo – A recepção de Barrios.....	20
1.1 A bibliografia inicial de Barrios	20
1.2 Primeiras edições	24
1.3 As gravações de Barrios	24
1.4 Sobre as publicações de Richard Stover e de Jesús Benites das “Três danças paraguaias” de Agustín Barrios.....	25
1.5 Trabalhos acadêmicos e científicos sobre Agustín Barrios.....	26
1.6 Autores paraguaios sobre Agustín Barrios e suas danças paraguaias 32	
2 Capítulo – Contexto geral das danças paraguaias.....	37
2.1 Origem dos termos e das danças paraguaias	37
2.1.1 Polca Paraguaia.....	38
2.1.2 Galopa.....	38
2.1.3 Danças Tradicionais	39
2.1.4 London Carapé	41
2.2 Aspectos coreográficos e rítmicos	42
2.2.1 Polca Paraguaia.....	42
2.2.2 Galopa.....	45
2.2.3 London Carapé	46
2.2.4 A problemática da métrica e da notação da música paraguaia.....	49
3 Capítulo – Comentários sobre as partituras coletadas e análise de interpretação e estilo das peças	52
3.1 Danza Paraguaya	52
3.1.1 Comentários sobre os manuscritos.....	54
3.1.2 Entre o popular e o erudito 1.....	67
Modos de transcrição:	68
Identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos:.....	70

Modos de articulação entre seções:.....	72
Assimilação do sincopado paraguaio:.....	74
3.1.3 Sugestão de interpretação.....	76
3.2 “Oh, meu povo!”.....	78
3.2.1 Comentários sobre a cópia de Sila Godoy do manuscrito de Barrios da peça “¡Jha, che valle!”.....	79
3.2.2 Análise espectral do trio da gravação de Barrios de “¡Jha, che valle!”.....	85
3.2.3 Entre o popular e o erudito 2.....	87
Modos de transcrição:.....	88
Identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos:.....	91
Modos de articulação entre seções:.....	92
Assimilação do sincopado paraguaio:.....	93
3.2.4 Sugestão de interpretação.....	94
3.3 O arranjo de “London Carapé”.....	94
3.3.1 Cópia de Sila Godoy de um manuscrito de Barrios.....	95
3.3.2 Entre o popular e o erudito 3.....	98
Modos de transcrição:.....	98
Identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos:.....	99
Modos de articulação entre seções:.....	99
Assimilação do sincopado paraguaio:.....	100
3.3.3 Sugestão de interpretação.....	100
Considerações finais.....	102
Referências.....	103
Apêndice.....	105
Entrevista - Requitista Juan Cancio Barreto.....	105
Entrevista - Maestro Victor Oxley.....	122
Entrevista - Maestro Felipe Sosa.....	133
Entrevista - Maestro Luis Száran.....	141
Entrevista - Harpista e violonista Adolfo Bernal.....	154

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - COMPASSOS 33 À 35, "CUECA", BARRIOS, TRANSCRITO POR JASON WALDRON.....	15
FIGURA 2 - COMPASSOS 01 E 02 DE "CUECA", BARRIOS.....	15
FIGURA 3 - MANUSCRITO DE BARRIOS DE "DANZA PARAGUAYA", PRIMEIRA FOLHA, RETIRADO DE <i>EL INALCANZABLE</i> (2007) DE SALCEDO CENTURIÓN	33
FIGURA 4 - DANÇA DAS GALOPERAS, 1º ASSUNCIÓN FOLK-FESTIVAL, 23/11/2015.	39
FIGURA 5 - DEMONSTRAÇÃO PAR ENLAÇADO.....	42
FIGURA 6 - DESENHO DE DEMONSTRAÇÃO DO PASSO BÁSICO DE POLCA, COMEÇANDO COM O PÉ DIREITO, RETIRADO DO LIVRO "DANZAS TRADICIONALES PARAGUAYAS" (2011), PÁG. 76	42
FIGURA 7 - DAMA BALANÇANDO A SAIA.	43
FIGURA 8 - CAVALHEIRO NO "TOREO"	43
FIGURA 9 - HOMEM NO "TOREO", COM OS JOELHOS NO CHÃO E AS COSTAS PARA TRÁS, FORÇANDO A CABEÇA ATÉ O CHÃO.	43
FIGURA 10 - HOMEM NO "TOREO", PULANDO COM AS PERNAS ENCOLHIDAS.	43
FIGURA 11 - "TOREO", HOMEM PULANDO PARA FRENTE COM PERNAS ENCOLHIDAS E RENTE AO CHÃO.....	44
FIGURA 12 - HOMEM DANÇANDO DE FORMA "AGACHADA"	44
FIGURA 13 - RYGUAZÚ YAYU VOCÁ.....	45
FIGURA 14 - CHIPÁ ACÚ RERAJHÁ.....	45
FIGURA 15 - SYRYRY	45
FIGURA 16 - DOBLE RODA E CONTRA RODA.....	47
FIGURA 17 - DEMONSTRAÇÃO MEIO GIRO DAS DAMAS PARA FICAREM DE FRENTE AOS SEUS PARCEIROS. ...	47
FIGURA 18 - DESCENDO E SUBINDO.....	48
FIGURA 19 - VERSÃO DE ARISTÓBULO DOMINGUEZ DE "LONDÓN CARAPÉ" EM SEU ÁLBUM DE PARTITURAS "AIRES NACIONALES PARAGUAYOS" DE 1928	50
FIGURA 20 - ARRANJO PARA HARPA DE "DANZA PARAGUAYA" (AGUSTÍN BARRIOS) DE ADOLFO BERNAL, PAPI GALÀN.....	54
FIGURA 21 - FOLHA 1 - MANUSCRITO DE 1926 DE "DANZA PARAGUAYA"	55
FIGURA 22 - FOLHA 2 - MANUSCRITO DE 1926 DE "DANZA PARAGUAYA"	56
FIGURA 23 - PRIMEIRA SEÇÃO DE "DANZA PARAGUAYA" EDITADO POR RICHARD STOVER.	57
FIGURA 24 - PRIMEIRA VERSÃO DE "DANZA PARAGUAYA" EDITADO POR BENITES.....	58
FIGURA 25 - SEGUNDA VERSÃO DE "DANZA PARAGUAYA" DE BENITES.	58
FIGURA 26 - PARTITURA DE "CHE VALLEMI JAGUARÓN"	58
FIGURA 27 - EDIÇÃO DE ROMEO DI GIORGIO DE "DANZA PARAGUAYA" RETIRADO DO LIVRO MANGORÉ ETERNO (2015) DE VICTOR OXLEY, PÁG. 205.	59
FIGURA 28 - COMPASSO 3 DA EDIÇÃO DE "DANZA PARAGUAYA" DE ROMEO DI GIORGIO	60
FIGURA 29 - EDIÇÃO DE STOVER DE "DANZA PARAGUAYA", CC. 21-23.....	60
FIGURA 30 - PARTITURA NA PÁG. 270 DE SIX SILVER MOONBEAMS DE STOVER (1992)	61
FIGURA 31 - PARTITURA NA PÁG. 271 DE SIX SILVER MOONBEAMS DE STOVER (1992)	62
FIGURA 32 - SEÇÃO B MANUSCRITO DE 1938, CC. 27 E 28.....	63
FIGURA 33 - INÍCIO SEÇÃO B MANUSCRITO DE 1938.....	63
FIGURA 34 - INÍCIO SEÇÃO B EDIÇÃO DE STOVER.....	63
FIGURA 35 - INÍCIO SEÇÃO B EDIÇÃO 1 DE BENITES	64
FIGURA 36 - INÍCIO SEÇÃO B EDIÇÃO 2 DE BENITES	64
FIGURA 37 - COMPASSOS 39 E 40 DO MANUSCRITO DE 1938 DE "DANZA PARAGUAYA"	64
FIGURA 38 - COMPASSOS 46-48 DO MANUSCRITO DE 1938 DE "DANZA PARAGUAYA"	65
FIGURA 39 - MANUSCRITO DO 1º VIOLÃO PARA DUO DE "DANZA PARAGUAYA" – PARTE 2.....	65
FIGURA 40 - SEGUNDO VIOLÃO DO DUO DE "DANZA PARAGUAYA", SEÇÕES A E B.....	66

FIGURA 41 - SEGUNDO VIOLÃO DO DUO DE "DANZA PARAGUAYA", SEÇÃO C.....	67
FIGURA 42 - INÍCIO DO MOTIVO POPULAR "PAJARO CAMPANA".	68
FIGURA 43 - OUTRA EDIÇÃO DE "PAJARO CAMPANA".....	69
FIGURA 44 - PRIMEIRO COMPASSO DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE 1926.....	69
FIGURA 45 - PRIMEIRO COMPASSO DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DI GIORGIO.	69
FIGURA 46 - PRIMEIRO COMPASSO DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE 1938.....	69
FIGURA 47 - PRIMEIRO COMPASSO DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE STOVER.	69
FIGURA 48 - PRIMEIRO COMPASSO DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE BENITES 1.	70
FIGURA 49 - PRIMEIRO COMPASSO DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE BENITES 2.	70
FIGURA 50 - INÍCIO DE "CHE RÓGA" DE FÉLIX FERNANDEZ E AGUSTÍN BARBOZA, PÁG. 163 DE <i>LA MÚSICA PARAGUAYA</i> (1997), FLORENTÍN GIMÉNEZ.....	70
FIGURA 51 - PRIMEIRO COMPASSO DA SEÇÃO B DE "DANZA PARAGUAYA", MANUSCRITO DE 1926.....	71
FIGURA 52 - PRIMEIRO COMPASSO DA SEÇÃO B DE "DANZA PARAGUAYA", MANUSCRITO DE 1938.....	71
FIGURA 53 - PRIMEIRO COMPASSO DA SEÇÃO B DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE STOVER.	71
FIGURA 54 - PRIMEIRO COMPASSO DA SEÇÃO B DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE BENITES 1.	71
FIGURA 55 - PRIMEIRO COMPASSO DA SEÇÃO B DE "DANZA PARAGUAYA", EDIÇÃO DE BENITES 2.	71
FIGURA 56 - PARTITURA DE "ENRAMADA GUY".	72
FIGURA 57 - COMPASSO 8 DO MANUSCRITO DE 1926 DE "DANZA PARAGUAYA".....	73
FIGURA 58 - COMPASSO 8 DO MANUSCRITO DE 1926 DE "DANZA PARAGUAYA".....	73
FIGURA 59 - COMPASSOS 15 E 16 DO MANUSCRITO DE 1938 DE "DANZA PARAGUAYA".	73
FIGURA 60 - COMPASSO 32 DO MANUSCRITO DE 1938 DE "DANZA PARAGUAYA".....	73
FIGURA 61 - COMPASSOS 15 E 16 DA EDIÇÃO DE STOVER DE "DANZA PARAGUAYA".....	73
FIGURA 62 - COMPASSO 32 DA EDIÇÃO DE STOVER DE "DANZA PARAGUAYA".....	73
FIGURA 63 - COMPASSOS 15 E 17 DA EDIÇÃO 1 DE BENITES DE "DANZA PARAGUAYA".	73
FIGURA 64 - COMPASSO 34 DA EDIÇÃO 1 DE BENITES DE "DANZA PARAGUAYA".	73
FIGURA 65 - COMPASSOS 15 E 16 DA EDIÇÃO 2 DE BENITES DE "DANZA PARAGUAYA".....	73
FIGURA 66 - COMPASSO 33 DA EDIÇÃO 2 DE BENITES DE "DANZA PARAGUAYA".	73
FIGURA 67 - SEGUNDA SEÇÃO DE "CARRETA GUY".	74
FIGURA 68 - COMPASSOS 26-28 DO MANUSCRITO DE 1926 DE "DANZA PARAGUAYA".....	75
FIGURA 69 - COMPASSOS 37-40 DO MANUSCRITO DE 1938 DE "DANZA PARAGUAYA".....	75
FIGURA 70 - COMPASSOS 53-56 DA EDIÇÃO DE STOVER DE "DANZA PARAGUAYA".....	75
FIGURA 71 - COMPASSOS 39-42 DA EDIÇÃO 1 DE BENITES DE "DANZA PARAGUAYA".	75
FIGURA 72 - COMPASSOS 37-40 DA EDIÇÃO 2 DE "DANZA PARAGUAYA".....	76
FIGURA 73 - EXEMPLO DE RASGUEIO NA MÚSICA PARAGUAIA RETIRADO DO LIVRO <i>MUSICA Y MUSICOS DEL PARAGUAY</i> (1956).....	77
FIGURA 74 - CÓPIA DE SILA GODOY DE UM MANUSCRITO DE BARRIOS DA PEÇA "JHA, CHE VALLE!"	80
FIGURA 75 - PRIMEIRA PAUTA DE "JHA, CHE VALLE!"	80
FIGURA 76 - PRIMEIRA PAUTA DE "POLKA CAÚ"	81
FIGURA 77 - INÍCIO DA SEGUNDA SEÇÃO DE "JHA, CHE VALLE!"	81
FIGURA 78 - INÍCIO DO TRIO DE "JHA, CHE VALLE!"	82
FIGURA 79 - PARTITURA TIRADA DO LIVRO "MUNDO FOLCKLORICO PARAGUAYO" DE MAURÍCIO CARDOZO OCAMPO, PÁG. 96.....	82
FIGURA 80 - TRECHO DA PARTITURA DA PEÇA "CARRETA GUY" NA VERSÃO DO HARPISTA LUIS BORDÓN, TRANSCRITO NO MÓDULO XI DO MÉTODO DE HARPA DESENVOLVIDO POR ADOLFO BERNAL, HARPISTA E VIOLONISTA PARAGUAIO.	83
FIGURA 81 - TRECHO DE "CARRETA GUY".....	83
FIGURA 82 - REDUÇÃO DA MELODIA NO TRIO DE "JHA, CHE VALLE!".....	83
FIGURA 83 - PRIMEIRA VARIAÇÃO DE "TEMA E VARIAÇÕES SOBRE UM PUNTO GUANACATESCO" DE AGUSTÍN BARRIOS.	84
FIGURA 84 - PRIMEIRA E SEGUNDA SEÇÃO DA EDIÇÃO DE STOVER.....	84

FIGURA 85 - PRIMEIRA E SEGUNDA SEÇÃO DA EDIÇÃO DE BENITES	84
FIGURA 86 - TRIO DA EDIÇÃO DE STOVER.	85
FIGURA 87 - TRIO DA EDIÇÃO DE BENITES.	85
FIGURA 88 - COMPASSOS 40 E 41 DA CÓPIA DE SILA GODOY DO MANUSCRITO DE BARRIOS DE "¡JHA, CHE VALLE!".	85
FIGURA 89 - EDIÇÃO DE STOVER DOS COMPASSOS 35, 40 E 41 DE "¡JHA, CHE VALLE!".	85
FIGURA 90 - EDIÇÃO DE BENITES, COMPASSOS 35, 40 E 41 DE "¡JHA, CHE VALLE!".	86
FIGURA 91 - IMAGEM ESPECTRAL DOS COMPASSOS 40 E 41 DA GRAVAÇÃO DE BARRIOS DE "JHA, CHE VALLE!".	87
FIGURA 92 - PRIMEIRA SEÇÃO DE "POLKA CAÚ".	88
FIGURA 93 - PRIMEIRA SEÇÃO DE "JHA, CHE VALLE!".	89
FIGURA 94 - PRIMEIRA SEÇÃO DE "JHA, CHE VALLE!", EDIÇÃO DE STOVER.	89
FIGURA 95 - PRIMEIRA SEÇÃO DE "JHA, CHE VALLE!", EDIÇÃO DE BENITES.	90
FIGURA 96 - PARTITURA DE "COLORADO".	91
FIGURA 97 - COMPASSO 10 DE "JHA, CHE VALLE!", CÓPIA DE SILA GODOY.	92
FIGURA 98 - COMPASSO 10 DE "JHA, CHE VALLE!", EDIÇÃO DE STOVER.	92
FIGURA 99 - COMPASSO 10 DE "JHA, CHE VALLE!", EDIÇÃO DE BENITES.	92
FIGURA 100 - COMPASSOS 4 E 5 DE "JHA, CHE VALLE!".	93
FIGURA 101 - COMPASSOS 4 E 5 DE "JHA, CHE VALLE!", EDIÇÃO DE STOVER.	93
FIGURA 102 - COMPASSOS 4 E 5 DE "JHA, CHE VALLE!", EDIÇÃO DE BENITES.	93
FIGURA 103 - CÓPIA DE SILA GODOY DE "LONDON CARAPÉ" DE AGUSTÍN BARRIOS.	96
FIGURA 104 - EDIÇÃO DE STOVER DE "LONDON CARAPÉ".	96
FIGURA 105 - EDIÇÃO DE BENITES DE "LONDON CARAPÉ".	97
FIGURA 106 - INÍCIO DA SEGUNDA SEÇÃO DE "LONDON CARAPÉ", EDIÇÃO DE STOVER.	97
FIGURA 107 - INÍCIO DA SEGUNDA SEÇÃO DE "LONDON CARAPÉ", EDIÇÃO DE BENITES.	97
FIGURA 108 – PRIMEIRA PAUTA DE "LONDON CARAPÉ" DE ARISTÓBULO DOMINGUEZ.	98
FIGURA 109 - SEGUNDA SEÇÃO DE "LONDON CARAPÉ" DE AGUSTÍN BARRIOS.	99
FIGURA 110 - COMPASSOS 9 E 10 DE "LONDON CARAPÉ" DA CÓPIA DE SILA GODOY.....	100
FIGURA 111 - PROGRAMA "ENTRE AMIGOS" APRESENTADO POR JUAN CANCIO, REDE GUARANI.	119
FIGURA 112 - JUAN CANCIO APRESENTADO "ENTRE AMIGOS".....	120
FIGURA 113 - PROGRAMA "ENTRE AMIGOS".....	120
FIGURA 114 - BANDA PARAGUAIA NO "ENTRE AMIGOS".....	121
FIGURA 115 - ENTREVISTA COM JUAN CANCIO BARRETO.....	121
FIGURA 116 - APÓS A ENTREVISTA.....	121
FIGURA 117 - VICTOR OXLEY TOCANDO VIOLÃO.	132
FIGURA 118 - ENTREVISTA COM VICTOR OXLEY.	133
FIGURA 119 - ENTREVISTA COM FELIPE SOSA.....	141
FIGURA 120 - MAESTRO FELIPE SOSA E EU.	141
FIGURA 121 - ENTREVISTA MAESTRO LUIS SZARÁN.....	153
FIGURA 122 - MAESTRO LUIS SZARÁN.....	153
FIGURA 123 - ADOLFO BERNAL ENSAIANDO "DANZA PARAGUAYA" COM SUA ALUNA.	162
FIGURA 124 - APRESENTAÇÃO NO TEATRO APA EM ASSUNÇÃO, ADOLFO BERNAL E SUA ALUNA.....	163
FIGURA 125 - HARPISTA ADOLFO BERNAL.	163
FIGURA 126 - ENTREVISTA COM ADOLFO BERNAL.	164

Apresentação

Agustín Barrios (1885-1944), violonista e compositor, foi um concertista itinerante e atingiu prestígio em vários países da América do Sul. Desde a infância, em San Juan Baptista, Misiones, no interior do Paraguai, teve contato com a música junto com sua família, uma vez que seu pai e seus tios formavam conjuntos para tocarem músicas populares. Posteriormente, Barrios formaria um grupo musical junto com seus irmãos. Aos 14 anos (1899), mudou-se para a capital, Assunção, para ter lições de violão clássico com o violonista argentino Gustavo Sosa Escalada¹ (1877-1943) no Instituto Paraguai e de teoria musical com o maestro italiano Nicolino Pellegrini² (1873-1933). Com Sosa Escalada estudou os métodos consagrados de Sor, Aguado e Giuliani.

Sua obra, principalmente as composições de caráter folclórico latino americano, é assunto de pesquisas científicas e acadêmicas em diversos países, como: Estados Unidos, Austrália, Itália, Brasil e Japão, como veremos no primeiro capítulo dessa dissertação, os estudos enfocam temas como “identidade cultural” e “hibridismo cultural”, esta última por relacionar as composições de caráter folclórico de Barrios com as estruturas e as formas dos gêneros eruditos.

O reconhecimento internacional de sua obra se dá a partir das gravações de suas composições pelo eminente violonista australiano John Williams (1941-), em 1977, pela *CBS Austrália*. Williams teve acesso a parte da obra de Barrios em 1968, quando, em Londres, o aluno de Barrios em El Salvador, Carlos Rodrigues Payés lhe entregara pessoalmente cerca de cinquenta peças do compositor (CENTURIÓN, 2007: 58). Cinco

¹ Gustavo Sosa Escalada (1877-1943), argentino, estudou violão erudito com o espanhol Carlos García Tolsa (1858-1905) que foi aluno do célebre violonista Julian Arcas (1832-1882), e Juan Alais (1844-1914) um dos primeiros compositores para violão na Argentina, em Buenos Aires, e se mudou para o Paraguai durante a juventude. Além de concertista e professor de violão, Escalada exerceu diversas funções durante sua vida; escreveu artigos para revistas e jornais sobre política em Assunção, trabalhou com exportação de gado, erva mate e madeira e lecionou matemática em escolas e no Colégio Militar Nacional, no Paraguai. Sua amizade com Hector, irmão de Barrios, fez com que passasse alguns dias em San Juan Baptista durante suas férias, em dezembro de 1898. Ao ouvir Agustín ao violão e impressionado com seu talento, Escalada lhe instrui as primeiras noções de violão erudito já nestes dias (STOVER, 1992: 10). Como estava lecionando no Instituto Paraguai nesta época, uma escola particular de artes em Assunção, Escalada propõe ao pai de Barrios para que o menino de apenas 13 anos desenvolvesse suas habilidades musicais no instituto e para que terminasse seus estudos no Colégio Nacional, em Assunção (STOVER, 1992: 12).

² Nascido em Viggiano (Itália), em 1873, Pellegrini chegou ao Paraguai em 1893. Estudou violino na infância, na Suíça, e conclui seus estudos formais em música em um conservatório em Paris (STOVER, 1992:21). Foi fundador do departamento de música do Instituto Paraguai, em 1895, da Academia de Música “Santa Cecília” em 1908 e da banda da polícia em 1912. Segundo Carlos Bordas, Pellegrini foi vizinho de Agustín e se encontravam frequentemente (CENTURIÓN, 2007: 69).

anos depois, pela mesma *CBS Austrália*, Williams gravou somente “Danza Paraguaya” (WADE, 1994: 2). Um ano antes de seu célebre álbum de 1977, Williams viajou ao Paraguai para pesquisar sobre o violonista e chegou a transcrever algumas peças das gravações do próprio compositor para integrar seu repertório no álbum *John Williams plays music of Agustín Barrios Mangoré*, com dezessete peças. Nesta gravação não há nenhuma dança paraguaia.

Mas esta não foi a primeira vez que gravaram a música de Barrios, nem a primeira vez que gravaram na *CBS Austrália* suas composições. José Luis González Julia (1932-1998) gravara “Danza Paraguaya”, “Aire de Zamba”, “Prelude in G minor”, e “The Old Medallion” para a mesma *CBS Australia*, em 1960. Williams, todavia, é o mais conhecido internacionalmente dentre os violonistas que gravaram Barrios, com um álbum exclusivamente dedicado a ele. Talvez por isso as suas gravações tenham obtido maior reconhecimento.

Desde as gravações de Williams, muitos importantes violonistas gravaram e interpretaram a obra de Barrios, como David Russell, Manuel Barrueco, Eduardo Fernandez. A importância de Barrios para o violão já é reconhecida, mas ainda hoje se pesquisam e se estudam sua obra, destacando-o como um dos maiores compositores para violão no século XX (HUKE, 2013: 1).

O repertório de violão no tempo de Barrios era de danças de salão importadas da Europa, transcrições de obras ou fragmentos de obras para piano ou violino, e de peças de caráter estilístico espanhol, com ênfase na produção de Francisco Tárrega (1852-1909). Dessa forma Barrios quando começa a compor, já possuía material que lhe fornecia um ponto de partida estrutural para suas composições (PEREIRA, 2013: 02).

Por outro lado sabemos que os violonistas populares latino americanos desde o séc. XIX executavam ao violão pequenas peças em ritmo de danças populares. "A inovação proposta por Barrios é compor peças sobre ritmos folclóricos, contudo fazendo uso do refinamento, em termos de condução de vozes, encontrado no repertório europeu" (PEREIRA, 2013: 02). Sob este aspecto, podemos enquadrar parte da produção do compositor como uma apropriação latino americana de um processo de transcrição já anteriormente proposto por Tárrega. O que chama a atenção na produção de Barrios é a complexidade e riqueza de sua escrita instrumental, que muitas vezes chega a sustentar quatro vozes, como vemos na figura abaixo, junto com sua cuidadosa percepção dos elementos musicais das danças latino americanas transpostos em uma redução para o violão de concerto.



Figura 1 - Compassos 33 à 35, "Cueca", Barrios, transcrito por Jason Waldron³.

Outro componente importante é a caracterização estilística de danças populares com seus complexos ritmos e antecipações como fica claro neste exemplo:

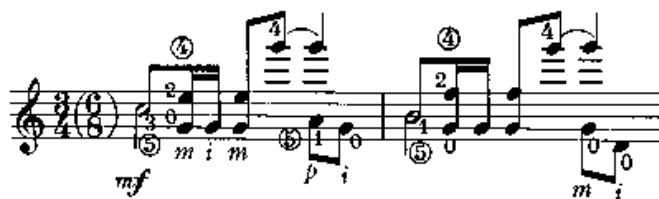


Figura 2 - Compassos 01 e 02 de "Cueca", Barrios.

Sobre as peças aqui pesquisadas verifica-se que o arranjo para violão solo do motivo popular paraguaio “London Carapé” é inserido no repertório de Barrios no início de sua carreira de concertista no Paraguai, entre os anos de 1903 à 1909, dentre muitas peças populares paraguaias (OXLEY, 2012: 36). Apurou-se que a *galopa* de Barrios “¡Jha, che valle!” foi estreitada no início de 1923, na capital Assunção na volta do violonista ao seu país natal após 12 anos de viagens pela Argentina, Uruguai, Chile e sul do Brasil. “Danza Paraguaya” surge pela primeira vez em seus programas na Venezuela, em março de 1932, é verdade, contudo, que ele já a havia gravado em Buenos Aires, em 1928, pelo selo *Odeon*, tendo também dedicado um manuscrito da peça, datado de 1926, ao seu mecenas Martín Borda y Pagola (STOVER, 1992: 130).

As três peças deste estudo foram organizadas em uma coleção denominada “Três Danças Paraguias” nas edições dos principais revisores de sua obra: o peruano nacionalizado mexicano Jesús Benites (1932-2007) em 1977 e o norte americano Richard Stover (1945-) em 1979, sendo: “Danza Paraguaya” (Danza Paraguaya n.º1), “¡Jha, che valle!” (Danza Paraguaya n.º 2) e “London Carapé” (Danza Paraguaya n.º 3). Stover as publicou em uma coleção separada de suas edições em quatro volumes da obra de Barrios. Vale relatar que já na coleta de dados verificou-se que nenhum

³ Violonista e professor, Waldron editou grande parte da obra de Barrios em 1985.

manuscrito e/ou cópia da partitura de Barrios está com o subtítulo de “Danza Paraguaya”, nos sugerindo que a junção em uma coleção de “Danças Paraguias” tenha sido uma decisão editorial.

Uma das abordagens desta pesquisa é de análise do contexto cultural, histórico e performático dos gêneros dançantes que funcionaram como matriz para essas composições, que será apresentado no segundo capítulo. Sabemos que Barrios ao compor tais peças escreveu com a intenção de apresentá-las em concerto de música clássica, saindo do contexto de onde elas se originaram, captando os elementos musicais característicos de cada gênero e reduzindo-os (ou traduzindo-os) para a linguagem do violão. Sendo assim, entendemos que essas peças não são uma fiel e real representação das manifestações tradicionais paraguaias e sim composições que foram preparadas e transpostas para o meio violonístico de concerto, para incorporar no repertório do instrumento para apresentações eruditas, mesmo tendo a influência do folclore nacional paraguaio. Essa abordagem contextual das danças servirá como base para sustentar uma *performance* informada das peças.

As partituras que serviram de suporte para esta investigação são: 1) os manuscritos de Agustín Barrios, 2) as cópias de manuscritos de Barrios feitas pelo violonista paraguaio Cayo Sila Godoy e 3) as publicações revisadas das três peças aqui estudadas por Richard Stover (1979) e por Jesús Benites (1977). Também utilizamos para análise a gravação⁴ de Barrios de “¡Jha, che valle!”, cedida pelo filósofo e professor Victor Oxley durante a pesquisa de campo em Assunção, Paraguai, em novembro de 2015, e a gravação, também de Barrios, de “Danza Paraguaya”, de 1928, pela *Casa Odeon*, Buenos Aires, Argentina, inserida nas gravações históricas organizadas pela editora alemã *Chanterelle* desde 1988.

Nossa fundamentação teórica está baseada sob os parâmetros musicológicos discutidos por John Rink em seu texto “Sobre a *performance*: o ponto de vista da musicologia” (2006). Neste texto, Rink expõe a necessidade de se adotar uma visão global ao interpretar obras particulares. Através de uma série de excertos do Noturno Op. 9 No. 2 em Mi Bemol Maior de Chopin (1810-1949), Rink analisa as edições e os manuscritos da peça comparando fraseado, figuras rítmicas, dedilhado, dinâmica, intensidade e notações em geral e seus efeitos na *performance*; como a intenção do fraseado e o estilo da escrita do gênero e do compositor. Rink observa que ao ter acesso

⁴ Victor Oxley me informou que esta gravação foi adquirida por ele através de um pesquisador de Barrios de San Salvador, El Salvador.

a vários manuscritos de uma mesma peça é possível verificar as particularidades do compositor, até mesmo identificar o tipo de ocasião em que a partitura foi escrita. O que foi verificado nesta presente pesquisa, pois com a coleta de diversos manuscritos de Barrios da peça “Danza Paraguaya”, incluindo um arranjo para duo de violões do compositor desta peça, foi constatado diferenças e maior e menor atenção na escrita da peça entre as partituras, como: fórmula de compasso, forma, harmonia, melodia e figuras rítmicas.

Rink afirma que frequentemente falta a mediação apropriada entre a pesquisa e a *performance*, sendo o propósito mais usual a “interpretação historicamente informada”, mesmo que essas informações na interpretação não garantam a qualidade e não necessariamente funcione musicalmente.

Para acontecer esta mediação, Rink propõe algumas fontes de informação que garanta um estudo minucioso de cada peça, como: instrumentos remanescentes, material iconográfico, registros históricos dos mais variados tipos (ex. contas domésticas, extratos postais, contratos, etc.), fontes literárias, tais como: escritos críticos, cartas e diários, tratados práticos e livros de instrução, tratados teóricos, partituras, incluindo manuscritos autógrafos e de copistas, impressões originais e subsequentes de primeiras edições, e todas as edições posteriores, gravações de áudio e vídeo. E a partir destes materiais se pode buscar um conhecimento aprofundado sobre questões de interpretação e estilo em relação aos aspectos: notação, articulação, inflexão melódica, acentuação, tempo e alteração rítmica, outros aspectos da técnica, relacionados à estrutura física dos instrumentos e a questões de produção instrumental e vocal, ornamentações improvisadas, improvisação de maneira geral. Esta relação entre pesquisa e *performance* proposta por Rink é utilizada na análise das partituras e no subtópico “Sugestão de interpretação” que se encontram no terceiro capítulo desta pesquisa.

Para este estudo também foi feita uma pesquisa de campo com duração de dez dias no Paraguai, em Assunção, para entrevistas com músicos populares e eruditos para tentar entender a compreensão de sua música por suas perspectivas. Os entrevistados foram: 1) o requintista Juan Cancio Barreto, músico que divulga a música tradicional paraguaia, Barreto é apresentador de programa televisivo chamado *Entre Amigos, La peña* (peña do guarani: sarau) da Red Guarani com sete anos no ar; 2) o Maestro e diretor da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção, Luis Száran, músico paraguaio com diversos projetos de música no país, e sempre com apresentações internacionais; 3) o Maestro violonista erudito Felipe Sosa, um dos fundadores do violão clássico no

Paraguai, seguindo os passos de Cayo Sila Godoy. Felipe Sosa foi professor de diversos violonistas consagrados, entre eles Berta Rojas; 4) o filósofo, músico, chefe do departamento de investigação da UNIGRAN (Universidade da Gran Assunción) e professor universitário Victor Oxley, que escreveu alguns livros sobre Barrios e 5) o Maestro harpista e violonista Adolfon Bernal, músico popular, tocou vinte anos na Suíça, gravou vários álbuns de músicas paraguaias e possui um método de harpa com seis livros, com partituras para harpa de peças paraguaias.

Além disso, foi possível presenciar a primeira edição do “Assunción Folk-Festival”, evento que homenageou as danças tradicionais paraguaias com apresentações de grupos de dança que representaram diversas manifestações folclóricas como: Danças das Galoperas, El Chopí, Golondrina, além de grupos musicais que interpretaram exclusivamente músicas paraguaias. É claro que o contexto de hoje é diferente do contexto em que Barrios vivenciou a cultura de seu país, há uma distância enorme entre os dois períodos históricos, e que as apresentações do festival são eventos preparados para serem apresentados em um determinado formato para um evento específico, saindo do contexto real das manifestações tradicionais paraguaias. Mas a experiência pessoal de vivenciar e conviver com o povo paraguaio, mesmo que por pouquíssimos dias, me impressionou significativamente, e influenciou em minha compreensão da cultura deste país (como as palmas em dois nas *danzas paraguayas*), que afetou a interpretação das três peças deste estudo. Ressalta-se que a experiência de campo está diretamente relacionada com o conteúdo teórico, fundamentado nos autores: Célia Ruiz Dominguez (*Danzas tradicionales paraguayas*, 2011), Juan Max Boettner (*Musica y músicos del Paraguay*, 1956), Florentín Gimenez (*La musica paraguaya*, 1997), Maurício Cardozo Ocampo (*Mundo Folclórico Paraguayo*, 1988) e Evandro Higa (*Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé*, 2010).

Sou descendente de paraguaios por parte de pai que, embora nascido em Corumbá, Mato Grosso do Sul, morou até os 14 anos em Pedro Juan Caballero, Paraguai, cidade que faz fronteira com o Brasil em Ponta Porã (MS). Meus avós paternos são paraguaios, tenho parentes em algumas cidades do Paraguai e minha avó mora até hoje em Pedro Juan Caballero com minha tia e primo. Eu morei vinte e nove anos em Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, uma região de forte diálogo com a cultura paraguaia. Digo isso para justificar minha experiência direta com a música e a dança tradicional do Paraguai, base para as três composições de Barrios aqui investigadas.

Esta dissertação está dividida em três capítulos, sendo que: 1) no primeiro capítulo tratamos da recepção de Barrios no meio violonístico através das primeiras edições de sua obra, ainda em vida, breve histórico de suas gravações e a publicação de sua obra pelos editores Stover e Benites. Ao final do capítulo é exposta uma tabela das últimas pesquisas acadêmicas e científicas que abordam a vida e a obra de Barrios sob os seguintes temas: Caráter biográfico, Identidade cultural, Análise das características de sua obra e análise para *performance*. 2) O capítulo 2 aborda a história e a origem das danças “Polca Paraguaia”, “Galopa” e “London Carapé”, que são os gêneros da música paraguaia respectivamente para “Danza Paraguaya”, “¡Jha, che vaille!” e “London Carapé” de Agustín Barrios. É exposto também os passos básicos das danças e as figuras coreográficas aplicadas. Em sua última parte, será discutida a problemática da notação e da métrica de motivos populares paraguaios em publicações e 3) no terceiro capítulo é apresentado alguns comentários dos músicos entrevistados em pesquisa de campo sobre as peças desta investigação. Após breves observações sobre as partituras, é analisado sob parâmetros musicais as edições com os manuscritos, assim como são comparadas sob aspectos musicológicos com outras partituras de peças tradicionais paraguaias de mesmo gênero.

1. Capítulo – A recepção de Barrios

1.1 A bibliografia inicial de Barrios

Barrios atuou grande parte de sua carreira na região da Bacia do Prata, entre os anos de 1910-1929. Foi no Uruguai e na Argentina que Barrios fez sua base como concertista e compositor, o primeiro pelo contato com grandes violonistas da época e o segundo pela estabilidade econômica através do mecenas Martín Borda y Pagola, no Uruguai, resultando em nove peças publicadas e sessenta e oito peças gravadas, em sua maioria composições próprias, durante este período nos dois países.

Mesmo considerado um violonista e compositor sério, e tendo se apresentado na maioria dos países americanos, Agustín não era lembrado nos programas de concerto dos violonistas que atuavam em sua época, e nem após sua morte, salvo por seus admiradores, alunos e pessoas que o conheceram e que recebiam seus manuscritos com dedicatórias, mas que, de todo modo, não tinham a preocupação de documentar a sua biografia ou mesmo difundir sua obra de maneira mais sistemática.

Domingo Prat (1886-1944), espanhol, radicado em Buenos Aires desde 1907, é um dos primeiros autores que cita o violonista/compositor. Prat estudou música em Barcelona, alguns anos de violão erudito com o espanhol Miguel Llobet (1878-1938) e, em Buenos Aires, foi conceituado professor de violão. Lançou, em 1934, seu livro *Diccionario de guitarristas*, publicado em edição limitada, que traz uma análise de toda a bibliografia já escrita acerca do violão até aqueles dias, verbetes sobre os violonistas intérpretes e compositores da época, terminologia de danças e gêneros musicais, entre outras informações sobre o tema. O autor teve contato com os grandes concertistas da época em passagens por Buenos Aires, como Andrés Segovia, Sainz de la Maza, além de Agustín Barrios.

A descrição de Barrios em seu verbete, apesar dos elogios de “notável concertista e compositor paraguaio, contemporâneo”, traz críticas a sua personalidade, chegando a sugerir que seria mais prudente, por seu “temperamento boêmio e artístico”, radicar-se “em alguma das importantes capitais em que atuou, onde com segurança obteria certo renome e proveito, ao invés de se entregar com fervor ao violão, sonhando com a futura glória” (PRAT, 1934: 41 apud DELVÍZIO, 2011: 6).

A próxima citação à Barrios feita nos primeiros anos após sua morte é de Miguel Herrera Klinger (1885-?), violonista uruguaio (STOVER, 1992: 47). Em seu pequeno

livro, *Apuntes para una biografía* (1956), nunca publicado, o autor faz críticas em relação a *performance* de Barrios. Klinger afirma que o violonista paraguaio chegou a Montevideo no outono de 1912, para apresentar-se em um concerto organizado por Carlos Trápani, em sua casa de música. O concerto de Barrios, segundo Klinger, foi com um repertório ruim, mas interpretado de forma admirável, com domínio de suas cordas de aço, o que relata ter sido estranho para o público erudito. O autor relembra a autoconfiança de Barrios e questiona se talvez esse fato se devesse a Barrios ter sido sempre “um grande peixe em um pequeno lago” (STOVER, 1992: 47). Mas ressaltou que depois de sete anos que não o via, Barrios tinha evoluído muito na composição para violão (STOVER, 1992: 54).

O livro *Musica y músicos del Paraguay* (1957) de Juan Max Boettner contém um capítulo dedicado à Agustín Barrios e à Cayo Sila Godoy (1919-2014), concertista paraguaio, compositor e uma das primeiras pessoas que se preocupou em reunir material acerca da vida e da obra de Agustín Barrios. Godoy conta que “descobriu” a arte de “Mangoré” em 1941, quando o violonista e amigo de Barrios, o também paraguaio Dionísio Basualdo (1888-1969) apresentou-lhe a gravação de “Danza Paraguaya” do próprio autor, feita pela *Odeon* e datada de 1928 (STOVER, 1992:159).

As referências de Boettner para tratar de Barrios, além de entrevistas com pessoas que o conheceram, cartas e documentos organizados por Sila Godoy, são os encontros casuais que o autor teve com o violonista (BOETTNER, 1957:242).

Boettner exalta Barrios como o maior violonista que o Paraguai já teve, sendo o primeiro compositor, cronologicamente, de música culta do país (BOETTNER, 1957:242). Também aborda seus mecenas e sua trajetória musical, discorrendo sobre algumas passagens por El Salvador, Cuba e Venezuela. Sua fase “Mangoré”⁵ é comentada como uma mudança radical em suas apresentações ao adotar o nome “Nítsuga Mangoré”, sendo Nítsuga-Agustín ao contrário no começo de 1930, ao se

⁵ Da lenda “Lucia Miranda e o cacique Mangoré”, um conto baseado nas crônicas sobre a ascensão e destruição, pelos nativos, da primeira população de espanhóis na região onde hoje se localiza a Argentina, denominada na época de *Sancti Spiritus*. A lenda da “cativa branca” Lucía Miranda, mulher do soldado espanhol Sebastián Hurtado, e o amor não correspondido do cacique “Mangoré” (também encontramos “Marangoré” e “Mangora”) que junto com seu irmão e mais homens atacam os espanhóis alegando exploração dos europeus é fantasiada para apresentações teatrais desde 1787 com a versão do argentino Manuel José Lavardén, intitulada “Siripo” (irmão de Mangoré) e descritas em livros como nos textos das argentinas Rosa Guerra e Eduarda Mansilla de 1860. Essas crônicas intituladas *Anales del descubrimiento, población y conquistas del Río de La Plata* (1612), foram escritas durante as missões conquistadoras na região platina pelo militar (mestiço) paraguaio Ruy Díaz de Guzmán (1560-1629), filho de um dos primeiros colonizadores. Os dezessete manuscritos foram publicados somente em 1835 em Buenos Aires. Posteriormente suas crônicas ficaram denominadas de *La Argentina* e também como *La Argentina manuscrita* (RIBEIRO, 2014: 02).

apresentar com vestimentas indígenas e declamar antes de suas apresentações o conto *Profesion de fé*⁶. Na publicação, o autor atenta sobre a importância de documentar o legado de Barrios, sua obra e seu papel na música latino americana. Não analisa nenhuma obra, mas destaca “¡Jha, che valle!” e “Danza Paraguaya” como composições notáveis (BOETTNER, 1957:243).

E o poeta e diplomata haitiano Pierre-Moraviah Morpeu, publica em Assunção, em 1960 seu livro *Evocación de Agustín Pío Barrios: Cacique Nitsuga Mangoré, exímio guitarrista paraguayo*. Morpeu comenta o período em que o violonista/compositor paraguaio permaneceu no Haiti, no ano de 1937, residindo em sua casa e sua tentativa frustrada para entrar em território estadunidense. O autor haitiano residiu no Paraguai nos anos de 1950 (CENTURIÓN, 2007: 52).

Citaremos agora publicações de pessoas que tiveram contato com Barrios, porém seus trabalhos foram lançados anos mais tarde.

Luis Szarán e Cayo Sila Godoy, “Mangoré: vida y obra de Agustín Barrios” (1994)

Este livro é uma homenagem aos 50 anos de morte do violonista/compositor paraguaio. É escrito por Cayo Sila Godoy e Luis Szarán. Não é de caráter acadêmico, mas seus autores são fontes que conhecem e estudaram o assunto.

Investigando a vida e a obra de Barrios de forma particular, Godoy viajou para Argentina, América Central e Uruguai, e conheceu Martín Borda y Pagola, um dos mais duradouros mecenas de Barrios em distintos períodos, e reuniu fotos, programas de concertos, partituras, gravações entre outros documentos e histórias sobre o violonista.

Luis Szarán (Encarnación, 1953) é compositor, investigador musical, maestro e diretor da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção (OSCA). Tem vários livros publicados sobre a história da música do Paraguai e álbuns sobre este tema. Além de ampla atividade como regente de orquestras dentro do país e como convidado no exterior.

⁶ Tupã, el Espíritu Supremo y protector de mi raza, encontréme un día en el medio del bosque florecido. y me dijo: “Toma esta caja misteriosa y descubre sus secretos” Y encerrando en ella todas lasavecillas canoras de la floresta y el alma resignada de los vegetales, la abandonó en mis manos. Tomóla, obedeciendo el mandato de Tupã poniéndola bien junto al corazón, abrazado a ella pasé muchas lunas al borde de una fuente. y una noche yasy retratada en el líquido cristal, sintiendo la tristeza de mi alma india, díome seis rayos de plata para con ellos descubrir sus arcanos secretos. y el milagro se operó: Desde el fondo de la caja misteriosa, brotó la sinfonía maravillosa de todas las voces vírgenes de la naturaleza de América (STOVER, 1992: 111).

O prólogo, escrito por Gerardo Fogel, vice-ministro da cultura na época, assume que o governo paraguaio, com a publicação deste livro, tenta reparar uma dívida do Estado à “um de seus filhos mais ilustres”.

“Este reencuentro tardío del pueblo paraguayo con un excepcional artista compatriota, quien dolorosa e injustamente sufrió el penoso exilio moral impuesto por la indiferencia, la mediocridad y la inexcusable ingratitud de sus conciudadanos, es un oportuno y justiciero homenaje colectivo de admiración, valoración y reconocimiento.” (GODOY;SZÁZRAN, 1994).

Contém informações, como: sua volta ao Paraguai e suas atividades durante este período, além de abordar seus primeiros contatos com o palco e o teatro. Com fotos e fragmentos de algumas partituras, os autores apresentam um primeiro contato sobre a vida e a obra deste importante violonista. O livro aborda: o início de Barrios na música, o ambiente violonístico da região naquela época, a biografia de seus dois professores, além de tratar dos temas: “Cordas de Aço”, “Níatsuga Mangoré”, “Barrios/Segóvia”.

José Cándido Morales, “Agustín Barrios Mangoré: genio de la guitarra” (1994)

Cándido Morales (1912-2002) criou em San Salvador a academia de música “Níatsuga Mangoré”. O autor conheceu Agustín Barrios quando este fazia sua primeira temporada de concertos em San Salvador entre 1933 - 1939. Durante este tempo Morales tomou lições com o músico paraguaio.

O autor continuou o legado docente de Barrios, segundo seu aluno Carlos Payés. Cándido inclui o seleto grupo dos alunos mais avançados de Barrios, os autointitulados “Mangoreanos”, em El Salvador.

José Roberto Bracamonte Benedic, “Mangoré, el maestro que conocí” (1995)

O médico Dr. Carlos Rodriguez Payés, convenceu seu amigo Dr. Bracamonte de escrever suas memórias sobre o violonista Agustín Barrios, pois além de Dr. Bracamonte ter sido aluno de Barrios, o mesmo conviveu com o seu professor em seus últimos três anos, em San Salvador, ajudando-o em suas atividades diárias, junto com Glória esposa de Barrios, devido a sua saúde debilitada. Bracamonte menciona que Barrios fazia vários arranjos em suas peças, seja para melhorar, seja para fins didáticos e

cita uma versão para três violões de “Danza Paraguaya” e suas seis versões conhecidas (BRACAMONTE, 1995: 93,144).

Manuel José Aracri, “Agustín Pío Barrios "Mangoré" : la guitarra y su gênio” (2009)

O livro é escrito pelo argentino Manuel Aracri (1933-2004) e Enrique Barrios (1937-2002) neto de Agustín Barrios. Os autores completaram o manuscrito do livro na década de 1990, mas por motivos desconhecidos a publicação do livro não foi concluída. Sua publicação enfim aconteceu em 2009.

1.2 Primeiras edições

Barrios publicou nove peças durante sua vida, sendo “Humoresque”, “Minuet em La” e “Madrigal-Gavota” pela *Trápani Hnos* em 1921, em Montevideo e “Madrigal”, “Luz Mala”, “País de Abanicos”, “Prelúdio Op. 5 n.º 1”, “Vals Op. 8 n.º 4”, “Minuet em Si maior”, “Humoreske” e “Estudio de Concerto” pela *Casa Romero Fernandez*, em 1929, em Buenos Aires (OXLEY, 2012: 58).

Segundo Sosa Escalada, Barrios não apreciava escrever em partituras sua música. Em carta datada de 10 de Março de 1924, Escalada cita que “no se puede conseguir con Barrios que escriba su própria música, que él compone y guarda de memoria, habiendo sido yo quien lo formó, es cosa forte!” (AMARO, 1994:146).

Vale destacar que logo após sua morte, Romeo Di Giorgio, em São Paulo, lançou a publicação *Seleção de músicas para violão de Agustín P. Barrios*. Nesta coleção há uma edição de “Danza Paraguaya” com somente uma voz na melodia em sua primeira seção (STOVER, 1979: 04).

1.3 As gravações de Barrios

Foi pela *Atlantas/Artigas* no Uruguai em 1913 até 1914 que Barrios iniciou suas gravações, durante estes dois anos registrou 27 músicas em 17 discos de 78 rpm (rotações por minuto). Após esse período Barrios grava somente em 1921, quando assina contrato com o selo *Odeon*, na Argentina, com o produtor suíço Max Glucksman

(1875-1946) para registrar seis composições no mesmo ano: “Madrigal”, “El hijo pródigo”, “Página d’ Album”, “Geromita”, “Rapsodia Americana” e “Tarantella” (STOVER, 2012: 5). Após três anos, grava pelo mesmo selo mais oito peças.

O último período de gravações de Barrios na Argentina foi nos anos de 1928 e 1929, quando ainda pela *Odeon* grava mais 27 músicas, sendo em sua maioria composições próprias (STOVER, 2012: 6).

Em San Salvador, em 1943, Barrios faz gravações caseiras pela *Crosley Home Recorder*, para o empresário Alfredo Massi (1899-1981), que já tinha o contratado para se apresentar em seus cinemas, em 1942 (STOVER, 1992: 219).

Stover afirma que Barrios gravou mais de 30 discos, sendo 57 músicas encontradas até o momento entre os anos de 1913 e 1942. E pode existir gravações ainda não conhecidas de Barrios, já que é provável que tenha gravado também no Brasil (STOVER, 1992: 219).

A reunião e circulação internacional das gravações de Barrios ocorrem somente no ano de 1982, sob a supervisão de Richard Stover e lançadas pelo selo *El Maestro Records*, nos Estados Unidos. Em duplo *LongPlay* e intitulado “Agustín Barrios”, as peças incluem as seções de gravações dos anos de 1913-29 (OXLEY, 2012: 170).

Chanterelle, editora alemã, lança no ano de 1988 as gravações de Barrios em três fitas cassetes, nomeados “Agustín Barrios: The guitar recordings 1910-1942” e posteriormente, em 1993, em *CompactDisc*, nomeado, agora sim, “Agustín Barrios: The complete guitar recordings 1913-1942”. Esta coleção contou com a supervisão de Robert Tucker (OXLEY, 2012: 172).

1.4 Sobre as publicações de Richard Stover e de Jesús Benites das “Três danças paraguaias” de Agustín Barrios

O material que Sila Godoy coletou sobre Barrios ao longo de sua vida é fundamental nas pesquisas que abordam o tema, tendo representado grande contribuição para o norte americano Richard Stover (1945-).

Richard Stover

Richard Stover conheceu a obra de Agustín Barrios em 1962, na Costa Rica, onde começou seus estudos em violão com Juan de Dios Trejos (Stover, 1992, 260).

Mas seu interesse em pesquisar mais profundamente o músico se iniciou na Universidade da Califórnia, Santa Cruz, Estados Unidos, em 1974, quando estudou bacharel em artes com especialização em Etnomusicologia Latino-americana. Após estudos na América Central e México, Stover teve a certeza de que Agustín Barrios era um tema de grande importância para o violão. Foi ao Paraguai, Argentina, Uruguai, Brasil e América Central para coletar dados sobre a vida e a obra do violonista, e reuniu e editou oitenta composições em quatro volumes, o primeiro foi lançado em 1976, o segundo e o terceiro, em 1977 e o quarto, em 1985 (WADE, 1994: 3).

As três peças investigadas nesta pesquisa foram publicadas por Stover em 1979, separada dos quatro volumes de sua coleção da obra de Agustín Barrios, sob a denominação de *Três danças paraguaias* e com os subtítulos “Danza Paraguaya” (“Danza Paraguaya n.º1), “¡Jha, che valle!” (“Danza Paraguaya n.º2) e “London Carapé” (Danza Paraguaya n.º3).

Jesús Benites

A editora japonesa *Zen-on Music Company*, um ano após o lançamento de Stover de 1976, publica sua revisão da obra de Barrios editada por Jesús Benites, violonista peruano nacionalizado mexicano, intitulada *A.Barrios Mangoré*, reunida em quatro volumes com 87 peças (WADE, 1994: 3).

Benites conheceu a obra de Barrios em 1972, em um curso internacional de violão no México e, a partir de então, através dos amigos do violonista começou a investigar e recopilar peças do compositor. Durante esse período, Benites foi contratado para revisar as composições de Barrios e publicá-las pela editora *Zen-On*, com o primeiro e o segundo volumes lançados em 1977, o terceiro, em 1979, e o quarto publicado em 1982.

1.5 Trabalhos acadêmicos e científicos sobre Agustín Barrios

Um dos primeiros trabalhos científicos acerca da vida e da obra de Barrios é o livro de Richard Stover, nomeado *Six Silver Moonbeams: the life and the time of Agustín Barrios Mangoré*, publicado em 1992. Nas duas últimas páginas do livro, Stover expõe um manuscrito de Barrios de “Danza Paraguaya”, datado de 1938, San

Jose, Costa Rica. (STOVER, 92: 270,271). E assim como a maioria dos trabalhos que abordam Agustín Barrios, Stover dedica um capítulo para a fase “Mangoré”.

Trabalhos acadêmicos como de Anthony McKenna Ward (2010)⁷, Yumi Watanabe (2011)⁸ e Félix Ceneviva Eid (2012)⁹ enfocaram esse tema em seus estudos.

Anthony McKenna Ward afirma que a noção de identidade cultural como elemento crucial e formativo da *performance* foi poderosamente expressada na carreira de Agustín Barrios, “uma importante, mas negligenciada figura no desenvolvimento do violão no séc. XX” (Ward, 2010: 01). Ward confirma que com “Maxixe”, “Aire de Zamba”, “Cueca”, “Danza Paraguaya” e “Choro da saudade”, Barrios revelou seu profundo conhecimento da diversidade dos gêneros latino americanos e utilizou-se do violão como veículo de autenticidade da cultura musical deste continente (Ward, 2010: 130).

Sobre as danças paraguaias, Ward comenta “¡Jha, che valle!” como um nostálgico tributo ao país natal. Não cita “London Carapé”, mas define “Danza Paraguaya” no gênero musical de "galopa". Considera que a peça é altamente idiomática e transmite prazerosa virtuosidade (WARD, 2010: 118), exigindo abertura, agilidade e força da mão esquerda do intérprete devido aos desafios dispostos entre os acordes e intervalos que caracterizam a escrita de Barrios.

Yumi Watanabe em seu artigo sobre a obra de Barrios, em 2011, propõe a hipótese de que o violonista paraguaio não é somente um compositor com a maioria de suas peças em gênero nacionalista, e sim mais que isso, um compositor latino-americano. Adverte que quando Barrios adotou o personagem “Mangoré” não compôs nenhuma música paraguaia (WATANABE, 2011: 130).

Félix Eid, em sua dissertação, estuda a música latino americana como vinculada a preceitos da música europeia ocidental, caracterizando-a como música híbrida. Aborda Agustín Barrios como exemplo de interlocutor das manifestações culturais de cada região da América do Sul e analisa sua peça “Cueca” comparando-a com uma peça popular de mesmo gênero da *Cueca chilena* para comprovar esse hibridismo e verificar as transformações e mudanças que ocorrem quando um gênero popular é preparado e

⁷ “Agustín Barrios Mangoré: a study in the articulation of cultural identity” (2010) - University of Aldelaide, Austrália. Dissertação

⁸ “Agustín Barrios: el musico que no se limita ao nacionalismo paraguayoy” (2011) – University of Nagoya, Japão. Artigo.

⁹ “Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios Mangoré” (2012) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo. Dissertação.

apresentado para um programa de concerto de música clássica. Trata dos temas: identidade, *latino-americanismo* e culturas híbridas, baseado nos autores: Stuart Hall (2006), Nestor García Canclini (2008), Cristian Gumucio Parker (2008) e Carla Brandalise (2008) (EID, 2012: 09).

A partir do ano de 2007, houve um aumento significativo em estudos que têm o assunto “Agustín Barrios Mangoré” como tema de suas investigações. Podemos dividir em quatro grandes assuntos as pesquisas que abordam este violonista/compositor:

- **Caráter biográfico: científico/literário**

2007	<i>El Inalcanzable</i> , Carlos S. Centurión. Livro. (Paraguai)
2010	<i>Ritos, cultos, sacrilégios e profanaciones</i> . Victor Oxley. Livro. (Paraguai)
2011	<i>Un viaje a través de la vida y la obra del gran compositor latinoamericano Agustín Barrios</i> . Berta Rojas. Artigo. (Paraguai) - <i>Agutín Barrios e o Brasil: um relato histórico sobre sua interação com o meio violonístico brasileiro</i> . Cyro M. Delvízio. Dissertação. (Brasil)
2012	<i>Mangoré: la guitarra eterna</i> . Victor Oxley. Livro. (Paraguai)

- **Abordam o tema “identidade cultural”**

2010	<i>Agustín Barrios Mangoré: a study in the articulation of cultural identity</i> . Anthony Mc. Ward. Dissertação. (Austrália)
2011	<i>Agustín Barrios: el musico que no se limita ao nacionalismo paraguayo</i> . Yumi Watanabe. Artigo. (Japão)
2012	<i>Música e identidade na América Latina: o caso de Agustín Barrios Mangoré</i> Félix Eid. Dissertação (Brasil)

- **Análise das características de sua obra**

2012	<i>Agustín Barrios and musical identity: Tangos in early twentieth-century guitar repertory</i> . Robert J. Wahl. Dissertação. (EUA)
2013	<i>The Guitar Recordings Of Agustín Barrios Mangore: An Analysis Of Selected Works Performed By The Composer</i> . Justin Hoke. Tese. (EUA) - <i>Storia di un'identità cercata. Riflessioni su Agustín Barrios Mangoré</i> . Roberto Conserotti. Dissertação. (Itália)
2015	<i>Mangoré eterno</i> . Victor Oxley. Livro. (Paraguai)

- **Análise para performance**

2013	<i>La guitarra: unas manos, una mente y un espíritu, análisis de la interpretación aplicado a la obra La Catedral.</i> John Steeve Vega Castro e Clara Virginia Padilla López. Artigo. (Colômbia)
-------------	---

Nenhum dos trabalhos aqui referenciados aborda de forma direta as três peças deste estudo. Em seguida será apresentado um resumo dos trabalhos citados na tabela e importantes publicações que tratam o assunto Agustín Barrios.

Caráter biográfico

Mario Serio, “Agustín Barrios Mangoré (1885-1944) chitarrista e compositore paraguaiano” (1991) – Universidade de Bologna, Itália

Primeiro trabalho acadêmico sobre Agustín Barrios encontrado nesta pesquisa. É uma dissertação de mestrado em Letras e Filosofia da Universidade de Bolonha, Itália. O autor desta dissertação não teve acesso ao material de Mario Serio, mas pesquisou sobre o autor e encontrou um artigo de 1997 em que Serio analisa as gravações de Barrios.

O trabalho de DELVÍZIO (2011), citado na tabela, é uma contribuição que esclarece as relações sociais e profissionais de Barrios no meio artístico-musical brasileiro. O levantamento de dados é baseado em periódicos brasileiros da época durante suas duas turnês no país (1915-1920 e 1929-1931), onde reuniu cerca de 200 concertos do violonista, além de certificar datas de obras, encontrar novos nomes de composições, novos poemas, fotos e cartazes de divulgação.

Delvizio identifica duas peças, “Choro da Saudade” e “Maxixe” como inspiradas em gêneros brasileiros e compara seus elementos rítmicos e melódicos com outras peças de mesmo gênero musical que comprovam a relação. Cita “Danza Paraguaya” como música de inspiração folclórica.

Características de sua obra

Bronwen Fricke, “Interaction and creative achievement : the creative artistic endeavours of Augustin Barrios Mangore and Django Reinhardt” (1999) - University of Melbourne, Austrália

Neste trabalho o autor compara o processo criativo e as interações para composições entre o compositor/guitarrista francês Django Reinhardt e o paraguaio Agustin Barrios.

Keith Wyffels, “The romantic Agustín Barrios Mangoré: the distinctive style of a conservative, yet eclectic guitarrista/composer” (2000) - University of California, Estados Unidos

O autor não teve acesso a este trabalho, mas, lembrando que esta dissertação foi concluída na mesma universidade em que Stover começou seus estudos sobre Agustin Barrios, no ano de 1974.

Robert WAHL (2012) analisa três tangos de Barrios: “Don Perez Freire”, “La bananita” e “Tango No. 2”. A dissertação comenta as diversas danças populares latino-americanas e a influência de europeus na construção da cultura sul americana na metade do séc. XIX. Sobre “¡Jha, che valle!” a classifica como peça com características mestiças e escrita em gênero de polca. “Danza Paraguaya” seria, segundo Wahl, a maior representante do gênero polca paraguaia composto por Agustín Barrios.

HOKE (2013) examina o estilo performático de Barrios, sob os seguintes parâmetros: ritmo, andamento, articulação, portamentos, vibrato e dinâmica. O estudo discorre sobre três composições “La Catedral”, “Vals Op. 8, n.3” e “Um Sueño en la Floresta” e examina a estrutura e as edições das partituras das peças, a partir das gravações do próprio autor. Logo após, a *performance* de Barrios é comparada com gravações de violonistas modernos.

Segundo Hoke, as composições de Barrios são fortemente influenciadas pela música popular e folclórica latino americana, contendo em suas peças elementos que servem de base para sua obra como: ritmo e melodia, e os diversos gêneros musicais da América do Sul, como: tango, zamba, milonga, cueca, choro.

“Danza Paraguaya” e “Jha, che valle” são mencionadas como exemplos de peças influenciadas por danças populares latino americanas (HOKE, 2013:09).

CONSEROTTI (2013), com sua dissertação, investiga em sua primeira parte a carreira profissional de Barrios, o início e outros aspectos ligados a temas como: o contexto político e social do Paraguai, o ambiente cultural em que Barrios entra em contato ao longo de formação, a história musical do país, com particular referência aos acontecimentos relacionados a influência dos jesuítas nos territórios do Rio da Prata.

Na segunda parte, o autor examina a produção puramente educacional de Barrios, suas peças intituladas como estudos e o material de transcrição, talvez, segundo Conserotti, o mais revelador de Barrios.

O autor, em sua introdução, destina algumas páginas para o tema “Barrios e Segovia”, justificando ser as duas figuras mais importantes para o violão no séc. XX e especula a real intenção profissional destes dois violonistas, concluindo que para Segovia o ponto de partida e chegada era a música, superando o caráter popular do instrumento, enquanto que para Barrios o popular era fonte de orgulho e identidade cultural, fortalecendo os laços com o público e as origens do violão.

Sobre a peça “Danza Paraguuaia”, Conserotti discursa sobre os diversos arranjos que Barrios aplicava em suas músicas, como as variações desta peça e a mesma em versões didáticas para música de câmara.

A Didática é o tema diferencial deste trabalho. Segundo Conserotti, Barrios ensinava uma peça diretamente ao violão para seu aluno, sem partituras (Conserotti, 2013: 74-75). Além disso, analisa seus estudos e compara com compositores, como: Pujol e Aguado. Analisa também suas transcrições de Bach e relaciona os aspectos musicais com as transcrições de Segovia.

Conserotti também cria um gráfico com os parâmetros de peças próprias e de outros compositores inseridos em seus programas de concertos.

Análise para *performance*

O artigo de John Steeve Vega Castro e Clara Virginia Padilla López (2013) analisa musicalmente a peça “La catedral” para compreender sua construção e assim assinalar indicações para uma melhor interpretação. Para tanto utiliza um manuscrito do compositor para comparar as versões revisadas de Jesús Benites, Alírio Díaz e Richard Stover.

1.6 Autores paraguaios sobre Agustín Barrios e suas danças paraguaias

Os trabalhos de autores paraguaios são evidenciados por tratarem das peças deste estudo como composições populares no país, além de tecerem alguns comentários sobre as mesmas e exporem partituras não encontradas em outros estudos, como: manuscritos de “Danza Paraguaya” e a versão de “London Carapé” de Aristóbulo Dominguez.

Bacón Duarte Prado, “Agustín Barrios, un genio insular” (1985)

Seu autor, o asuncena Bacón Duarte Prado (1915-2000), foi ensaísta, crítico literário e filósofo, autor de mais de vinte livros. Segundo Szarán, este é o primeiro estudo biográfico e crítico sobre Agustín Barrios.

O livro foi publicado durante o centenário de nascimento do compositor. Centurión (2007), ao comentar este livro, lamenta que suas informações não apresentem a fonte referida.

Carlos Salcedo Centurión, “El Inalcanzable: Agustín Barrios Mangoré” (2007)

O livro de Carlos S. Centurión, *El Inalcanzable: Agustín Barrios MANGORÉ* (2007), publicado pelo governo paraguaio, é de grande dimensão, acabamento luxuoso, contém muitas fotos de Barrios, programas de concertos e partituras. O livro, de forma direta e inteligível, traz interessantes fatos sobre sua vida. Praticamente é um apanhado do que se tem sobre o violonista, com referências nas citações e resenhas dos escritos mais importantes.

Centurión expõe todo o manuscrito de Barrios de “Danza Paraguaya”, onde podemos verificar o andamento desejado pelo compositor, *Allegro commodo*, o título *Danza Paraguaya* e a frase “Armonizada por A. Barrios” (CENTURIÓN, 2007: 156,157).

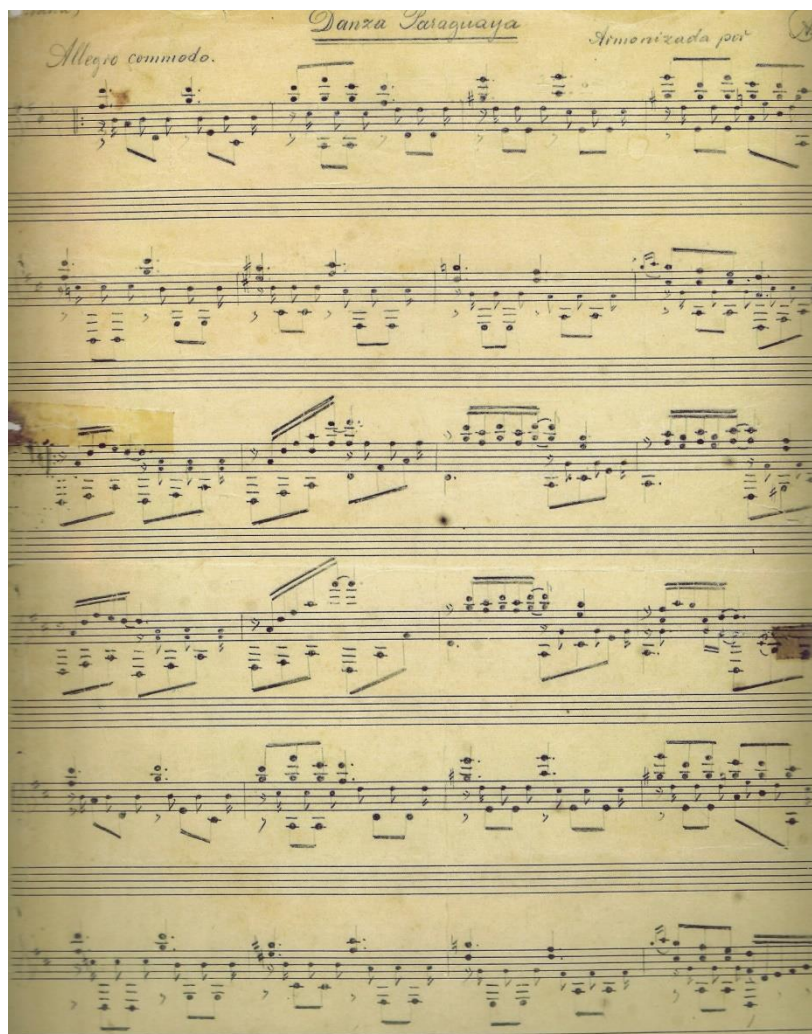


Figura 3 - Manuscrito de Barrios de "Danza Paraguaya", primeira folha, retirado de *El Inalcanzable* (2007) de Salcedo Centurión

Centurión nos informa que a estreia de “Danza Paraguaya” ocorreu em Caracas, Venezuela, em 1932. Declara que há no mínimo seis versões diferentes desta peça, o que sugere que Barrios revisava e corrigia seus trabalhos constantemente (CENTURIÓN, 2007: 173). Ao final do manuscrito, é possível verificar que Barrios dedica esta peça ao seu mecenas Martin Borda y Pagola e firma em Janeiro de 1926.

Um arranjo para o segundo violão da peça “Danza Paraguaya” também se encontra neste livro. Manuscrito escrito por Barrios em 3/8 e firmado em novembro de 1943, em San Salvador. (CENTURIÓN, 2007: 175).

Victor M. Oxley, “Agustín Pío Barrios Mangoré : ritos, culto, sacrilegios y profanaciones” (2010)

Ritos, cultos, sacrilégios e profanaciones (2010) é escrito por Victor Oxley (1971-) e pesquisado de forma pessoal, com patrocínio cultural da *Entidad Binacional Yacyreta* e publicado pela editora *ServLivro* de Assunção. Victor Oxley é filósofo, diretor de investigação da Universidad da Gran Assunción (UNIGRAN) e violonista.

No início do livro o autor nos esclarece sobre a importância da obra de Agustín Barrios na América Latina. Discute sobre seu o lugar de nascimento, analisa seu estilo composicional e lembra que vários autores já formularam uma classificação para suas composições. Mas sugere a sua própria: pós-barroca, pós-clássica, ultrarromântica e imaginário-folclorista.

Em sua análise da obra de Barrios, Victor Oxley sinaliza o cuidado de Barrios na condução das vozes e sua arquitetada estrutura melódica. Para tanto, analisa a harmonia, os motivos e submotivos melódicos e os intervalos da melodia de toda a seção A de “Danza Paraguaya”, fazendo relações com teóricos e obras de compositores eruditos. (OXLEY, 2010: 69-83).

É interessante saber em seu livro que Barrios utilizou-se da estrutura de composição de gêneros eruditos para incorporá-los à música paraguaia, introduzindo, inovadoramente, uma terceira parte em temas paraguaios (composições e arranjos) que só apresentavam duas seções, por exemplo. A partir dos arranjos e composições de Barrios da música tradicional paraguaia, os músicos do país seguiram este exemplo de composição, sendo Hermínio Gimenez o primeiro a reconhecer o feito de “Mangoré” (OXLEY, 2010: 83).

Em sua última parte o autor disponibiliza partituras do compositor publicadas em sua vida, fotos de Barrios, programas de concertos e manuscritos, dentre eles “Tema e variações do Punto Ganacatesco” (uma cópia do manuscrito de Barrios).

Berta Rojas, “Una viaje a través de la vida y la obra del gran compositor latinoamericano Agustín Barrios” (2011)

O artigo da eminente violonista clássica assuncena Berta Rojas (1966-), *Un viaje a través de la vida y la obra del gran compositor latinoamericano Agustín Barrios* (2011) é dedicado ao “Barrios WWW Competition”, realizado em Assunção, Paraguai, no mesmo ano. Com caráter acadêmico e bibliografia atual, Berta se refere a um Barrios humano, que tentou uma vida cotidiana com emprego fixo: escrevente em banco,

ilustrador e jornalista. Trata de sua evolução como artista, seus mecenas e amigos. Não analisa musicalmente nenhuma peça.

Berta refere-se a “London Carapé” como um arranjo do início de 1900 e explica que esta música foi trazida ao Paraguai por Elisa Alicia Lynch (1835-1886) décadas antes. Berta faz questão de explicar o significado de “London Carapé”.

Segundo a autora, London, além de ser o nome da capital da Inglaterra, provavelmente era um baile anglo-saxão da época. Explica também que em guarani (idioma nativo do Paraguai) há uma acentuação aguda na segunda sílaba (Londón). Sobre Carapé, Berta relata que o significado literal é baixo, de baixa estatura, e que por outro lado qualquer coisa estrangeira que é adaptado pelo paraguaio a sua cultura recebe o nome de *carapé*, e define duas traduções: Pequena Londres ou Londres ao estilo paraguaio (ROJAS, 2011: 4).

Sobre “¡Jha, che valle!” notifica sua estreia na turnê de volta ao Paraguai, após 12 anos e “Danza Paraguaya” como composta entre os anos de 1923 e 1926 (ROJAS, 2011: 9).

Victor Oxley, “Mangoré eterno” (2015)

Victor Oxley, “Mangoré eterno” (2015) é o trabalho mais atual sobre Agustín Barrios. É um livro de caráter científico e segue os desdobramentos de *Agustín Barrios: Ritos, cultos, sacrilégios e profanações*. Neste texto, Oxley explica a trajetória da família de Barrios (OXLEY, 2015: 10). Em seguida, narra o início de sua carreira, quando se muda para a capital Assunção para terminar seus estudos escolares e artísticos, no Colégio Nacional e no Instituto Paraguaio (OXLEY, 2015:34).

Segundo Oxley, o ano de 1905 marca as primeiras composições de Barrios, sendo “Abri la puerta mi china” uma das primeiras peças originais (OXLEY, 2015: 49).

Sobre a peça “London Carapé”, Oxley especula sobre qual seria a verdadeira versão original desta peça, já que Barrios fez um arranjo de uma música popular paraguaia. Em seguida, compara a versão de Barrios de “London Carapé” com uma versão, com o nome genérico, para piano de Aristóbulo Dominguéz (1896-1930), músico paraguaio que, em 1928, foi designado a elaborar e publicar em partituras as canções populares do Paraguai (OXLEY, 2015: 51).

Oxley discute a diferença entre notação das fórmulas de compasso: Barrios em 3/4 e Aristóbulo em 2/4. O autor afirma que esta imprecisão na escrita da música

paraguaia sempre foi frequente e que a melhor maneira de mensurá-la segue a proposta de José Asunción Flores, em 6/8, em 1925 (OXLEY, 2015: 52).

Segundo Oxley, uma das primeiras vezes que se tem a presença de “London Carapé” em um concerto de Barrios é em 1908, em um programa com várias peças populares (OXLEY, 2015: 50).

2 Capítulo – Contexto geral das danças paraguaias

2.1 Origem dos termos e das danças paraguaias

A música e, conseqüentemente, a dança no Paraguai permaneceram isolados neste território desde sua colonização até sua independência, entre a metade do século XVI até o início do século XIX (GIMÉNEZ, 1997: 320). Segundo Giménez para se situarem e se reconhecerem no mundo em que vivem, os paraguaios firmaram sua identidade primeiramente buscando os valores culturais das danças e da música da época colonial espanhola (GIMÉNEZ, 1997: 320).

Dionisio Arzamendia, estudioso das danças paraguaias, explica que sua origem não se deu apenas durante a colonização europeia, mas ainda no âmbito da civilização Guaraní, em manifestações como nas grandes colheitas e caçadas, nas festas de casamentos, na lua cheia, na adoração a Tupã (divindade) e em outras ocasiões (GIMÉNEZ, 1997: 322).

Com a união da cultura espanhola e as características próprias do nativo nasceram e se difundiram novas danças, nomeadas como “Danças paraguaias”. As primeiras danças paraguaias são criações inspiradas em atos cotidianos e a partir de momentos históricos ou de caráter épico ou romântico (GIMÉNEZ, 1997: 319). O elemento cosmopolita nas danças está presente nas figuras coreográficas e em passos de dança como a mazurca, a valsa e em saudações. Segundo Célia Dominguez, as correntes fundamentais que influíram nas danças paraguaias vieram da Espanha da época colonial, com figuras como o “toreo”, gritos e palmas de animação e da França, após a independência do Paraguai em 1811, esta porque exercia a função de centro cultural no século XIX (DOMINGUEZ, 2011: 23).

Dominguez divide as danças paraguaias em quatro categorias: 1) a *Polca*, a *Galopa* e o *Valseado*, que são três gêneros de música popular, cuja dança é de par enlaçado; 2) a *Dança das Galoperas*, que é praticada por mulheres, improvisada e sem coreografia; 3) a *Dança do cântaro/botella*, dança feminina individual e improvisada; e 4) *Danças Tradicionais*, com coreografia e música fixas, de par solto interdependente ou independente, como *Palomita*, *London Carapé*, *Pericón* e *Chopí* (DOMINGUEZ, 2011: 156).

Os gêneros musicais *polca*, *galopa* e *valseado* não são executados somente em bailes populares. Também são incluídos nas *Danças Tradicionais*, como obras únicas

(música e dança fixas) ou servindo de base para, por exemplo, a *Dança das Galoperas* (DOMINGUEZ, 2011: 156).

2.1.1 Polca Paraguaia

Sobre a denominação da polca paraguaia, Boettner explica que é de origem estrangeira. A *polca*, segundo o autor, nasceu na Bohemia em torno de 1830 e se espalhou rapidamente, sua vinda para a região do Rio da Prata teria acontecido aproximadamente em 1845. Boettner afirma que a polca paraguaia só tem o nome em comum com a dança europeia, e mais nada. É que a dança nacional paraguaia já existia, mas sem denominação específica, tendo então recebido o nome da dança de salão que estava em voga à época (BOETTNER, 1957:198).

Uma das citações mais antigas da palavra “Polka” no Paraguai é de um semanário de 1858, que faz referência a um baile popular na rua, durante a inauguração de um estabelecimento (BOETTNER, 1957: 103).

2.1.2 Galopa

Surgiu antes que a polca no Paraguai. Dominguez explica que por volta de 1825 surgiu na Alemanha a dança Galop, que teve rápida difusão na França e em vários salões europeus. O paraguaio, igual com a polca, adotou o nome galopa para denominar sua música e dança, mas lembrando que a música e a dança tradicional paraguaia já existiam (DOMINGUEZ, 2011: 119).

Boettner explica que é muito comum no interior do país se pedir uma “Galopa” em festas populares, como também “Galopeada” ou “Polqueada” (BOETTNER,1957:199).

Existem vários nomes relacionados a *Galopa* no Paraguai, como: *Galopeada* que é o nome que o homem do campo dá para um baile popular; *Galopera*, a mulher que dança a *Danza de la Botella*, de forma improvisada, sozinha, em par solto mostrando suas habilidades e equilibrando um cântaro ou uma garrafa sobre a cabeça; *La Galopa (La fiesta de la galopa)* que é a festa religiosa/pagã que celebra o santo protetor de cada cidade, também conhecida como Festas Patronales, frequentes em países colonizados por espanhóis. No Paraguai essas festas remontam ao século XVIII e são remanescentes dos tempos de colônia, criadas sob o domínio dos franciscanos (OCAMPO, 1988: 146).

Na *Fiesta de La Galopa*, se dança a *Dança das Galoperas*, uma dança feminina pertencente ao grupo de danças coletivas, chamada também de *Ráida Poti*¹⁰. Sua característica é a de numerosas galoperas que dançam individual e independentemente com um cântaro ou uma garrafa sobre a cabeça, sem trama coreográfica. (DOMINGUEZ, 2011: 168). Apesar de atualmente as galoperas dançarem seguindo certos passos previamente estabelecidos, como foi possível verificar no 1º Assunción Folk-Festival, na Costanera de Assunção em 22 de novembro de 2015, dia de Santa Cecília, em pesquisa de campo.

A *Danza de la botella* é uma dança individual. Sua origem tem várias hipóteses, as duas mais significativas são: 1) descendente da dança húngara *Uveges tánc*, que significa *Dança da botella* e uma de suas figuras coreográficas é uma roda formada por damas entrelaçadas, ou 2) sendo um desprendimento da *Danza das Galoperas*. Sua música pode ser qualquer polca ou galopa. As duas peças mais executadas como base para esta dança são: “Três de Maio” (Leonardo Alarcón), música que faz referência ao dia da cruz e “Galopera” de Maurício Cardozo Ocampo (DOMINGUEZ, 2011: 177).



Figura 4 - Dança das Galoperas, 1º Assunción Folk-Festival, 23/11/2015.

2.1.3 Danças Tradicionais

A organização e sistematização da música e das figuras coreográficas nas *Danças Tradicionais* ocorreram no início do século XX.

Em seu livro *Danças tradicionales paraguayas* (1974), a autora Célia Ruiz Dominguez dedica uma parte especial sobre a história da dança no Paraguai nos anos da década 1920. Dominguez reporta que durante os primeiros anos desta década, começou-

¹⁰ Mulher limpa, pura, vestida com seu traje típico, ampla saia, túnica solta e descalça que dança a galopa.

se um interesse muito grande em reconstruir as danças tradicionais para apresentações teatrais. A seguir, um trecho de uma matéria que abordou sobre um sarau em Assunção, no Teatro Nacional, onde celebram a reconstrução de *Danças Tradicionais*, incluído no livro de Dominguez (DOMINGUEZ, 2011: 62):

Vida social: La velada del Gimnasio.

...La reconstrucción de la Golondrina, Cazador y Londón Carapé, constituyó la nota culminante de la velada... (El periódico *El Diario*, en su edición del 16 de Agosto de 1921, nos comenta de una velada en el Teatro Nacional) (DOMINGUEZ, 2011: 220,221).

Os motivos populares paraguaios também tiveram grande repercussão durante este início da década de 1920. Célia acredita que isto se deu pela publicação de álbuns musicais (partituras) de temas paraguaios e a extensa interpretação de renomados músicos paraguaios do folclore musical do país.

Dominguez cita Enrique Marés Lind (1904-1982), assunceno e crítico musical, e seu artigo intitulado “Nonón Domínguez, el precursor” (1967), em que Lind enaltece Aristóbulo Dominguez (1886-1930), pianista e recopilador musical, como um dos maiores difusores da música paraguaia. Aristóbulo, entre 1916 e 1929, pesquisou e publicou quatro álbuns sobre temas paraguaios arranjados para piano:

...desde o ano de 1916, Nonón Domínguez faz um trabalho musical infatigável... neste ambiente e com suas condições, Nonón era o único e o indicado a resgatar de serem perdidas todas as melodias que invadiam nossas selvas [...] e faz inúmeras viagens aos povos mais distantes e recopila uma a uma as páginas musicais dispersas por anos. [...] Musicalmente, sem dúvida, Nonón Domínguez surge [...] e põe seu entusiasmo em coleccionar nossos “aires” nacionais e publica o primeiro de seus álbuns em 1920 (Editado por don Pedro Marés Inglés), e seguidos por outros três mais, editados por Don Manuel Viladesau, nos anos 1922, 1928 e 1929, que são um tesouro de nosso acervo cultural (DOMINGUEZ, 2011: 65).

Adolfo Bernal, harpista e violonista paraguaio, em entrevista no Conservatório Nacional de Assunção (26/11/2016), relembra que em 1957, quando estava no Brasil (provavelmente São Paulo) assistiu ao grupo “Conjunto Folclórico Guarani”. Criado por Julian Rejala (1907-1981) violonista e cantor paraguaio, este grupo interpretava e

representava músicas e danças tradicionais paraguaias em suas apresentações. Bernal menciona que Julian Rejala recopilava os movimentos e as figuras coreográficas das danças folclóricas e compunha a coreografia, se apropriando de um motivo popular para a parte musical.

Victor Oxley esclarece que Julian Rejala é seu tio-avô, primo irmão de seu avô, e o confirma como uma das primeiras pessoas que sistematizaram e formalizaram as danças tradicionais paraguaias. Oxley reforça a qualidade para compor coreografia de Rejala, que “escreveu e desenhou como se dança os bailes típicos que estavam dispersos” (Oxley, 2015, em entrevista 25/11/2015). Segundo Oxley, em meados do século XX, a partir de 1940, começa a se formalizar, a estudar as danças de forma científica, sendo antes disso exclusivamente uma tradição oral. A partir das instruções de Julian Rejala, publicam-se livros para serem modelos de referência para coreógrafos e professores de dança.

2.1.4 London Carapé

A *Dança Tradicional* “London Carapé” tem duas traduções: “Londres ao estilo paraguaio” ou “Pequena Londres”, sendo que o vocábulo guarani *carapé*, isoladamente, significa baixo/curto ou popular.

Existem diferentes versões sobre sua origem, uma das mais difundidas é a atribuída às festas organizadas por Elisa Alicia Lynch (1833-1886), companheira do segundo presidente constitucional do Paraguai, Francisco Solano Lopez (1827-1870). Muitos autores, como Maurício Cardozo Ocampo, afirmam que Elisa Lynch, irlandesa, foi grande animadora de reuniões populares em Assunção e a ela se atribui a inserção de algumas danças estrangeiras, sendo o “London Carapé” uma das mais destacadas (OCAMPO, 1889: 146).

Maestro Luis Szarán, diretor e regente da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção, em entrevista (24/11/2015), explica que no Paraguai havia uma colônia grande de ingleses. Esta população de engenheiros, artistas, médicos, intelectuais, técnicos foi trazida para o país pelo primeiro presidente constitucional Carlos Antônio Lopez (1792-1862), pai de Solano Lopez, com a intenção de desenvolver a região. Esses estrangeiros faziam também suas festas, devidamente espiadas às janelas pelos paraguaios que depois, na praça, tentavam imitar os passos observados.

2.2 Aspectos coreográficos e rítmicos

2.2.1 Polca Paraguuaia

A polca paraguaia, sua música e baile, é cultivada em todo o país e constitui a máxima expressão popular (DOMINGUEZ, 2011: 159). Classificada como dança de par enlaçado independente, seu passo básico “consta de vários movimentos, cuja realização se ajusta a um compasso musical” (DOMINGUEZ, 2011: 75).



Figura 5 - Demonstração par enlaçado

Sobre o passo básico de polca, Dominguez explica que se começarmos com o pé direito, o passo básico se dará da seguinte forma: através do avanço do pé direito com um passo natural acentuado, se avança com o pé esquerdo apoiando suavemente a meia ponta até um plano levemente a frente do pé direito; depois se avança com o pé direito com um passo curto semi-acentuado, logo se realiza um pequeno movimento do joelho, muito breve, elevando um pouco o corpo sem “descolar” o pé do chão, a fim de ligar com o passo seguinte e dar o acento correspondente, constituindo-se numa preparação para o próximo passo básico, que se dará com o pé esquerdo (DOMINGUEZ, 2011: 75).

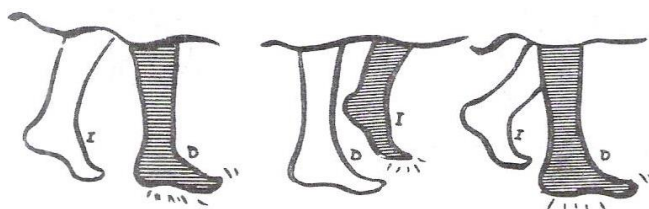


Figura 6 - Desenho de demonstração do passo básico de polca, começando com o pé direito, retirado do livro "Danzas tradicionales paraguayas" (2011), pág. 76

Sobre a forma de dançar a polca paraguaia, há vários estilos, e nem sempre se a dançou da mesma forma. Dominguez cita alguns exemplos, como: *Polca syryry*, nome

em guarani que significa “polca arrastada, deslizada”, e relata que o passo básico, com três movimentos, se executa rente ao solo, “arrastando os pés sem o menor salto e levando-os em linha reta. As pernas se encontram mais rígidas, quase sem flexionar, e não se marcam as acentuações dos passos” (Dominguez, 2011: 163). Outros exemplos são a *Polca yekutú*, que tem a tradução de “polca cravada”, pela característica de se dançar marcando o passo em um só lugar; a *Polca valseada*, com passos breves e muito ritmo do corpo; e a *Polca popo* cuja tradução é “Polca saltada” ou *Yeroky popo* “baile saltado” (DOMINGUEZ, 2011: 163,164).

As variações coreográficas na polca ainda são praticadas, principalmente no campo e em festividades. DOMINGUEZ (2011: 165) expõe algumas figuras coreográficas, seus gestos e particularidades:

- *Polca toreada*: Trata-se de um jogo amoroso em que, em alguns momentos e de forma improvisada, os pares se separam, dançando a figura “toreo”, na qual a mulher se aproxima e se distancia do homem, flertando com seu companheiro, e o homem a segue na busca de alcançar sua aceitação. Os homens podem combinar o passo básico com sapateados e outras figuras. As mulheres balançam as saias.



Figura 7 - Dama balançando a saia.



Figura 8 - Cavalheiro no "toreo".



Figura 9 - Homem no "toreo", com os joelhos no chão e as costas para trás, forçando a cabeça até o chão.



Figura 10 - Homem no "toreo", pulando com as pernas encolhidas.



Figura 11 - "Toreo", homem pulando para frente com pernas encolhidas e rente ao chão.

- *Polca acuclillada*: Dança que realiza o passo básico de forma agachada, praticada, em alguns momentos, na *Dança de la botella* e na *Dança das Galoperas* e pelos homens em certos movimentos do "toreo". Geralmente os braços vão estendidos.



Figura 12 - Homem dançando de forma "agachada".

- *Polca imitando personagens ou tipos característicos*: Dança cômica do povo, onde se pode simular uma pessoa coxa, por exemplo.
- *Polca com variação na forma de enlace*: Que se relacionam com atos do cotidiano campesino, como: 1) *Ryguazú yayu vocá* ou *ryguazú ayura vocá*, que na tradução significa "matar a galinha pelo couro", onde o homem se aproxima da dama esticando seu braço esquerdo para baixo, junto com o direito da dama, e encostando sua cabeça junto a ela, 2) *chipá acú rerajhá*, que significa "o que leva a chipa quente", quando o cavalheiro se aproxima da dama, de frente, estendendo o braço esquerdo e, conseqüentemente o direito da dama, para cima e 3) *syryry*, que é deslizado, quando se estende os braços na horizontal, o esquerdo do homem e o direito da mulher.



Figura 13 - Ryguazú yayu vocá



Figura 14 - chipá acú rerajhá



Figura 15 - syryry

A música paraguaia tem sua expressão característica, geralmente com acompanhamento ternário e melodia binária, de sempre parecer “atrasada, seja utilizando *síncope* ou remarcando o ritmo de 6/8 em contraposição ao baixo, que atua sempre em três ou sincopado, produzindo um contraste rítmico natural, integrado e inseparável” (GIMÉNEZ, 1997: 58). Apesar de existirem algumas chacareras e outros gêneros em 6/8 latino-americanas que possuem síncopes melódicas entre compassos ou até mesmo dentro do compasso, na música paraguaia a síncope entre compassos é constante (OCAMPO, 1988: 139).

Giménez argumenta que cada região do continente latino-americano apresenta em sua música um “ar” melódico com notável particularidade, como *huapango*, no México; *joropo*, baile nacional da Venezuela; *Shuaras*, canto nativo do Equador; *cueca*, do Chile, e conclui afirmando que a música paraguaia, talvez pela influência da língua autóctone, oferece uma variedade única, pelo suave e particular deslocamento melódico, que sempre é flutuante e com uma leve acentuação no segundo tempo em suas combinações rítmicas, o que, segundo Giménez, é uma estrutura peculiar dentro do continente latino-americano (GIMENEZ, 1997: 37).

Ocampo afirma que a música em 6/8 é a linguagem universal latino-americana, sendo esta métrica o “signo musical da América Latina” (OCAMPO, 1988: 127).

2.2.2 Galopa

Dança-se de par enlaçado, como a polca paraguaia. Neste caso, porém, os passos são mais acentuados, o que traz mais vivacidade, e se improvisa a direção e os giros para qualquer lado.

Segundo Maurício Cardozo Ocampo, a *galopa* se executa em tempo vivo e não se diferencia da *polca kyre’y*, “é alegre, incitante, de ritmo seis por oito, mas

com a particularidade de uma variação total nas acentuações na segunda parte (...) a primeira parte é uma polca paraguaia e a segunda parte é totalmente diferente” (OCAMPO, 1889: 51). Exclusivamente para banda, a diferença na segunda parte se obtém pelos instrumentos de percussão: bumbo, pratos, tambor e caixa.

Riera relata que os espanhóis classificaram a música paraguaia em polca ou galopa, dependendo da maior ou menor vivacidade (a galopa se enquadraria no primeiro caso) (RIERA apud DOMINGUEZ, 2011: 167).

2.2.3 London Carapé

A principal característica coreográfica desta dança é o agachamento. “London Carapé”, segundo Dominguez, é classificada como pertencente ao grupo “de par solto interdependente”, que integra a subdivisão “animada”. Das duas versões expostas em seu livro, a segunda é a que tem em seu tema musical o motivo arranjado por Agustín Barrios, recopilado por Julian Rejala (1907-1981) com duas figuras coreográficas bem definidas (*doble roda e contra roda; subindo e descendo*), que fazem referência às duas seções musicais e suas repetições (DOMINGUEZ, 2011: 220,221).

Na primeira figura coreográfica, *doble roda e contra roda*, as mulheres de mãos dadas fazem um círculo no centro do salão e os homens, também de mãos dadas, fazem um círculo externo. Os dois círculos são próximos (DOMINGUEZ, 2011: 226).

Seguindo a roda, as damas dançam na direção esquerda, enquanto que os homens na direção contrária. O descolamento se dá com o passo básico de polca e todos iniciam com o pé direito. Na *contra roda* muda-se a direção de damas e cavalheiros. O motivo melódico tem 8 compassos, mas com a repetição, *contra roda*, a parte A totaliza 16 compassos. As duas figuras coreográficas são *doble roda e contra roda*, na primeira parte, e *descendo e subindo (Ñembokarapé)* na segunda parte (DOMINGUEZ, 2011: 227).



Figura 16 - Doble roda e Contra roda

Para intercalarem as duas figuras coreográficas as damas, saindo da primeira figura e partindo para o *descendo e subindo* dão um meio giro até ficarem de frente com seus parceiros. Para alternarem da segunda figura para a primeira o meio giro para o centro da roda.

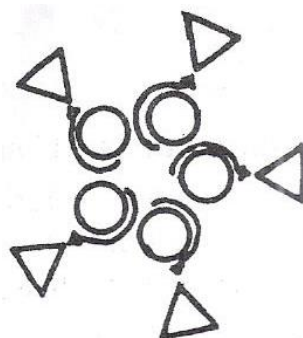


Figura 17 - Demonstração meio giro das damas para ficarem de frente aos seus parceiros.

No *descendo e subindo*, a segunda coreografia, os casais se dão as mãos e as damas flexionam lentamente as pernas até ficarem agachadas, marcando o passo básico de polca. Depois se levantam lentamente, sem mudar o passo básico, sendo 4 compassos para agachar e 4 compassos para levantar.



Figura 18 - Descendo e subindo

Na repetição do tema, a coreografia é feita pelos homens, sendo 16 compassos toda a parte B. As duas figuras coreográficas são repetidas quatro vezes, com pequenas variações em suas repetições (DOMINGUEZ, 2011: 228).

Boettner a descreve como uma dança bonita, animada, bailada em vários pares, mas que os casais não chegam a dançar juntos por muito tempo (BOETTNER, 1957: 229). O autor comenta em seu livro *Música y músicos del Paraguay* (1957) uma versão coreográfica encontrada nos arquivos de Manuel Mosqueira de Don José Adorno, de 89 anos na época, e músico/combateante na Guerra do Paraguai (1864-1870), que afirma que esta dança é acompanhada por uma polca paraguaia:

Se puede bailar entre varias parejas, las mujeres en aquel entonces com miriñaque. Las parejas tomadas de las manos forman una rueda com ritmo de polca. Al 5º Compás las parejas bajan en cuclillas sin tocar el suelo y sin largarse las manos. Sigue um molinete, com castâneos de la mano libre. Luego “rueda”, tomándose de las manos, al quinto compás, se vuelven a agachar, etc (BOETTNER, 1957: 229).

Esta coreografia se assemelha às explicações da primeira versão de “London Carapé”, recopilado pelo próprio Juan Max Boettner, disponibilizado no livro *Danzas tradicionales paraguayas* de Célia Dominguez.

Sobre a música desta dança, foram coletadas três versões, sendo duas em partituras e mais uma em gravação com o título genérico de “London Carapé: 1) a versão de Agustín Barrios, 2) a versão de Aristóbulo Dominguez e 3) a versão recopilada de Juan Max Boettner. Todas as versões se encontram gravadas no *Album*

musical del bicentenario del Paraguay, 1811-2011, dirigido pelo maestro Luís Szarán, em 2011.

Em entrevista, o maestro Szarán afirma que podem existir várias versões musicais de “London Carapé” e é possível que se encontrem muito mais que três exemplares musicais desta dança. Juan Cancio Barreto, eminente músico paraguaio, afirma que mesmo existindo outros “Londón Carapé” a música tem sua particularidade, sua característica que a identifica como tal (BARRETO, 2015 : entr.).

Os cinco músicos entrevistados em Assunção, entre populares e eruditos, afirmaram que o “London Carapé”, a dança, é acompanhado por uma polca paraguaia, uma música em 6/8.

As partituras coletadas nesta pesquisa são: 1) cópia de Cayo Sila Godoy de 1986 a partir de um manuscrito de Barrios, 2) Edições da mesma versão de Barrios revisadas por Stover (1979) e por Benites (1977) e 3) partitura de “London Carapé” recopilada por Aristóbulo Dominguez (1928).

2.2.4 A problemática da métrica e da notação da música paraguaia

HIGA (2010) em sua dissertação *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande/MS*, explica que as diferentes fórmulas de compasso da música paraguaia em suas primeiras edições de motivos populares são justificadas pelo “estágio inicial em que se encontravam as pesquisas para recolhimento do material popular e grafar as canções e suas peculiaridades rítmicas” (2010: 113).

A primeira publicação de um álbum de partituras com músicas folclóricas paraguayas foi editada pelo maestro italiano Luis Cavedagni (1804-1877), contratado em 1874 pelo presidente Juan Bautista Gill (1840-1877) como pianista, cantor, compositor e maestro (OCAMPO, 1988: 43). Apesar da grande contribuição do maestro Cavedagni e dos italianos em geral “por terem sido as figuras mais importantes no mundo musical” no país, Ocampo comenta que sua edição de músicas paraguayas “não captou o ritmo paraguaio, pois escreveu o ritmo em 2/4, sendo nossa música de ritmo ternário, em 6/8” (OCAMPO, 1988: 43).

Não é raro encontrar partituras de música paraguaia escritas em fórmulas de compasso diferentes de 6/8. Como vimos, as edições do arranjo de Barrios de “London Carapé” de Stover e Benites são escritas em 3/4 e a versão de Aristóbulo Dominguez em 2/4.

Para tí, Enrique Jara Pasco, te dedico esta Polka Tradicional Paraguaya,
un pedazo del alma de nuestra raza.

London carapé

Piano.

The musical score is presented in four systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 2/4. The music features several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a 'D.C. al' (Da Capo) section at the end of the piece. The score is accompanied by a dedication to Enrique Jara Pasco and a logo for 'Portal Guarani'.

Figura 19 - Versão de Aristóbulo Domínguez de "Londón Carapé" em seu álbum de partituras "Aires nacionales paraguayos" de 1928

O maestro Luis Szarán, em entrevista, esclarece que Aristóbulo Domínguez não escrevia música, era um recopilador, e teria pedido aos maestros italianos que estavam no Paraguai, na banda da polícia, para escreverem as músicas tradicionais

paraguaias – “e eles escreviam como sentiam, em 2/4” (Szarán em entrevista 24/11/2015).

O próprio Barrios escreveu em diferentes fórmulas de compasso a música paraguaia, como veremos no próximo capítulo. Em seus manuscritos de sua peça “Danza Paraguaya” encontramos as fórmulas 3/8, 6/8 e 3/4, assim como é possível verificar em uma cópia de um manuscrito de Barrios feito por Cayo Sila Godoy, sem data, a fórmula de compasso 2/4 na peça “¡Jha, che valle!”, sendo que a segunda seção está escrita em 6/8. Godoy também copiou um manuscrito de Barrios de “London Carapé”, e nesta partitura encontramos a fórmula de compasso 6/8.

Com o tempo, os músicos adquiriram maior conhecimento técnico-musical e através de diversos experimentos na escrita da música paraguaia foi-se aplicando um padrão mais aproximado. O caso mais conhecido é o do músico e compositor paraguaio José Assunção Flores (1904-1972), que pediu licença aos seus maestros italianos para tentar escrever a música paraguaia de outra maneira, justificando que “aquilo que tocavam, não era o que realmente sentiam” (OXLEY, 2015). No ano de 1925, Flores propõe a escrita da música tradicional paraguaia na fórmula de compasso 6/8 (OCAMPO, 1988: 53).

Outra explicação sobre a música paraguaia ser ternária e escrita em 6/8 pode ser a predominância de danças de salão nesta fórmula de compasso, muito populares no final do século XIX (HIGA, 2010: 119).

3 Capítulo – Comentários sobre as partituras coletadas e análise de interpretação e estilo das peças

Será apresentado, na primeira parte deste capítulo, comentários de cada peça pela percepção dos músicos entrevistados em pesquisa de campo em Assunção (nov/2015) e em seguida breves análises dos manuscritos para violão coletados nesta pesquisa de “Danza Paraguaya”, “Jha, che valle!” e “London Carapé”, comparando alguns elementos musicais com as edições de Benites (1977 e 1979 – versão para duo de “Danza Paraguaya”) e de Stover (1979).

Após, será analisado no tópico “Entre o popular e o erudito” as diferenças e/ou semelhanças entre os manuscritos, relacionando determinados parâmetros com exemplos de outros motivos paraguaios, sob os seguintes temas e aspectos de interpretação e estilo: 1) Modos de transcrição (notação, acentuação, figuras rítmicas, dedilhado), 2) Identificação de motivos rítmicos e melódicos (fraseado, figuras rítmicas, inflexão melódica), 3) Modos de articulação entre seções (fraseado, alteração rítmica, inflexão melódica) e 4) Assimilação do sincopado paraguaio (acentuação, inflexão melódica, figuras rítmicas)

Ao final deste capítulo é apresentado o tópico “Sugestão de interpretação”, que consiste em indicações para a interpretação de cada peça.

3.1 Danza Paraguaya

Esta peça é hoje muito conhecida no Paraguai, “ela marca um antes e um depois na música paraguaia” (SZARÁN, 2015, entrevista).

Até a composição de “Danza Paraguaya” a música no país tinha somente duas partes: A e B ou somente, introdução e A, e Barrios “agregou outra parte, (...) compôs polca paraguaias em três partes (...) considerado o primeiro “estilizador” da música paraguaia” (OCAMPO, 1988: 226,227). As peças “¡Jha, che valle!” e “Danza Paraguaya” são citadas por Ocampo como exemplos desta nova forma.

Para o maestro Luis Szarán, a peça “Danza Paraguaya” “é o modelo mais perfeito que representa a música paraguaia, em todos os aspectos, musicais e pelo sentimento que transmite (...) é como uma alegria dentro de uma nostalgia, mas sempre alegre” (SZARAN, 2015). Szarán afirma que depois desta nova forma da estrutura da música tradicional paraguaia, vários outros compositores seguiram este

mesmo exemplo, sendo o compositor paraguaio Hermínio Giménez um dos mais destacados:

Hermínio Gimenez vê isso e diz: – Aqui se dá um grande salto, como exemplo para os músicos, compositores populares, de usar a harmonia e a forma de maneira inteligente aplicado na música popular. Herminio Gimenez se inspira em “Danza Paraguaya” para escrever uma de suas obras mais importante que é “Che trompo Arasá”, que tem a mesma modulação. E a partir daí todas as canções que nasceram, dos seguintes compositores, já buscavam o desenvolvimento dessa forma e da harmonia. Esse é um ponto muito importante. Antes disso tudo era muito simples (SZARÁN, 2015).

Felipe Sosa, violonista erudito, afirma que uma das revoluções de Barrios na música paraguaia acontece com a primeira seção de “Danza Paraguaya”, pois “a música paraguaia, em geral, não se acentua no primeiro tempo (...) Barrios, desta maneira, utiliza o modelo do minueto”. Para a segunda seção desta peça, Sosa atesta que “é o estilo clássico da música paraguaia, pois insere a acentuação tradicional. E então, ele agrega o terceiro tema como um trio, um outro minueto” (SOSA, 2015).

Sobre a peça “Danza Paraguaya”, o requintista e apresentador Juan Cancio Barreto expressa que esta é a peça mais popular de Barrios, e no Paraguai é interpretada em diversas formações instrumentais, sendo sua versão solo para violão “tocada somente pelos grandes maestros” (BARRETO, 2015).

Adolfo Bernal, harpista e violonista paraguaio criou um método para harpa paraguaia com seis volumes, e no sexto volume verifica-se uma versão para harpa desta peça, com uma introdução arranjada por Bernal:

A gente faz introdução para qualquer coisa, talvez então Barrios pensou que não precisa de introdução, porque a música por si já é bela. Mas, como passa o tempo, a gente sempre quer mais, isso se passou comigo, eu quis, arrisquei (BERNAL, 2015, entrevista).

Figura 20 - Arranjo para harpa de "Danza Paraguaya" (Agustín Barrios) de Adolfo Bernal, Papi Galàn

Em entrevista, os músicos paraguaios afirmam também que esta peça só tem “sentido” quando tocada por um paraguaio, pois sua interpretação por violonistas estrangeiros não transmite toda a essência da peça “parece que sempre falta algo, soa fria” (OXLEY, 2015, entrevista).

3.1.1 Comentários sobre os manuscritos

Nos manuscritos coletados sempre há alguma alteração rítmica e/ou melódica nesta peça, mas sua “essência” permanece, como: estrutura, motivos melódicos, tonalidade. Suas três seções são bem distintas entre si, apresentando motivos melódicos e rítmicos característicos da música paraguaia, como: terças diatônicas na melodia e baixos em três na segunda seção. Sua terceira parte é considerada um minueto, com características da música paraguaia, inserido por Barrios para enriquecer a estrutura e a forma dentro da música paraguaia, utilizando-se neste caso de uma forma clássica de composição.

Para “Danza Paraguaya” foram coletadas: 1) a partitura dedicada ao seu mecenas Borda y Pagola datada de 1926 e retirada do livro de Centurión, 2) a parte A da edição de Romeo Di Giorgio retirado do livro de Oxley *Mangoré Eterno* (2015) (como já comentado foi lançada logo após a morte de Barrios e provavelmente foi

baseada em um manuscrito do compositor), 3) o manuscrito datado de 1938 inserido nas duas últimas páginas do livro de Stover *Six Silver Moonbeams* (1992) e 4) o arranjo para dois violões, sendo o primeiro violão (partes A e B) cedido pelo professor Victor Oxley e o segundo violão retirado do livro *El Inalcanzable* (2007) de Centurión.

1) Manuscrito de Barrios de “Danza Paraguaya” dedicado ao seu mecenas Martín Borda y Pagola, datado de 1926.

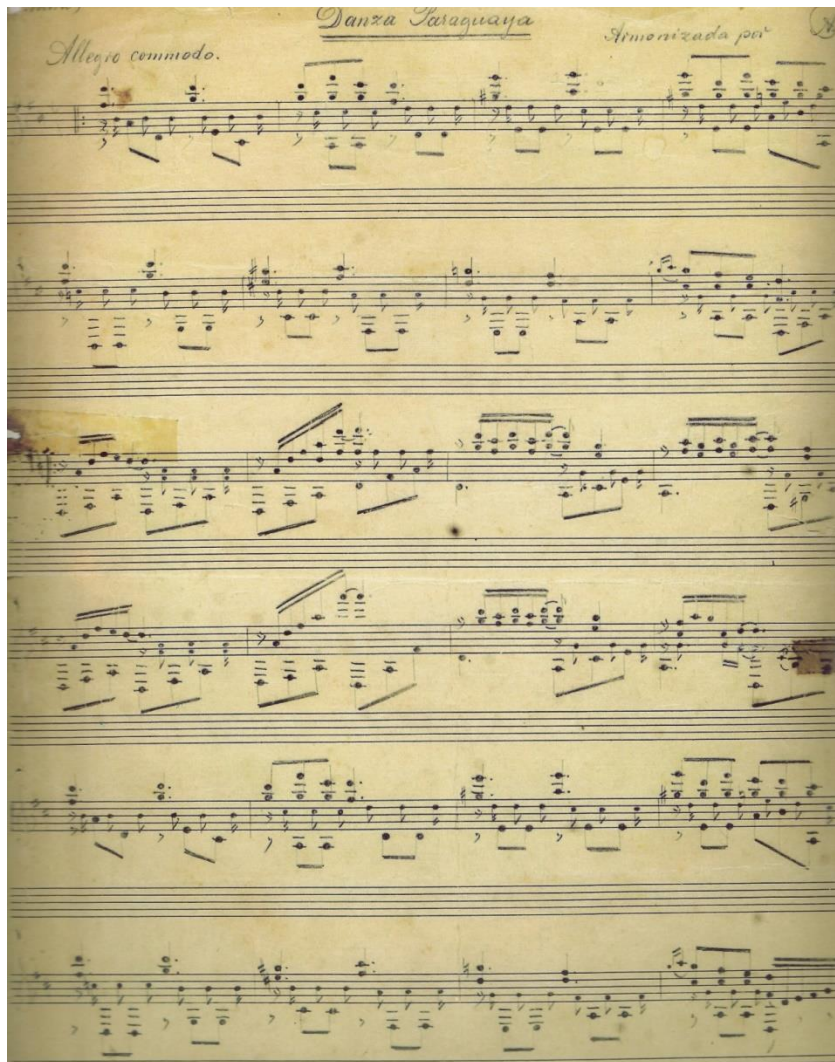


Figura 21 - Folha 1 - Manuscrito de 1926 de "Danza Paraguaya"

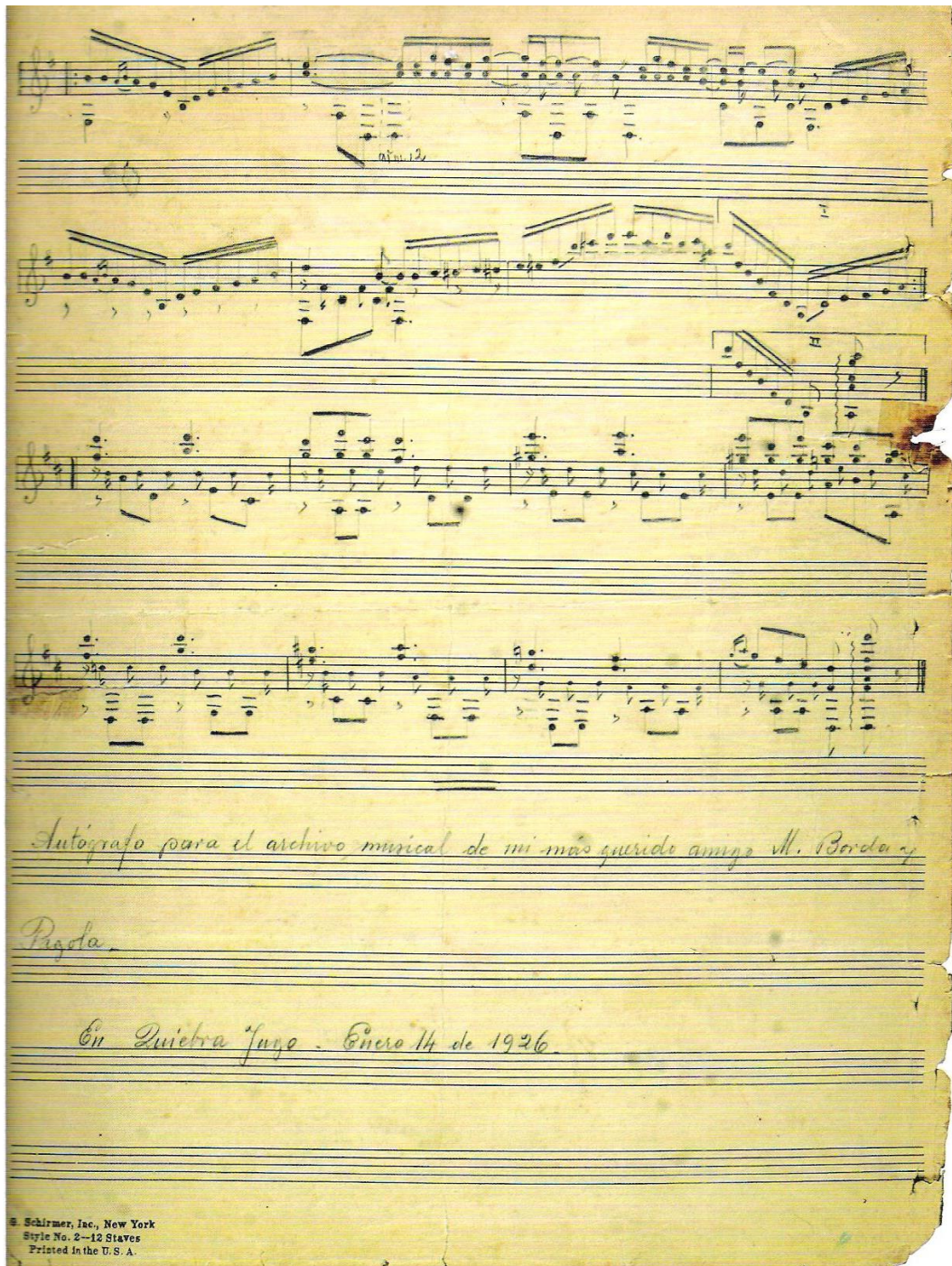


Figura 22 - Folha 2 - Manuscrito de 1926 de "Danza Paraguaya"

Foi identificado neste manuscrito de Barrios riqueza de detalhes de notação e de ritmo não inseridos nas edições dos principais revisores de sua obra: Stover e Benites. Outro detalhe é a não a indicação, nem a inscrição ou subtítulo “Danza Paraguaya n.º. 1”.

Notação: Este manuscrito está em 6/8, mas, como veremos à frente, Barrios escreveu esta peça também em 3/4 e em 3/8. Escrita em três vozes, a peça tem sua

estrutura em três seções e na segunda parte deste manuscrito não há *rittonello*. Apesar de não apresentar indicação de dedilhado para ambas as mãos, alguns sinais de ornamentos sugerem uma determinada interpretação do fraseado.

Mensuração dos compassos: Nesta partitura, se observa a melodia com duas semínimas pontuadas para cada compasso na seção A e o *trio* em escalas em semicolcheias e binárias, o que sugere, talvez, a intenção de Barrios de auxiliar na leitura do intérprete para o que ele realmente desejasse, como a acentuação no segundo tempo do compasso, mencionado por Ocampo como uma característica da música tradicional paraguaia, ou até mesmo a execução do sincopado paraguaio, que nesta peça se apresenta em diatônicas de terças dentro e entre os compassos. Sendo esta partitura dedicada ao seu mais duradouro mecenas, é mais um argumento para a cuidadosa escrita desta partitura por Barrios.

Alteração rítmica da segunda voz: A segunda voz do manuscrito de “Danza Paraguaya” tem uma pausa de semicolcheia em seu primeiro tempo, segue em colcheias e termina em semicolcheia nas seções A e B. Essa pequena alteração rítmica traz uma pulsação diferenciada dentre a melodia na voz aguda e os baixos nas notas graves. Através deste manuscrito é possível observar a intenção de Barrios em diferenciar essa voz. Esses detalhes não são encontrados nas publicações de Stover e de Benites e pode ser essa uma das questões que talvez “Danza Paraguaya” soe “fria” ao ser interpretada por um estrangeiro:

Danza Paraguaya

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ
Edited by RICHARD D. STOVER

The musical score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The melody is written on a single staff with various ornaments and fingerings indicated. The first section is marked with a circled 'A' and a fermata. The score includes fingerings such as 6=D, 2, 4, 0, 5, 3, 5, 1, 2, 4, 1, 0. There are also some markings above the notes, possibly indicating ornaments or accents.

Figura 23 - Primeira seção de "Danza Paraguaya" editado por Richard Stover.

Revisión de:
 Jesús Benites R.
 6ª en RE

Danza paraguaya No. 1

(1a. versión)

Allegro moderato

C.IV. ハラグアイ舞曲第1番(1) Agustín Barrios Mangoré

Figura 24 - Primeira versão de "Danza Paraguaya" editado por Benites.

Revisión de:
 Jesús Benites R.
 6ª en RE

Danza paraguaya No. 1

(2a. versión)

Allegro

C.IV. ハラグアイ舞曲第1番(2) Agustín Barrios Mangoré

Figura 25 - Segunda versão de "Danza Paraguaya" de Benites.

Entendendo que Barrios ao compor também captava elementos da música folclórica sul americana e traduzia-os, ou reduzia-os para o violão de concerto, se pode entender que a escrita das vozes, em toda a peça, em diferentes combinações rítmicas pode representar diferentes instrumentos musicais, principalmente bandas militares, aos quais Barrios teve contato em sua adolescência em Assunção, em datas e eventos comemorativos, por exemplo.

Che Vallemi Jaguarón

Polca

Figura 26 - Partitura de "Che vallemi Jaguarón"

Nesta partitura do motivo popular “Che Vallemi Jaguarón”, coletada do livro de Giménez, *La música paraguaya* (1997:163) vemos a notação da polca paraguaia em 6/8, a melodia em diatônicas de sextas na primeira pauta e com *síncope* dentro do compasso (onde podemos relacionar com a segunda seção do manuscrito de “Danza Paraguaya”) e a indicação de execução de instrumentos de percussão em diferentes acentuações. Observa-se a linha rítmica do *bongo* com uma pausa de semicolcheia no início dos compassos, que podemos fazer referência a segunda voz do manuscrito de Barrios de 1926 de “Danza Paraguaya”.

2) Edição de Romeo di Giorgio

Figura 27 - Edição de Romeo di Giorgio de "Danza Paraguaya" retirado do livro *Mangoré Eterno* (2015) de Victor Oxley, pág. 205.

Sobre esta edição retirada do livro *Mangoré Eterno* (2015) o autor Victor Oxley comenta que o pulso constante da peça se dá pela diferença das figuras rítmicas empregadas nas três vozes que atuam nesta primeira parte, com algumas notas exercendo a função de “eixo equilibrador” e de dissonante na harmonia como o Si no primeiro compasso. As marcações são para indicar: 1) nas flechas - a relação diatônica entre a nota da melodia e a nota do baixo e 2) nos círculos - para apontar a nota que emprega a função de eixo equilibrador dentro do compasso.

Em 6/8, com a mensuração dos compassos semelhante ao manuscrito de 1926 e com a mesma harmonia e linha melódica dos baixos em sua seção A. Um

diferencial desta edição, além da indicação de digitação para a mão esquerda, é a melodia em uníssono na primeira seção. Sobre este assunto, Stover comenta que talvez esta seja a versão “mais simples” de Barrios, mas também adota essa ideia em sua edição, como visto na figura anterior, justificando que assim se destaca mais a melodia (STOVER, 1979:4). Mais diferenças entre esta edição e o manuscrito de Barrios analisado são: a indicação de andamento, que agora aparece como *allegretto* e a escrita da segunda voz. Nesta partitura, a segunda voz, ou a voz do meio, sofre alteração rítmica que indica uma articulação entre as notas da melodia e entre os compassos, que resulta em uma inflexão melódica peculiar:

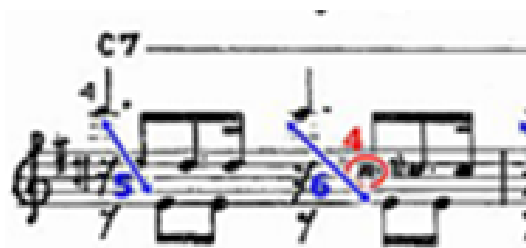


Figura 28 - Compasso 3 da edição de "Danza Paraguaya" de Romeo Di Giorgio

Outra observação de Stover à edição de Di Giorgio está no tratamento da melodia na seção B nos compassos 21 e 23. Stover acredita que a escrita e execução em cromatismo deste trecho se aproxima da interpretação da música folclórica paraguaia, inserindo esta ideia também em sua edição desta peça, como vemos na figura abaixo.

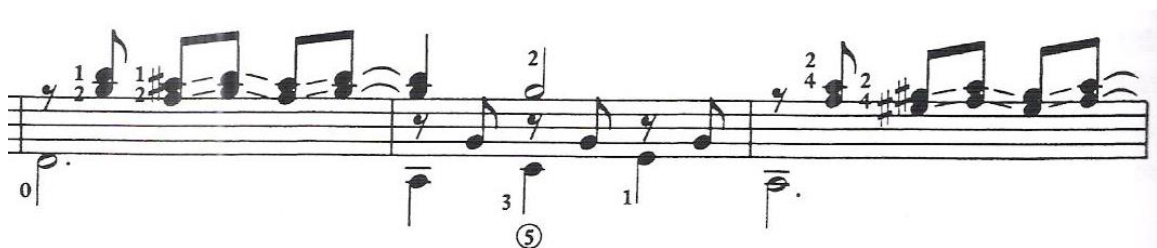


Figura 29 - Edição de Stover de "Danza Paraguaya", cc. 21-23.

3) Manuscrito inserido no livro de Stover (1992), datado de 1938.

*Para Kater Balodi:
 sekrta aspiriti, vratiste
 aficcionado y buen amigo.
 Con mi afectuosa
 pacia.*

Danzas Portuguesas

201 *Szyllow*

Allegretto

The musical score consists of several systems of music. The first system starts with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system has a 4/4 time signature. The third system has a 3/8 time signature. The fourth system has a 2/4 time signature. The fifth system has a 3/4 time signature. The sixth system has a 4/4 time signature. The seventh system has a 3/4 time signature. The eighth system has a 4/4 time signature. The ninth system has a 3/4 time signature. The tenth system has a 4/4 time signature. The score includes various chords, fingerings, and articulation marks.

Figura 30 - Partitura na pág. 270 de Six Silver Moonbeams de Stover (1992)

Handwritten musical score for guitar, titled "Six Silver Moonbeams" by Stover (1992). The score consists of eight staves. The first four staves contain melodic lines with various fingerings and techniques like slides and bends. The last four staves contain a bass line with chords and rhythmic patterns. The piece is in G major and 2/4 time. At the bottom, it is dated "San José, (Costa Rica), VIII-38."

Figura 31 - Partitura na pág. 271 de Six Silver Moonbeams de Stover (1992)

Retirado das últimas páginas do livro de Stover *Six Silver Moonbeams* (1992), é dedicado à Walter Bolandi e datado de 1938. No final da partitura é possível verificar o escrito: “San José, Costa Rica, VIII/38”.

Em notação 3/4 e com a melodia em diatônica em sua primeira seção, este manuscrito traz algumas alterações melódicas na linha do baixo, procurando não repetir as notas desta voz na seção A como está escrito na versão de Di Giorgio e no manuscrito de 1926. Pode-se entender que a notação em 3/4 seja para uma melhor compreensão da peça para o intérprete, ou pode-se até deduzir que Barrios não teve o tempo necessário para se dedicar ao manuscrito, ou mesmo que Barrios entendia que esta forma de escrever também estava correta.

Apesar de não apresentar a alteração rítmica da segunda voz na primeira seção, esta edição tem novas ideias para a segunda e a terceira seções: na segunda seção encontramos fraseados que não aparecem em outras edições, como a melodia na região grave (cc. 27) e harmônicos (cc.28).



Figura 32 - Seção B manuscrito de 1938, cc. 27 e 28.

A inflexão melódica e notação da segunda seção desta partitura é semelhante a edição de Stover, já que também está escrita em 3/4. Desta maneira a melodia não se apresenta binária, e sim ternária e em referência aos baixos.

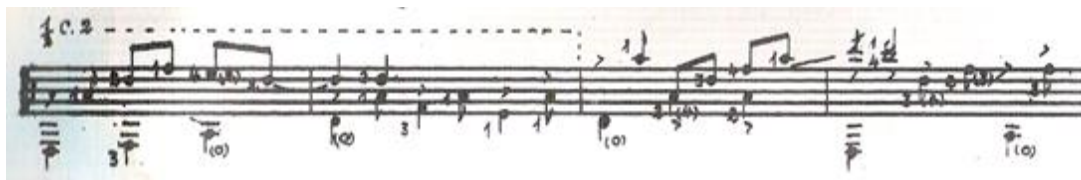


Figura 33 - Início seção B manuscrito de 1938

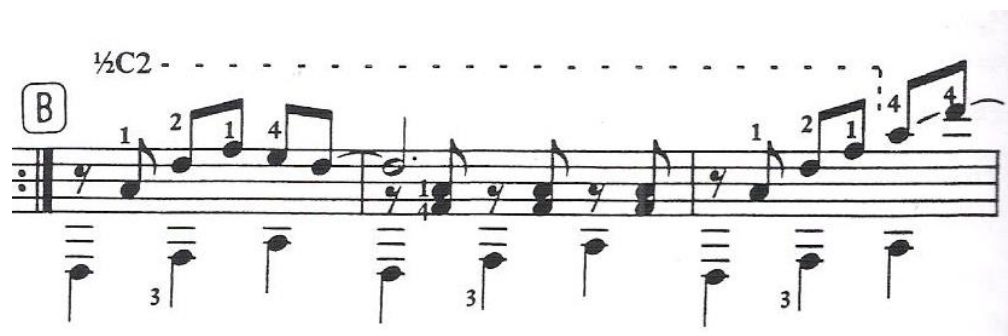


Figura 34 - Início seção B edição de Stover



Figura 35 - Início seção B edição 1 de Benites



Figura 36 - Início seção B edição 2 de Benites

Vale notar que nas versões editadas por Benites a escrita das figuras rítmicas da melodia desta segunda seção sugere um fraseado independente dos baixos.

Sobre a terceira seção desta partitura, verifica-se a indicação de interpretá-lo em seu início na corda Ré. Nos compassos 39 e 40 encontramos uma digitação não favorável para a articulação do fraseado (último tempo do cc. 39), mas que de todo modo mantém a melodia em diatônicas nas cordas Sol e Ré:



Figura 37 - Compassos 39 e 40 do manuscrito de 1938 de "Danza Paraguaya"

Observa-se que há pequenas alterações melódicas e rítmicas no *trio* de "Danza Paraguaya" nas diferentes versões coletadas, sendo a escala que começa do compasso 44 até o final da seção o trecho com maiores modificações encontrado. Nesta versão, apurou-se o arpejo sob o acorde de Fá sustenido no compasso 46 (dó sustenido?), seguido com delicada condução das três vozes para o término da seção.



Figura 38 - Compassos 46-48 do manuscrito de 1938 de "Danza Paraguaya"

4) Duo "Danza Paraguaya" – violão 1

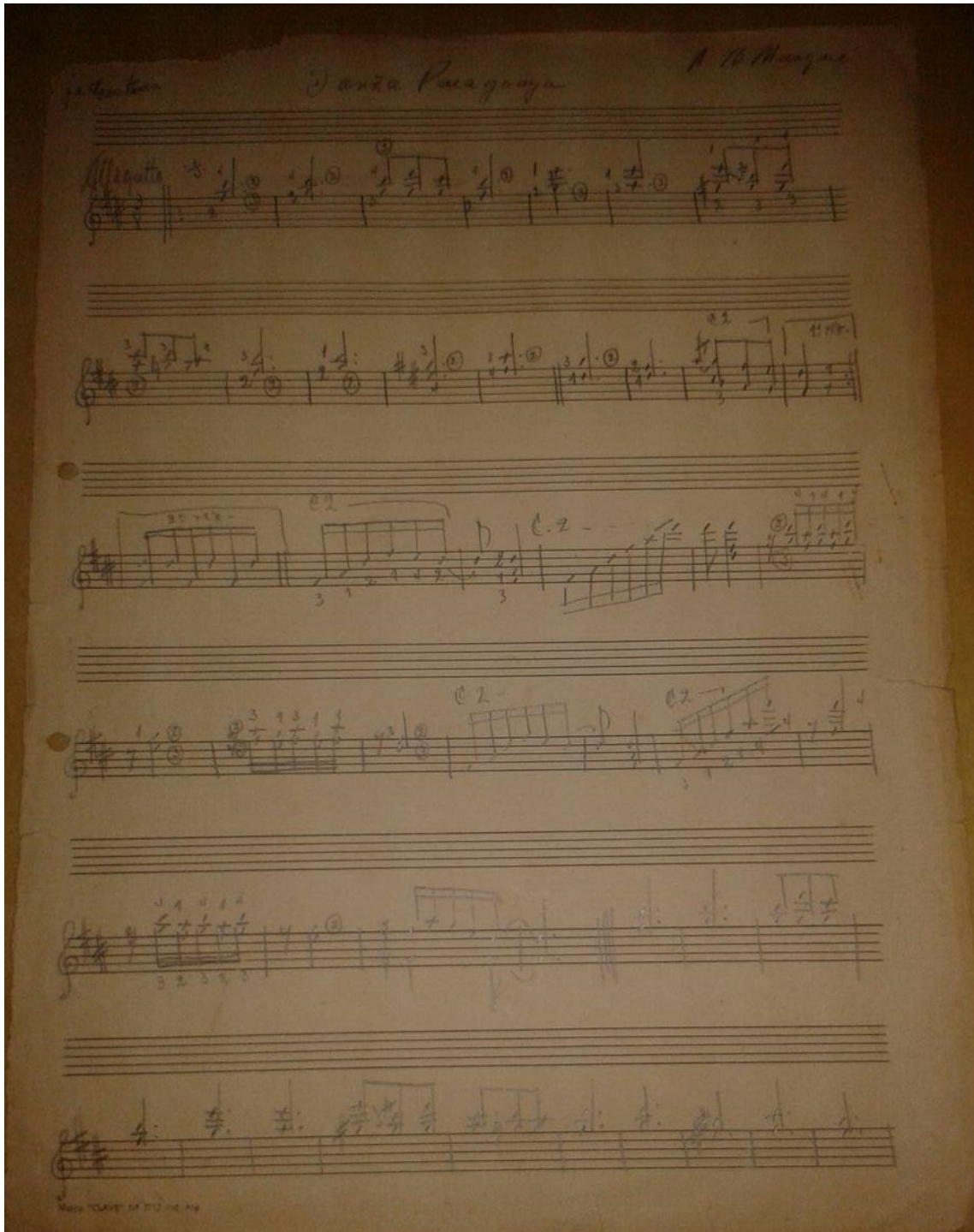


Figura 39 - Manuscrito do 1º violão para duo de "Danza Paraguaya" – parte 2

Este manuscrito foi cedido pelo professor Victor Oxley em pesquisa de campo em Assunção. Ele traz somente as partes A e B desta peça.

Nesta partitura é possível observar: a inscrição de andamento *allegretto*; sua notação em 3/8, as indicações de digitação para a mão esquerda, ornamentos e pequenas alterações rítmicas na seção B.

A versão de duo editada por Benites também traz a notação em 3/8 e encontramos diversas semelhanças com este manuscrito. Em sua terceira seção, Benites traz a melodia uma oitava acima e inicia a escala final do *trio* com melodia sob o acorde de Si menor.



Duo “Danza Paraguaya” – violão 2

Figura 40 - Segundo violão do duo de "Danza Paraguaya", seções A e B.

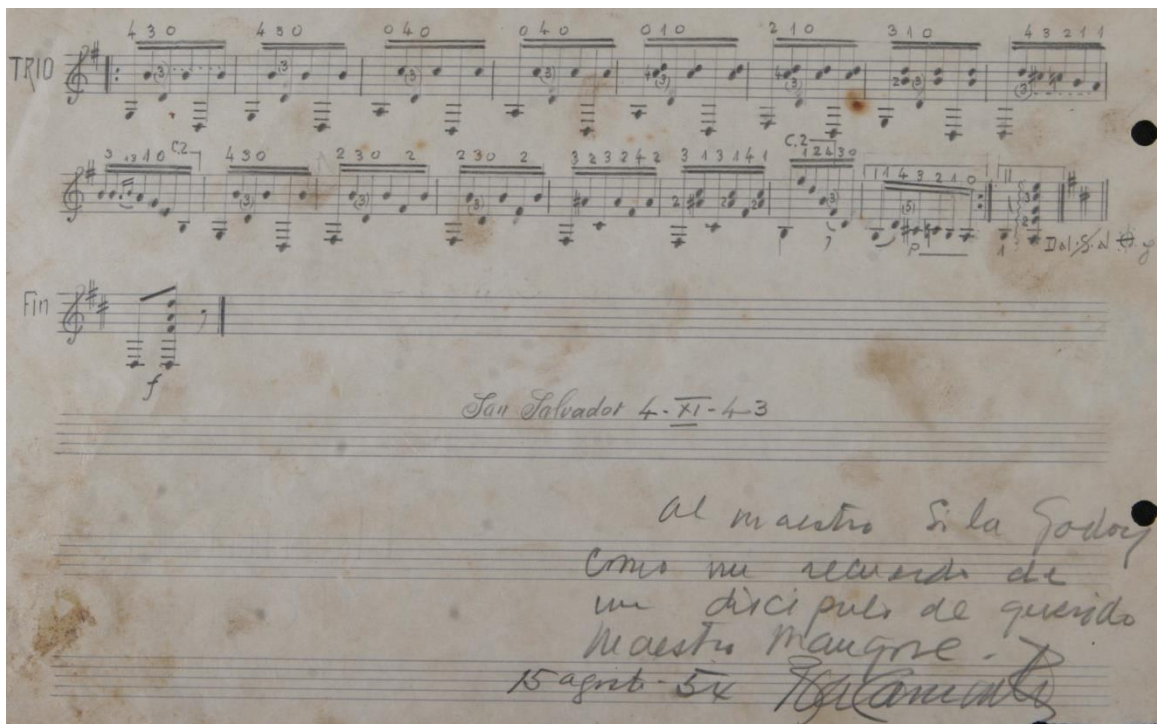


Figura 41 - Segundo violão do duo de "Danza Paraguaya", seção C.

O segundo violão de “Danza Paraguaya” também tem sua escrita em 3/8. Ao final da partitura é possível verificar o escrito “San Salvador, 4/XI/1943”. E mais abaixo percebe-se que o aluno de Barrios em San Salvador, Dr. Bracamonte, entregou este manuscrito à Sila Godoy em 15/Agosto/1954.

Seu andamento permanece em *allegretto*, como no primeiro violão, mas agora com a indicação do caráter *animato*. Verifica-se a indicação da digitação para a mão esquerda e ligados que influenciam o fraseado no instrumento. A peça está em duas vozes, sendo: acompanhamento e baixos.

A primeira seção tem algumas notas de passagens na primeira voz. Já na seção B podemos identificar contracantos das duas vozes com a melodia do primeiro violão.

3.1.2 Entre o popular e o erudito 1

No manuscrito de 1926 encontramos a inscrição “Armonizado por Agustín Barrios”. Em pesquisa de campo foi perguntado aos músicos entrevistados se havia alguma outra peça que poderia ter sido referência para Barrios compor “Danza Paraguaya” e entendeu-se que é possível que o violonista/compositor paraguaio

tenha feito algum arranjo para violão solo de um ou mais motivos populares, mas não se sabe identificar qual/quais seria/seriam. Todos os entrevistados concordam que esta peça já pode ser considerada uma obra de Barrios. Responder esta questão com certeza é muito importante, mas fugiu ao interesse principal desta pesquisa e poderá ser investigada em futuros estudos.

Como na coleção de Stover, o violonista que se propõe a tocar “Danza Paraguaya” pode agregar em sua interpretação apenas algumas ideias expostas na partitura e alterar certas passagens para seu gosto pessoal.

A seguir será analisado por quatro temas alguns parâmetros musicológicos sugeridos por Rink (2006) em relação aos manuscritos e as edições, e para tanto é exposto junto a análise partituras de peças tradicionais paraguaias para relacionar e identificar diferentes e/ou semelhantes aspectos de interpretação e estilo.

Modos de transcrição:



Figura 42 - Início do motivo popular "Pajaro campana".

PAJARO CAMPANA

MOTIVO POPULAR

POLCA

(No D'hoed) G (No D'hoed) D7 (No D'hoed) D7 (No D'hoed) G (No D'hoed) G

11 D7 G D7 C Bm7 Am7

Figura 43 - Outra edição de "Pajaro Campana".

No trecho do arranjo para violão de Abel Fleury do motivo popular paraguaio “Pajaro Campana”, podemos fazer algumas relações com a primeira seção dos manuscritos e as edições da peça “Danza Paraguaya”, como a melodia em semínimas pontuadas. Nas partituras de “Pajaro Campana” identificamos diferentes formas de notação tanto em fórmulas de compasso, como no fraseado do motivo melódico, que afetará na acentuação do tema, o que também ocorre com manuscritos e edições de “Danza Paraguaya”.

1) Manuscrito 1926

Figura 44 - Primeiro compasso de "Danza Paraguaya", edição de 1926

Figura 46 - Primeiro compasso de "Danza Paraguaya", edição de 1938.

2) Edição Di Giorgio

Figura 45 - Primeiro compasso de "Danza Paraguaya", edição Di Giorgio.

4) Edição Stover

Figura 47 - Primeiro compasso de "Danza Paraguaya", edição de Stover.

3) Manuscrito 1938

5) Edição Benites 1



Figura 48 - Primeiro compasso de "Danza Paraguaya", edição de Benites 1.



Figura 49 - Primeiro compasso de "Danza Paraguaya", edição de Benites 2.

Notação: Verifica-se a escrita de diferentes fórmulas de compasso para a peça “Danza Paraguaya”: 6/8, 3/4 e 3/8. A melodia da primeira seção está de duas formas: diatônica e uníssona. Observa-se que nas edições de Benites tem somente duas vezes neste início de tema.

Acentuação: O manuscrito de 1926 e a edição de Di Giorgio trazem uma acentuação da melodia da seção A diferenciada das outras partituras, pois, como é característico na música paraguaia, acentua-se levemente o segundo tempo. Na edição de Stover verifica-se o sinal de acentuação no primeiro tempo da melodia.

Figuras rítmicas: A melodia e a segunda voz são as linhas melódicas que mais sofrem alterações dentre as partituras. Observa-se o manuscrito de 1926 e a edição de Di Giorgio pela atenção dada a segunda voz.

Dedilhado: Manter a melodia tanto em uníssono quanto em diatônica e executar as outras duas vozes, em figuras rítmicas diferentes, é um desafio para a interpretação neste começo de tema. A voz do baixo tem geralmente sua nota mais grave no último tempo do compasso na seção A, dando movimento e “base” para o próximo compasso que começa com a melodia na voz aguda.

Identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos:



Figura 50 - Início de "Che Róga" de Félix Fernandez e Agustín Barboza, pág. 163 de *La música paraguaya* (1997), Florentín Giménez.

Esta polca de Félix Fernandez e Agustín Barboza, retirada do livro de Giménez (1997) traz o modelo acéfalo de ordenamento de frases, modelo este que é utilizado no motivo melódico da segunda seção de “Danza Paraguaya”.

1) Manuscrito 1926

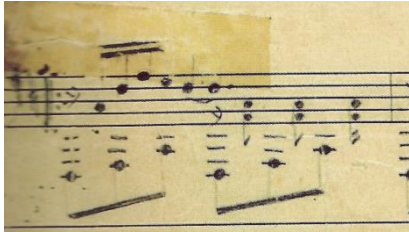


Figura 51 - Primeiro compasso da seção B de "Danza Paraguaya", manuscrito de 1926.

2) Manuscrito 1938

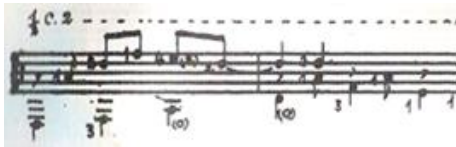


Figura 52 - Primeiro compasso da seção B de "Danza Paraguaya", manuscrito de 1938.

3) Edição Stover



Figura 53 - Primeiro compasso da seção B de "Danza Paraguaya", edição de Stover.

4) Edição Benites 1

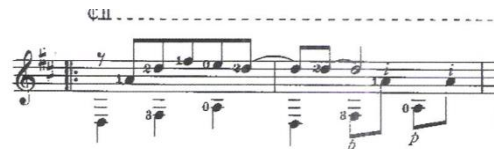


Figura 54 - Primeiro compasso da seção B de "Danza Paraguaya", edição de Benites 1.

5) Edição Benites 2

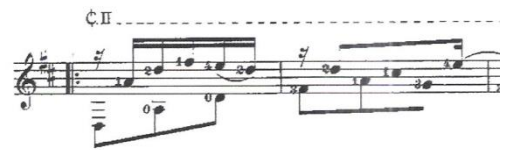


Figura 55 - Primeiro compasso da seção B de "Danza Paraguaya", edição de Benites 2.

Fraseado: O motivo se inicia com a melodia em arpejo no acorde de Ré maior. Observa-se que após o fraseado inicial, há uma síncope na nota Ré, com exceção da versão 2 de Benites. É possível notar a semelhança de fraseado entre o exemplo musical “Che roga” e a seção de “Danza Paraguaya”.

Figuras rítmicas: Nas versões de 1926 e na segunda de Benites verifica-se a melodia em semicolheias, o que pode influenciar no andamento e na intenção do fraseado.

Inflexão melódica: Nas versões de 1926 e nas edições de Benites a melodia tem a intenção de ser independente dos baixos. O ataque do fraseado se direciona até o Fá sustenido até repousar no Ré em *síncope* até o compasso seguinte.

Modos de articulação entre seções:

"ENRAMADA GUY"
Polca paraguaya
Música: Mauricio Cardozo Ocampo

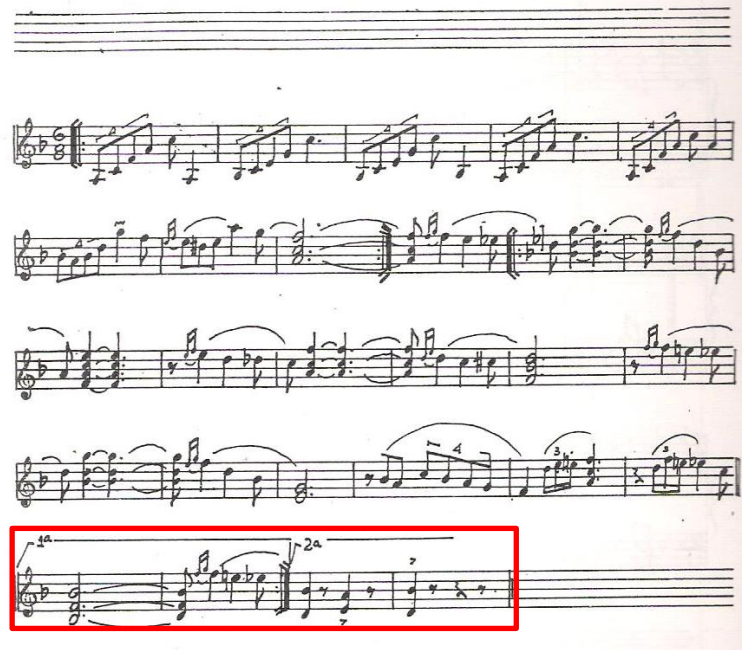


Figura 56 - Partitura de "Enramada guy".

Na partitura acima foi selecionado os dois últimos compassos (cc. 23 e 24) para serem exemplos de articulação entre seções musicais. Verifica-se que o cc. 23 serve para retomar o tema, enquanto que o cc. 24 finaliza a música.

A análise deste tema na peça "Danza Paraguaya" será da articulação entre as seções A e B (cc. 15 e 16) e na volta do B para o A (cc. 32), que se assemelham com os respectivos compassos 23 e 24 de "Enramada guy".

- 1) Manuscrito 1926



Figura 57 - Compasso 8 do manuscrito de 1926 de "Danza Paraguaya".



Figura 58 - Compasso 8 do manuscrito de 1926 de "Danza Paraguaya".

2) Manuscrito de 1938



Figura 59 - Compassos 15 e 16 do manuscrito de 1938 de "Danza Paraguaya".



Figura 60 - Compasso 32 do manuscrito de 1938 de "Danza Paraguaya".

3) Edição Stover



Figura 61 - Compassos 15 e 16 da edição de Stover de "Danza Paraguaya".



Figura 62 - Compasso 32 da edição de Stover de "Danza Paraguaya".

4) Edição Benites 1

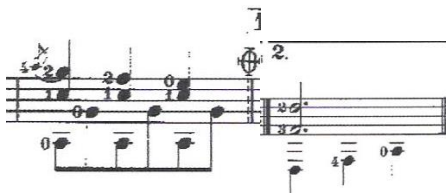


Figura 63 - Compassos 15 e 17 da edição 1 de Benites de "Danza Paraguaya".



Figura 64 - Compasso 34 da edição 1 de Benites de "Danza Paraguaya".

5) Edição Benites 2



Figura 65 - Compassos 15 e 16 da edição 2 de Benites de "Danza Paraguaya".



Figura 66 - Compasso 33 da edição 2 de Benites de "Danza Paraguaya".

Fraseado: Os compassos 15 e 16 anunciam o fim da seção. Com o ornamento no início do compasso 15, entende-se que é um sinal/aviso para este fim. Nas partituras vemos a melodia tética nos dois compassos, baixos e melodia em três, tendo a segunda voz no contratempo.

Na volta da seção B para a seção A verifica-se na maioria das versões a melodia em *síncope* no compasso 32, exceto na versão 2 de Benites e no manuscrito de Barrios de 1938.

Alteração rítmica: As versões se assemelham nos compassos 15 e 16. Já na execução da ligação entre a seção B e a volta para a seção A os baixos são as maiores diferenças. No manuscrito de 1926, na edição de Stover e na segunda versão de Benites vemos uma atenção aos baixos, ou com ligados ou em movimento de diatônicas (versão 2 Benites).

Inflexão melódica: Nas versões desta peça a voz do baixo é a mais utilizada para intercalar as seções e frases, como para manter o pulso da música como para diferenciar as frases e seções da composição.

Assimilação do sincopado paraguaio:



Figura 67 - Segunda seção de "Carreta Guy".

Neste tema, temos a segunda seção de “Carreta Guy” para exemplificar sobre a assimilação do sincopado paraguaio. Segundo OCAMPO (1988) “a melodia da música paraguaia geralmente tem *síncope* no final e no início do compasso seguinte” (1988:140). Em “Carreta guy” verificamos *síncope* entre compassos e dentro da

melodia, o que também ocorre em algumas versões e trechos de “Danza Paraguaya”, como veremos aqui como exemplos entre o 4º e o 7º compassos do *trio* desta peça.

1) Manuscrito de 1926

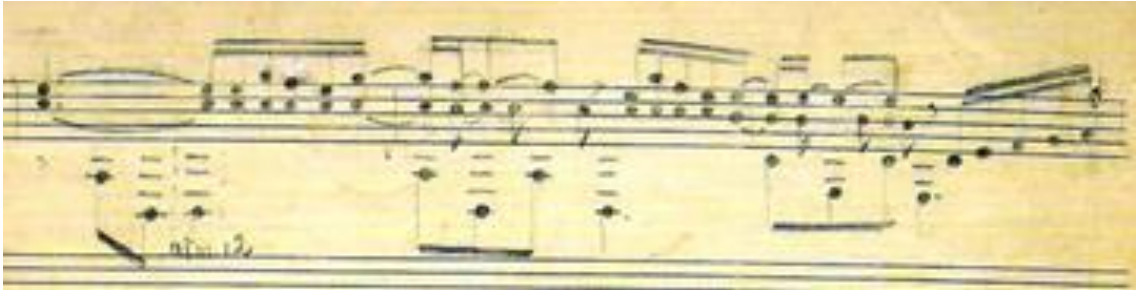


Figura 68 - Compassos 26-28 do manuscrito de 1926 de "Danza Paraguaya".

2) Manuscrito de 1938



Figura 69 - Compassos 37-40 do manuscrito de 1938 de "Danza Paraguaya".

3) Edição Stover

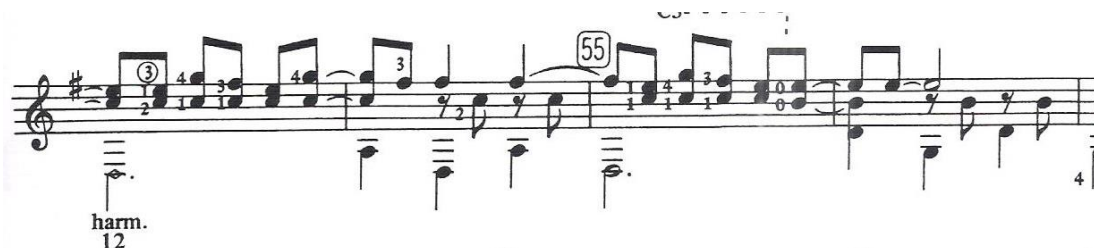


Figura 70 - Compassos 53-56 da edição de Stover de "Danza Paraguaya".

4) Edição Benites 1



Figura 71 - Compassos 39-42 da edição 1 de Benites de "Danza Paraguaya".

5) Edição Benites 2

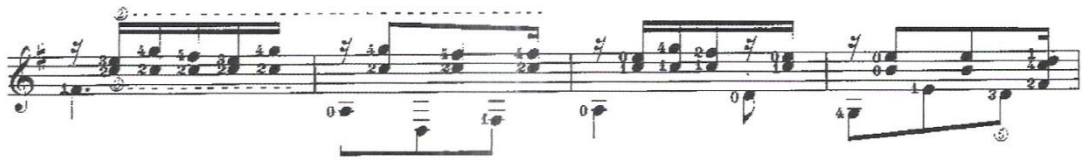


Figura 72 - Compassos 37-40 da edição 2 de "Danza Paraguaya".

Acentuação: No manuscrito de 1926 verifica-se a *síncope* entre compassos e a intenção de “flutuante” ao não acentuar o segundo tempo, escrita muito similar à segunda seção de “Carreta Guy”. Nas versões de 1938 e de Stover, a escrita da melodia em referência aos baixos em 3 pode influenciar na acentuação do fraseado. E assim como na seção 2 das edições de Benites, a escrita da melodia deste trecho é independente dos baixos.

Inflexão melódica: As vozes 2 e 3 deste trecho trazem combinações rítmicas diferentes à melodia e foram destacadas nas versões de 1928, 1938 e de Stover. A versão 1 de Benites traz pausa entre a melodia diatônica, dando um “sotaque” diferenciado. E na segunda versão de Benites a edição não traz *síncope*, e sim pausa no início do compasso.

Figuras rítmicas: O manuscrito de 1926 e as edições de Benites estão escritos com a melodia independente das outras vozes, através de suas figuras rítmicas. Assim, talvez, seja melhor de interpretar a *síncope* da música paraguaia.

Dedilhado: O manuscrito de 1926 não apresenta indicação de digitação, sendo possíveis diversas execuções. Já o manuscrito de 1938, como já vimos, tem um dedilhado problemático, mas mantém a melodia nas cordas 3 e 4. Na edição de Stover, verifica-se que este trecho é executado nas cordas 3 e 4, e em seguida, 2 e 3, o que pode influenciar no timbre. Benites em sua primeira versão salta a execução da melodia da 5ª casa para a 1ª casa, para terminar com as cordas 1 e 2 soltas. E na segunda versão de Benites, com o baixo em Fá sustenido na 4ª corda é provável uma certa dificuldade em executar a melodia nas cordas 2 e 3 nos primeiros compassos do trecho selecionado.

3.1.3 Sugestão de interpretação

“Danza Paraguaya” é uma composição para o repertório do violão de concerto que tem inspiração em elementos musicais tradicionais paraguaios. As suas várias versões, feitas pelo próprio autor indica que existem diversas possibilidades para a interpretação desta peça e abre caminho para a inserção de novas ideias que o intérprete queira incorporar.

Na seção A desta peça, por sua digitação e execução, é possível inserir alguns rasgueios na música paraguaia, já que facilita para a formação de acordes.

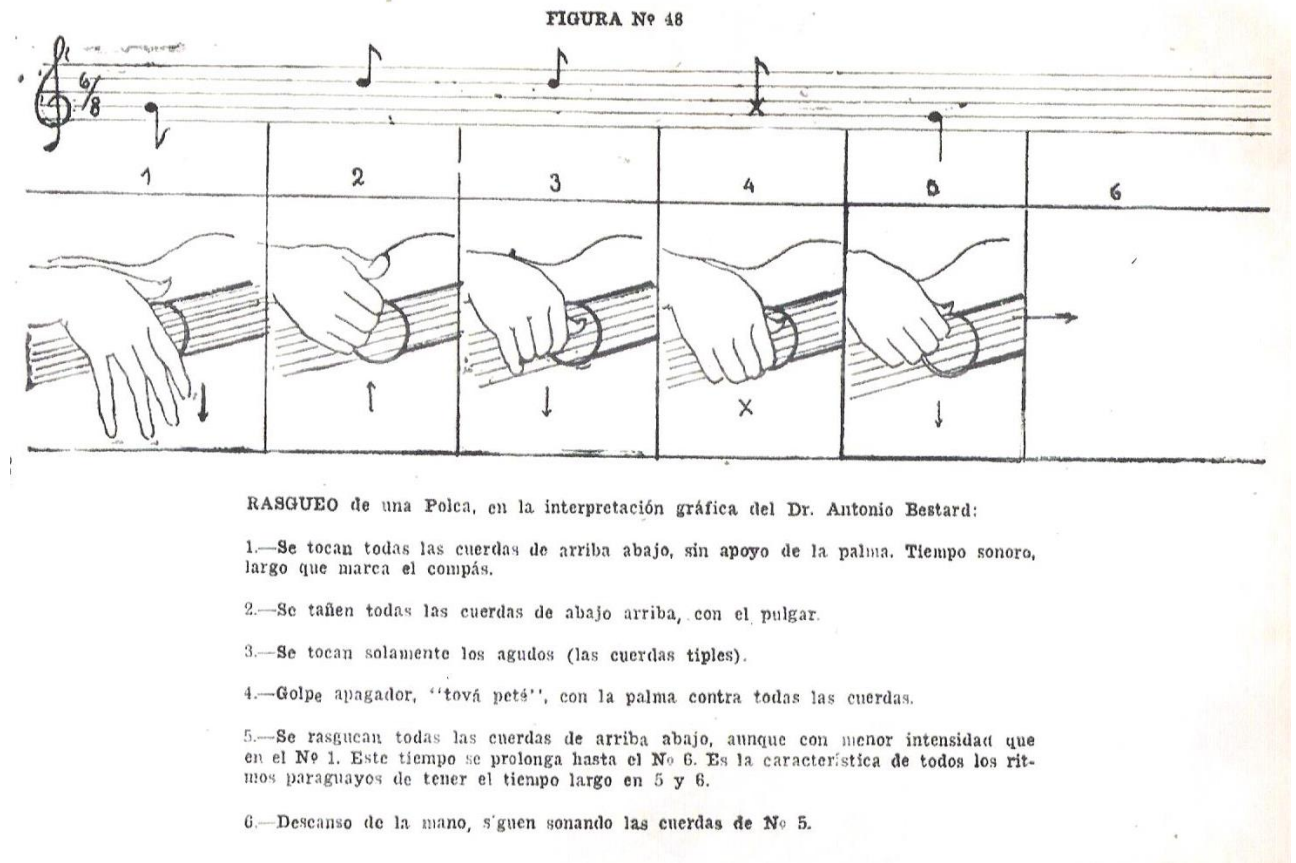


Figura 73 - Exemplo de rasgueio na música paraguaia retirado do livro *Musica y músicos del Paraguay* (1956)

Os baixos em ternário na segunda seção é um bom momento para explorar essa característica, como destaca-los com *pizzicatos* e isoladamente. No *trio* a repetição da seção pode ser uma oitava acima, com um novo arranjo para esta parte.

Para relacionar a música e a dança é possível que uma *interpretação imaginativa* (LANG, 1998:38 apud SANS, 2015:31) através da imaginação de um casal dançando a peça “Danza Paraguaya” possa auxiliar numa melhor compreensão da peça e do próprio gênero *danza paraguaya*. Como já foi apresentado, a polca paraguaia se dança de par enlaçado com passo básico de polca e giros improvisados, há diferentes formas de enlace e

também pode-se inserir a figura coreográfica do “toreo”, quando o casal se separa e o cavalheiro persegue a dama com movimentos como saltos agachado.

Na primeira seção de “Danza Paraguaya” proponho um casal enlaçado ao passo básico de polca, já que a seção é tética, com acentuação no primeiro tempo e o passo básico tem sua acentuação também no primeiro movimento. Para intercalar as seções sugiro um giro inteiro com a dama segurando pelas mãos. Já na segunda parte seria interessante a figura de enlace *Ryguazú yayu vocá*, (matando a galinha pelo couro) com a cabeça encostada ao lado da dama. E para a terceira seção é possível se fazer o “toreo” com a dama balançando a saia e o homem a sua busca com movimentos desta figura.

3.2 “Oh, meu povo!”

Como já dito, a cópia do manuscrito de Barrios de “¡Jha, che valle!” está escrita em 2/4 em suas partes A e C, e em 6/8 em sua segunda seção. Felipe Sosa afirma que em 1971 reescreveu esta peça em 6/8 e a gravou nesta fórmula de compasso, “pois não tinha a metragem necessária que a música necessitava” (SOSA, 2015).

Podemos verificar que esta é uma música dedicada a sua terra natal pelas suas melodias em sextas, *ligados* e *mordentes* na primeira seção, a justaposição do ritmo ternário e binário entre melodia e acompanhamento e a grande diferença na segunda seção que faz referência ao estilo *galopa*, além do título significar: “Oh, meu povo!”.

Sobre a *galopa*, os entrevistados comentaram que a diferença é muito pouca entre ela e a polca paraguaia, mesmo a relação com conjuntos de bandas para sua interpretação, a variação na segunda seção e o acompanhamento bem marcado em sua parte A, afirmam que “a essência é a mesma” (OXLEY, 2015).

Durante as entrevistas, a palavra guarani “Kyre’y” foi citada várias vezes para expressar o estilo da música paraguaia, já que significa “alegre”, e também como uma forma de substituir a definição “polca paraguaia”, pois afirmam ser um nome estrangeiro. Sosa alerta que um bom músico paraguaio vai escrever em sua composição o gênero “danza” ou “kyre’y”.

Já em seu *trio*, pode-se afirmar que seja a inserção de um minueto, igual com a terceira parte de “Danza Paraguaya”. O violonista Felipe Sosa explica que “nessa parte, Barrios muda totalmente o estilo e assim escreve em quartas e depois vem outra vez a cadência paraguaia” (SOSA, 2015).

Bernal sustenta que Barrios era admirador da obra de Johann Sebastian Bach (1685-1750) e que no *trio* desta peça inseriu um estilo barroco:

Barrios era muito aficionado por Johan Sebastian Bach, se apoiou muito nesse grande compositor. Ele descobriu, não sei como, as partituras desse grande músico e tratou de juntar isso com o sentimento de música sul-americano. Ele enriqueceu muito com essa parte clássica (BERNAL, 2015).

O harpista paraguaio declara que quando se toca “¡Jha, che valle!” entre conjuntos populares, geralmente se retira o *trio*, “toca somente até a segunda parte”, mas atenta que harpista toca todas as partes (BERNAL, 2015).

3.2.1 Comentários sobre a cópia de Sila Godoy do manuscrito de Barrios da peça “¡Jha, che valle!”

Em pesquisa de campo foi possível adquirir diversos arquivos, entre textos, áudios e partituras, sobre as danças paraguaias deste estudo através de um CD me presenteado por Victor Oxley. Dentre estes arquivos está: 1) a cópia do manuscrito de Barrios de “Jha, che valle!” feita por Cayo Sila Godoy e 2) uma gravação de Barrios desta peça cedida à Oxley por um pesquisador da obra de Barrios em El Salvador.

Sobre a gravação vale relatar que Barrios interpreta o primeiro tema sustentando as colcheias um tempo maior, não seguindo realmente o que está na partitura, e dando a impressão de “gracejos” de um galope de cavalo nos primeiros compassos do motivo. No segundo tema o violonista destaca a segunda (e a quinta na cópia) nota dos baixos e o acompanhamento, nas vozes médias, tem sua dinâmica “ondulante” sem *staccato* como está na partitura abaixo. Talvez essa mudança na fórmula de compasso esteja relacionada com o gênero galopa, que como já dito, tem grande diferença entre o primeiro e o segundo temas, obtido através da variação rítmica.

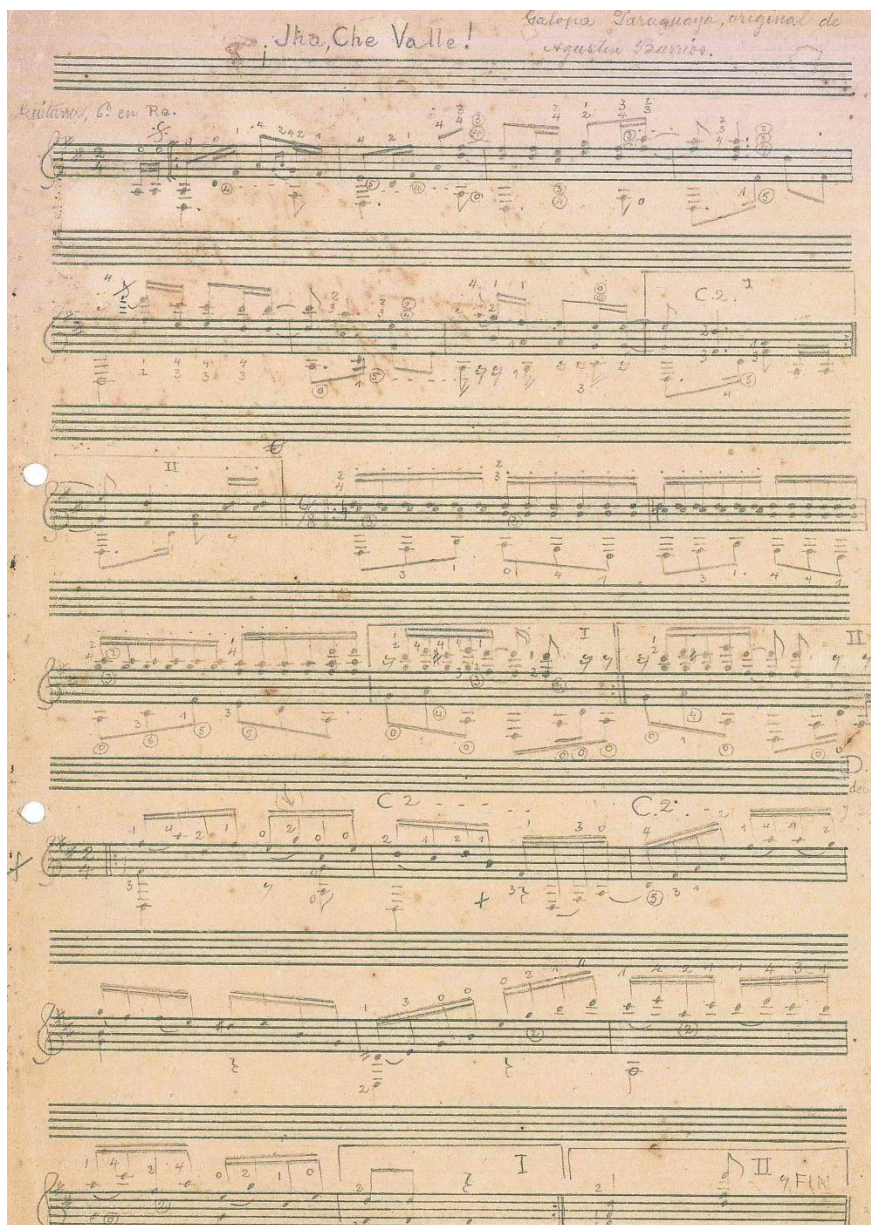


Figura 74 - Cópia de Sila Godoy de um manuscrito de Barrios da peça "Jha, che valle!"



Figura 75 - Primeira pauta de "Jha, che valle!"

Na primeira pauta da cópia do manuscrito, verifica-se o escrito “Galopa Paraguaya, original de Agustín Barrios”, a tonalidade em Ré maior, frases em terças e diatônicas também

em terças, o *mordente* no segundo compasso e a digitação para a mão esquerda. E entre os compassos 3 e 4 e entre os compassos 4 e 5 é possível verificar a *síncope* na melodia.

Na partitura abaixo, da polca “Polka Caú” apura-se a escrita das figuras rítmicas da melodia em sua primeira pauta semelhantes ao início de “¡Jha, che valle!”:

The image shows a musical score for a piece titled "Polka Caú". The title is written in a large, stylized font at the top. Below it, the subtitle "POLKA TRADICIONAL" is written in a smaller, bold font. To the right of the subtitle, there are two circular logos: one for "PORTAL GUARANI" and another for "www.portalguarani.com". Below the logos, the text "Arreglado por R. ARISTOBULO DOMINGUEZ" is written. The score itself is for piano, as indicated by the word "Piano." on the left. It features a treble and bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/4 time signature. The melody in the treble clef starts with a quarter note, followed by a dotted quarter note, and then a series of eighth notes. There are three triplets marked with a "3" and a bracket. The bass clef part consists of chords and single notes.

Figura 76 - Primeira pauta de "Polka caú"

Não podemos saber se a inscrição “Galopa Paraguaya” foi incluída por Barrios ou por Sila Godoy, mas tanto sua escrita quanto sua interpretação faz com que a referência a este gênero musical seja compreendida.

The image shows a handwritten musical score on aged, yellowed paper. The score is written in a cursive, handwritten style. It features a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the staff, possibly indicating fingerings or articulation. The overall appearance is that of an early manuscript or a personal score.

Figura 77 - Início da segunda seção de "¡Jha, che valle!"

Para entrar no segundo tema, que é anacrústico, Barrios muda a fórmula de compasso para 6/8, onde verifica-se os baixos em 3. Tradicionalmente interpretada pelos instrumentos de percussão, podemos imaginar, para auxiliar na interpretação da peça, que os baixos são os tambores e bumbos, sendo a acentuação no segundo tempo feita pelos pratos, e o acompanhamento feito pelas caixas, relacionando-as as figuras rítmicas.



Figura 78 - Início do trio de "Jha, che valle!"

Seu *trio* em binário de 4 notas por tempo não é uma novidade dentro da música paraguaia. Peças populares como “Carancho pepo” e Carreta guy” trazem essa figura rítmica.

"CARANCHO PEPO"
Polca paraguaya

Letra: Gumercindo Ayala
Música: Autor anónimo

A printed musical score for the piece "Carancho pepo". It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. It features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The bottom staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature, showing a simpler accompaniment. A double bar line with a repeat sign is present in the middle of the score.

Figura 79 - Partitura tirada do livro "Mundo folclórico paraguayo" de Maurício Cardozo Ocampo, pág. 96.

É possível verificar nesta partitura de “Carancho pepo” que o acompanhamento permanece em três.

É interessante expor também que, assim como em outros gêneros musicais, as transcrições para a partitura de motivos melódicos nem sempre foram precisas ou escritas de acordo com sua particularidade. Como vimos anteriormente, a notação do ritmo paraguaio sempre foi um desafio para estrangeiros que escreviam as músicas em partituras. A seguir a peça “Carreta guy” escrita em diferentes formas.

Carreta guy

Versión Papi Galan

Popular Arreglo: Luis Bordón

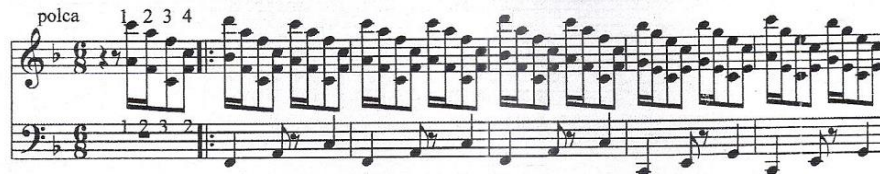


Figura 80 - Trecho da partitura da peça "Carreta Guy" na versão do harpista Luis Bordón, transcrito no módulo XI do método de harpa desenvolvido por Adolfo Bernal, harpista e violonista paraguaio.



Figura 81 - Trecho de "Carreta guy"

Outra característica das duas peças apresentadas é a melodia em arpejos sobre acordes, muito tradicional em peças para harpa paraguaia. Encontramos esse mesmo aspecto na terceira seção de “¡Jha, che valle!”, mas com a diferença de que em “Carancho pepo” e “Carreta guy” a melodia se encontra na primeira nota do arpejo, enquanto que Barrios “desenha” a melodia entre os acordes. Uma redução da melodia nesta seção poderia ficar assim ou com a indicação em círculo:

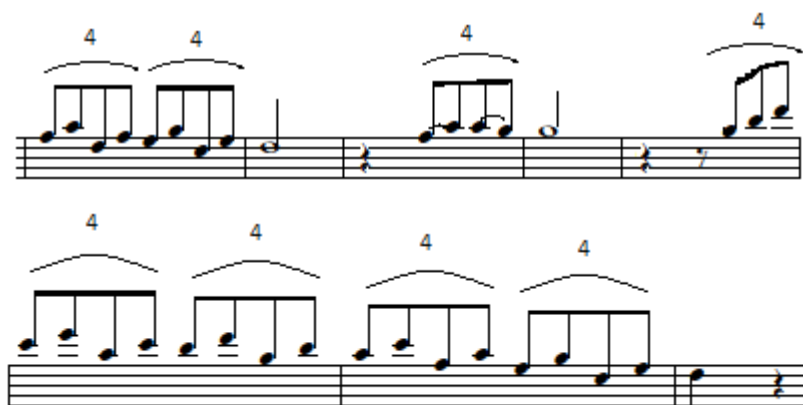


Figura 82 - Redução da melodia no trio de "Jha, che valle!".

Vale destacar que Barrios utilizou o início deste tema na primeira variação de sua peça “Tema e variações sobre um Punto Guanacatesco”, composto anos mais tarde, partitura encontrada no livro de Victor Oxley, *Ritos, cultos, sacrilégios y profanaciones* (2010), pg. 289.



Figura 83 - Primeira variação de "Tema e variações sobre um Punto Guanacatesco" de Agustín Barrios.

As edições de Stover e Benites em 6/8 não trazem as figuras rítmicas e a inflexão melódica observados na cópia de Sila Godoy, além de não trazerem também o contexto de sua dança matriz ou informações sobre Barrios e sua relação com esta composição, como sua estreia em sua terra natal após doze anos em concertos pela América do Sul. Talvez Barrios escreveu em diferentes fórmulas de compasso esta peça de forma intencional, para auxiliar na interpretação, como na articulação entre a seção A e B, onde verifica-se uma grande mudança na peça.

Podemos verificar nas figuras abaixo as duas primeiras seções de “Jha, che valle!” de Stover e Benites e o início da terceira seção.



Figura 84 - Primeira e segunda seção da edição de Stover.



Figura 85 - Primeira e segunda seção da edição de Benites.

Trio Benites

Trio Stover



Figura 86 - Trio da edição de Stover.



Figura 87 - Trio da edição de Benites.

3.2.2 Análise espectral do trio da gravação de Barrios de “¡Jha, che valle!”

A maior diferença entre as edições se encontra no *trio* da peça, nos compassos 35, 40 e 41. Enquanto Stover mantém baixos em três, pela deslocação de seu posicionamento no compasso, Benites os inclui juntamente com a melodia. As duas edições se diferem da escrita de Barrios.

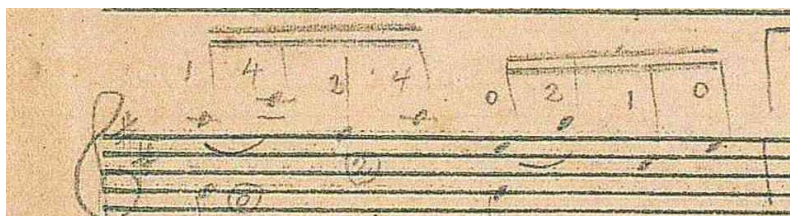


Figura 88 - Compassos 40 e 41 da cópia de Sila Godoy do manuscrito de Barrios de “¡Jha, che valle!”.

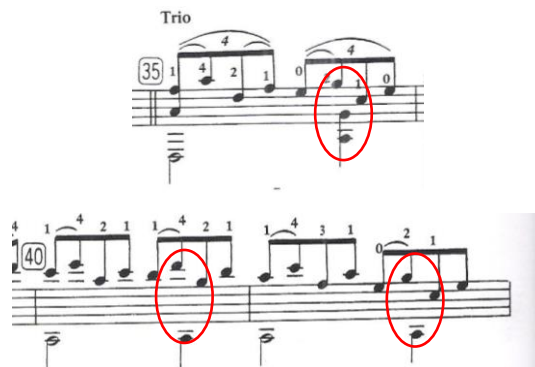


Figura 89 - Edição de Stover dos compassos 35, 40 e 41 de “¡Jha, che valle!”.

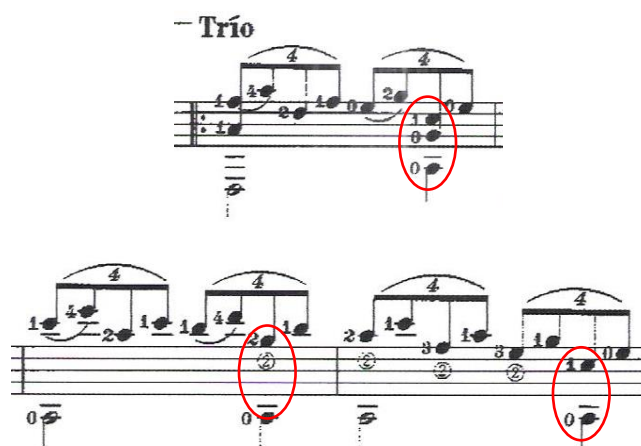


Figura 90 - Edição de Benites, compassos 35, 40 e 41 de "Jha, che valle!".

Não é possível declarar com certeza qual foi o motivo de Stover e Benites terem deslocado o baixo em suas edições ao contrário da escrita de Barrios, que o incluiu junto com a melodia nos primeiros tempos dos compassos 40 e 41 com a nota Sol (fig.36). Uma suposição seria a de que Stover e Benites ouviram a gravação de Barrios, pois como será demonstrado no próximo tópico através de imagem de espectro da gravação de Barrios desta peça nos compassos 40 e 41 o violonista faz os baixos deslocados e em Lá, ou pode ser que exista um outro manuscrito de Barrios desta peça com essa escrita.

Utilizamos do *software Adobe Audition* para auxiliar na apreciação da gravação de Barrios de “Jha, che valle!”¹¹

Na figura abaixo temos a imagem espectral do trecho da gravação de Barrios de “Jha, che valle!” referentes aos compassos 40 e 41. Para facilitar a leitura do espectro foi colocada uma linha amarela na vertical indicando o início dos compassos e uma linha azul, também na vertical, para indicar o momento em que o baixo em Lá (deslocado) é executado. Outra indicação de presença do baixo deslocado está nos círculos em contorno branco próximo ao baixo do primeiro tempo do compasso, pois nessa referência é possível perceber a diferença entre o toque do baixo e o da melodia. Essa indicação é perceptível também se seguirmos as ressonâncias das notas.

Não se pode afirmar que Barrios executou esses compassos de forma intuitiva ou pensada, digo intuitiva por fazer parte de uma peça do gênero paraguaio, com

¹¹ Agradeço aqui ao pesquisador Alfredo Ribeiro pelo auxílio na captação da imagem e orientações de análise.

baixos geralmente em três, ou se resolveu interpretar desta forma na gravação, já que sabemos que o violonista/compositor alterava constantemente suas composições, tanto para apresentações quanto em gravações.

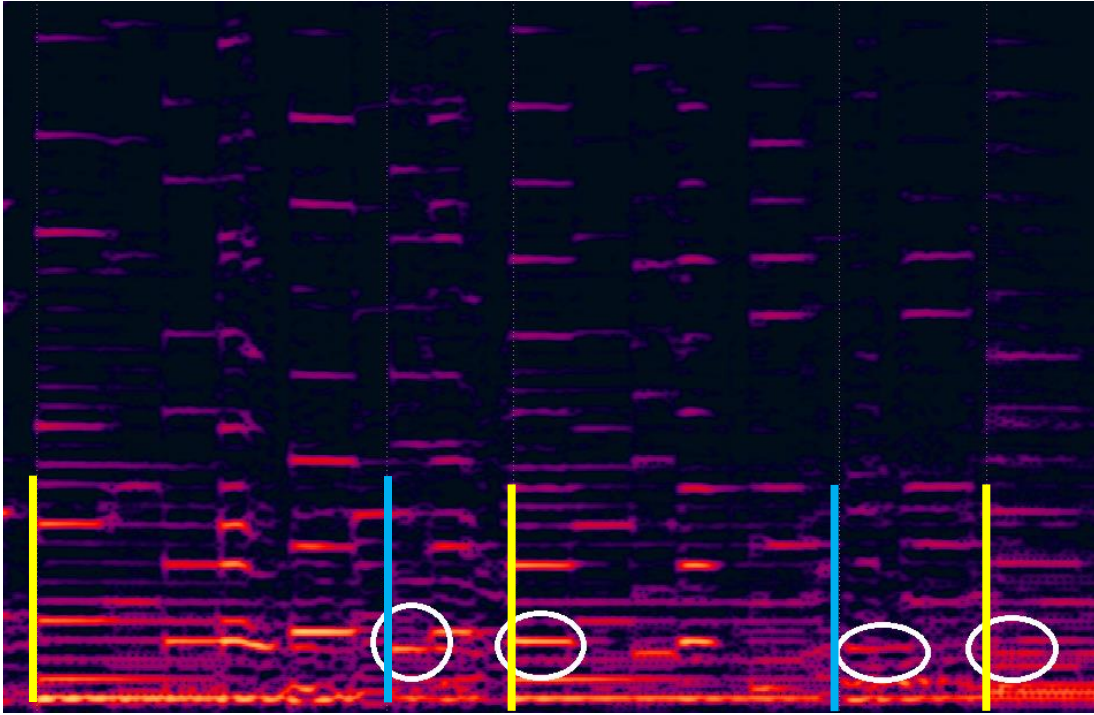


Figura 91 - Imagem espectral dos compassos 40 e 41 da gravação de Barrios de "Jha, che valle!".

3.2.3 Entre o popular e o erudito 2

O termo “galopa paraguaya” na cópia do manuscrito de Barrios faz referência ao gênero musical. HIGA (2010) em sua análise sobre os gêneros e termos empregados no álbum de Aristóbulo Dominguez de 1928 *Aires Nacionales Paraguayos*, que é utilizado para representar em partituras alguns motivos populares paraguaios neste capítulo, verifica que os termos mais utilizados são: polka e galopa. Segundo Higa os termos *polka* e *galopa* eram aplicados às canções com acompanhamento ternário, seja em compasso 2/4 ou 6/8. E que a ocorrência do acompanhamento binário em compasso 2/4 não admite a denominação de galopa, mas sim polka, canção ou habanera (2010:112).

O maestro Luis Szarán afirma que apesar de este álbum de partituras trazer alguns erros de notação, “contribui para preservar os motivos nacionais mais antigos” (HIGA, 2010:104).

A seguir será analisado os parâmetros musicológicos sugeridos por Rink (2006) em relação aos manuscritos e as edições. Para esta análise utilizamos como exemplos os motivos paraguaios “Polka Cau” e “Colorado”. Na segunda peça é possível observar a mudança de acentuações entre a primeira e a segunda seção através dos sinais de acento indicados e a classificação de *polka-galop*.

Modos de transcrição:

The image shows a musical score for "Polka Caú", a traditional polka. The title is written in large, stylized letters at the top. Below the title, it says "POLKA TRADICIONAL". There are two circular logos on the right side, one of which is the "PORTAL GUARANI" logo with the website address "www.portalguarani.com". Below the logos, it says "Arreglado por R. ARISTOBULO DOMINGUEZ". The score is for piano and is in 2/4 time. It features a treble and bass clef. The first system shows a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bass clef has a key signature of two flats. The melody in the treble clef starts with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The bass clef has a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The second system shows a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bass clef has a key signature of two flats. The melody in the treble clef starts with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The bass clef has a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The third system shows a treble clef with a key signature of one flat and a 2/4 time signature. The bass clef has a key signature of two flats. The melody in the treble clef starts with a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. The bass clef has a quarter note, followed by eighth notes, and includes a triplet of eighth notes. There are first and second endings marked with "1" and "2" above the staff.

Figura 92 - Primeira seção de "Polka Caú".

Podemos identificar que esta versão da peça foi arranjada por Aristóbulo Dominguez. Em notação 2/4 a primeira seção apresenta o acompanhamento ternário e breve alternância para o binário.

Nesta primeira análise faremos relação com a primeira seção de “Jha, che valle!”.

- 1) Cópia de Sila Godoy

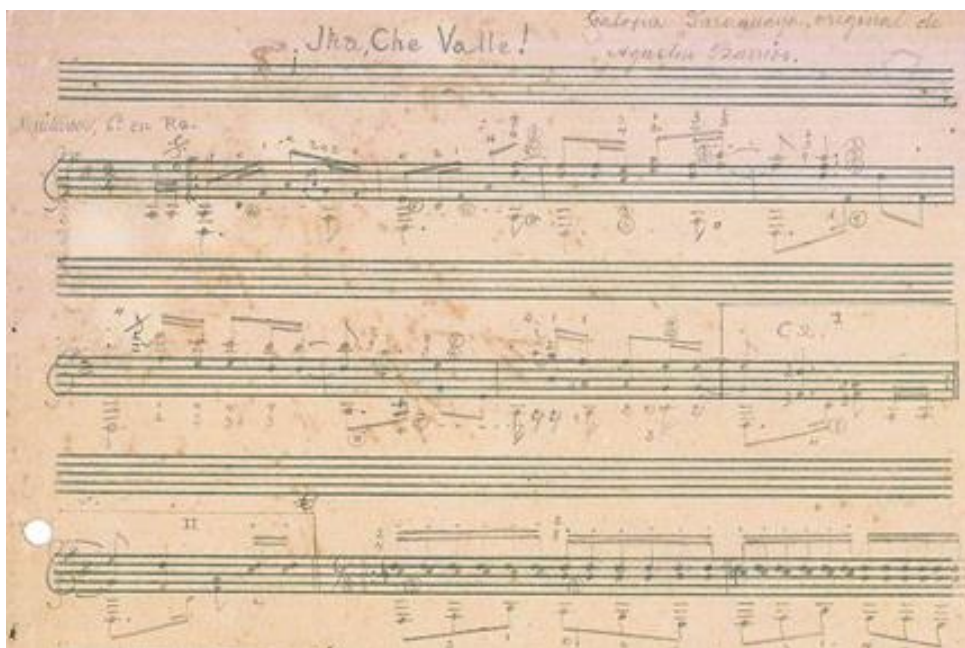


Figura 93 - Primeira seção de "Jha, che valle!".

2) Edição de Stover

Jha Che Valle
(Danza Paraguaya No. 2)

AGUSTÍN BARRIOS MANGORÉ
Edited by RICHARD D. STOVER

A printed musical score for guitar. It features a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes a melodic line with fingerings and a bass line with chords and fingerings. Specific chord voicings are labeled as "D", "C2", and "5". The piece concludes with a double bar line and repeat signs.

Figura 94 - Primeira seção de "Jha, che valle!", edição de Stover.

3) Edição de Benites

Revisión de:
Jeada Benites R.
Gã en RE

¡ Jha, che valle !
(Danza paraguaya No. 2)
パラグアイ舞曲第2番

Agustín Barrios Mangoré

Figura 95 - Primeira seção de "Jha, che valle!", edição de Benites.

Notação: Na cópia de Sila Godoy verifica-se a indicação de *scorduatura* para a 6ª corda em Ré, digitação para a mão esquerda. As edições de Stover e Benites são semelhantes, em 6/8 com diferença nas figuras rítmicas em relação à cópia. Na edição de Benites o baixo está ternário nos compassos 2 e 3, como o acompanhamento da “Polka Caú”.

Acentuação: Através das figuras rítmicas empregadas na cópia de Sila Godoy pode ter a intenção para a acentuação nas notas em colcheia, nos primeiro e segundo tempo da melodia. A *fermata* no segundo tempo do segundo compasso pode ser referência na acentuação das frases nas edições de Stover e de Benites. Nos compassos 6 e 8 os ligados em sextas diatônicas evidenciam a segunda frase do tema A.

Figuras rítmicas: Esse é o aspecto mais diverso entre as partituras nas três seções da peça nas linhas da melodia e dos baixos. No compasso 8, da cópia, verifica-se pausas na linha do baixo, que se destaca em três. A *síncope* entre os compassos permanece nas edições, sendo que na cópia é de semicolcheia para colcheia.

Dedilhado: A cópia e a edição de Stover traz a execução da melodia no início do tema na corda Ré. Benites, devido aos baixos, faz a melodia nas primeiras casas do braço do violão.

Identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos:

Colorado
POLKA GALOP
AIRE TIPICO TRADICIONAL

PORTAL GUARANÍ
www.portalguarani.com

Polka Colorado. Su autor A. Guerresi, maestro de banda cuando la presidencia del Gral. Patricio A. Escobar - 1887. — Lo comprobaban personas que viven, de aquella época, como así mismo pruebas que tiene el autor de esta obra.

Piano.
ff

p

Figura 96 - Partitura de "Colorado".

O destaque desta partitura está na indicação de acentuações no acompanhamento, que se difere notavelmente de uma seção para outra, fazendo referência à uma das características principais do gênero *galopa*.

Fraseado: A linha do baixo na segunda seção de “¡Jha, che valle!” é a voz que se destaca. Nas edições de Stover e Benites não há nenhuma indicação de dinâmica ou intensidade nesta parte.

Figuras rítmicas: Observa-se que a segunda seção de “Colorado” tem a melodia com poucas variações. Vale mencionar que no compasso 11, ou o segundo compasso da parte B apresenta figuras rítmicas semelhante com a primeira seção de “¡Jha, che valle!”.

Inflexão melódica: Para a interpretação da segunda seção de “¡Jha, che valle!” é interessante uma atenção dedicada a voz dos baixos com leve nuances no acompanhamento.

Modos de articulação entre seções:



Figura 97 - Compasso 10 de "Jha, che valle!", cópia de Sila Godoy.

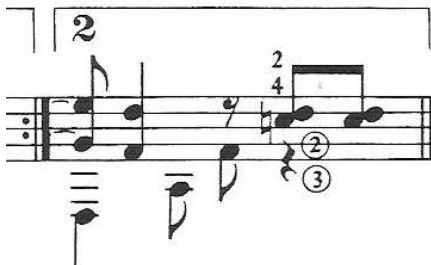


Figura 98 - Compasso 10 de "Jha, che valle!", edição de Stover.



Figura 99 - Compasso 10 de "Jha, che valle!", edição de Benites.

Fraseado: As partituras trazem as mesmas notas, mas pela utilização da semicolheia na cópia de Sila Godoy a intenção da voz do acompanhamento pode adquirir um caráter mais *vivo*.

Alteração rítmica: A cópia de Sila Godoy indica que a segunda seção tem variação nas combinações rítmicas. Talvez Barrios escreveu desta maneira para expor de forma mais clara sua intenção interpretativa da peça.

Inflexão melódica: O *staccato* inserido na cópia aponta para uma clara diferença entre as duas vozes que atuam na segunda seção. A início da segunda seção

em anacrústico interfere na harmonia da música que tem sua mudança no acorde de Ré maior com sétima no último tempo do compasso que liga a seção A para a seção B.

Assimilação do sincopado paraguaio:

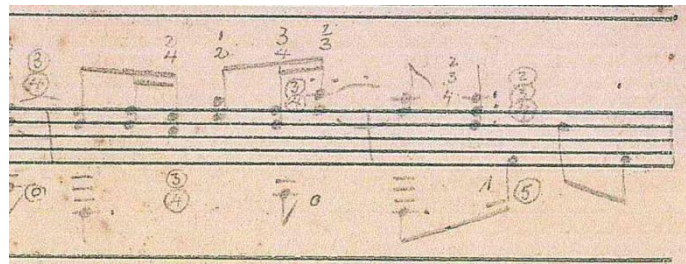


Figura 100 - Compassos 4 e 5 de "Jha, che valle!".



Figura 101 - Compassos 4 e 5 de "Jha, che valle!", edição de Stover.



Figura 102 - Compassos 4 e 5 de "Jha, che valle!", edição de Benites.

Acentuação: Os baixos fazem a acentuação no primeiro tempo dos compassos. Na melodia a acentuação varia entre o segundo tempo do compasso e a nota após a *síncope* entre os compassos.

Inflexão melódica: As figuras rítmicas da melodia do compasso 4 da cópia de Sila Godoy apresentam uma interpretação com maior movimento.

Figuras rítmicas: As edições com colcheias na melodia em sua seção A pode prejudicar na interpretação da peça e, conseqüentemente, do gênero musical empregado.

Dedilhado: A cópia traz a melodia nas cordas 3 e 4 e nas edições encontradas está nas cordas 2 e 3. O dedilhado da cópia é um pouco confuso em relação as edições, pela indicação dos dedos da mão esquerda. É possível colocar a melodia nas cordas 1 e 2, adquirindo certo “brilho” pelo timbre dessas cordas.

3.2.4 Sugestão de interpretação

Para sugerir uma melhor interpretação, temos que entender que a *galopa* é um gênero que apareceu antes que a polca no Paraguai, apesar de ter-se adotado somente o nome da dança estrangeira, pois a música e a dança paraguaia já existiam. A *galopa* tem a característica de ser executada por bandas militares, sendo sua primeira parte uma *danza paraguaya* e a segunda seção completamente diferente em suas acentuações, proeminentemente tocado pelos instrumentos de percussão, e, como na interpretação de Barrios de “Jha, che valle!”, com acentuação no segundo tempo dos baixos, que se tornam melodia. O *trio* pode-se entender como um minueto incorporado por Barrios para acrescentar mais uma seção a peça.

Sendo uma *galopa*, uma opção de melhor compreensão da peça está na imaginação de alguma coreografia que se relacione com as seções e suas transições. Para tanto proponho que uma “imagem” de “¡Jha, cha valle!” poderia ser a dança individual de uma galopera. Na primeira parte do tema musical a galopera pode demonstrar suas destrezas com uma garrafa na cabeça e enfrentar um desafio, como pegar uma flor com a boca na boca de um cavalheiro, pular uma vassoura no chão, entre outros. Para seguir com a segunda seção, e também intercalar nas três seções, a galopera dá uma volta inteira em si mesma, e após este movimento acrescenta mais uma garrafa, sendo a segunda seção a parte de adicionar sempre uma garrafa na cabeça. E para a parte C, seria interessante a galopera inserir em sua coreografia passos de balé clássico ou figuras de altivez.

3.3 O arranjo de “London Carapé”

A peça “London Carapé” é um motivo popular paraguaio que é primeiramente reconhecida como uma dança, com a expressiva característica do agachamento durante sua coreografia, além de suas duas figuras coreográficas bem definidas.

Sua construção como *Dança Tradicional* (dança e música fixos) deu-se quando depois de elaborada a coreografia da dança “London Carapé” se utilizou um motivo popular anônimo para ser a base musical da dança.

Uma das primeiras pessoas que sistematizou as *Danças Tradicionais* foi o músico e coreógrafo Julian Rejala, no início do século XX, quando houve grande

interesse na reconstrução das danças folclóricas no Paraguai. Durante esta época, os motivos populares também tiveram grande divulgação, aliado a publicações de temas populares paraguaios no país.

Durante minhas entrevistas, verifiquei que os músicos se referem a “London Carapé” sempre a uma dança e que o motivo popular arranjado por Barrios é o mais conhecido. Sosa afirma que esse fato se deve a grande difusão do arranjo de Barrios deste motivo (SOSA, 2015).

O maestro Szarán acredita que existam outras versões, além das três gravadas em seu *Album musical del bicentenario del Paraguay, 1811-2011*, mas que no final o baile é o mesmo.

Também foi possível observar em pesquisa no Paraguai que, além do “London Carapé” de Barrios, poucos sabem de outros motivos populares intitulados com este nome genérico.

Sobre sua difusão e prática nos dias de hoje, alguns disseram que ainda há, mas somente em centros educacionais, escolas de danças e em reconstruções em festividades. Outros disseram que “London Carapé” já está obsoleta.

3.3.1 Cópia de Sila Godoy de um manuscrito de Barrios

Através do professor Victor Oxley foi possível coletar a cópia de Sila Godoy do arranjo de “London Carapé” para violão de Agustín Barrios. Até o final desta pesquisa não foi localizado nenhuma gravação desta peça por Barrios.

Assim como as outras duas peças deste estudo, “London Carapé” é interpretada em diferentes formações instrumentais e arranjos.



Figura 103 - Cópia de Sila Godoy de "London Carapé" de Agustín Barrios.

Nesta partitura verifica-se a notação em 6/8 e a inscrição “Recopilado por Agustín Barrios, escrito por Sila Godoy, Assunción, 1986”. Observa-se a escrita em 3 vozes, a melodia em dois tempos e os baixos em três tempos, *síncope* entre compassos, terças e sextas diatônicas e sua frase formal anacrústica. As edições de Stover e Benites seguem a tonalidade da peça, em Sol maior e a *scordatura* aplicada por Barrios com a quinta corda do violão em Sol e a sexta corda em Ré.

London Carapé
(Danza Paraguaya No. 3)

AGUSTIN BARRIOS MANGORE
Edited by RICHARD D. STOVER

Allegretto gracioso

⑤ = G
⑥ = D

Figura 104 - Edição de Stover de "London Carapé".

Revisión de:
Jesús Benites R.
5ª en SOL.
6ª en RE

London carapé

(Danza paraguaya No. 3)

ロンドンの思い出

Agustín Barrios Mangoré



Figura 105 - Edição de Benites de "London Carapé".

As edições estão em 3/4. É possível verificar que no segundo compasso, os editores adotaram a figura rítmica *tercina* para representar a melodia que segue em relação ao acompanhamento.

O segundo motivo melódico de "London Carapé" tem sua característica binária com a melodia nas notas Mi e Ré. Nas edições de Stover e Benites, pela escrita das figuras rítmicas, é possível identificar este aspecto.

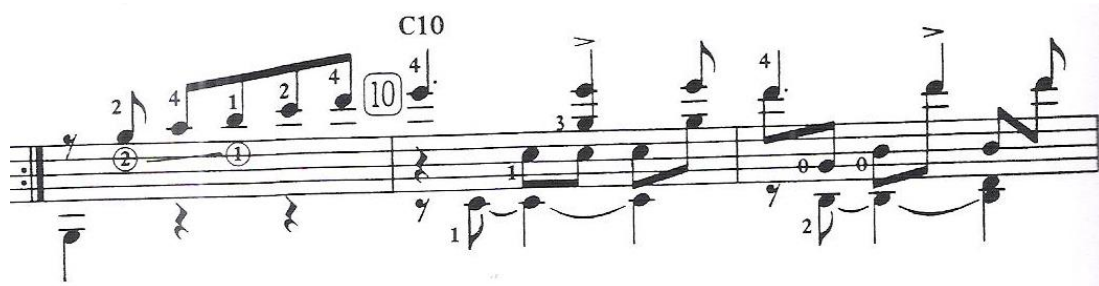


Figura 106 - Início da segunda seção de "London Carapé", edição de Stover.

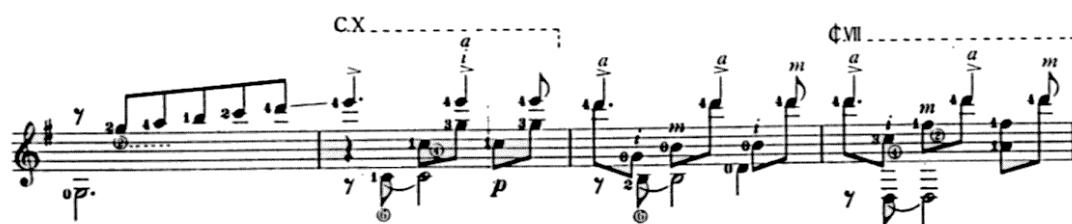


Figura 107 - Início da segunda seção de "London Carapé", edição de Benites.

A forma de "London Carapé" nas edições publicadas de Stover e Benites é AB com leves variações nas repetições como melodia em uníssono, *pizzicato* e *staccato* na segunda exposição da parte B. Não é possível identificar a forma da cópia do manuscrito de Barrios feita por Sila Godoy, pois a partitura não está completa, sendo possível ver somente a seção A e metade da seção B. Na primeira exibição da seção B nas edições de Stover e de Benites verificamos que não há

ritornello. A repetição em “London Carapé” é funcional, pois se trata de dança em pares com duas coreografias bem definidas e que são repetidas para alternar o movimento entre damas e cavalheiros.

3.3.2 Entre o popular e o erudito 3

“London Carapé” é um motivo popular com duas partes distintas. Seu gênero é de polca paraguaia e, assim como as outras peças deste estudo, admite diversas formações instrumentais e arranjos.

A seguir, na análise dos parâmetros musicais, a peça “London Carapé” de Aristóbulo Dominguez será comparada com a versão de “London Carapé” de Agustín Barrios.

Modos de transcrição:



Figura 108 – Primeira pauta de "London Carapé" de Aristóbulo Dominguez.

Notação: Apura-se diferentes notações para a escrita do motivo popular “London Carapé”: 6/8, 3/4 e 2/4. As figuras rítmicas dessa peça arranjada por Aristóbulo se assemelham com as edições de Stover e de Benites, como a tercina na melodia e o acompanhamento ternário.

Acentuação: A melodia em relação aos baixos nas edições de Stover e Benites na seção A muda a inflexão melódica do fraseado. A escrita da cópia onde vemos a melodia binária e o acompanhamento ternário é melhor compreensível para a interpretação. No final da seção A na cópia de Godoy verifica-se os baixos em binário, nos compassos 6, 7 e 8.

Figuras rítmicas: Na edição de Benites é verificado que na segunda seção o editor mantém o acompanhamento em ternário.

Dedilhado: Na versão de Barrios desta peça, a segunda seção tem a melodia em grande parte mais de uma voz, mudando o dedilhado da seção.

Identificação de motivos rítmicos e melódicos característicos:

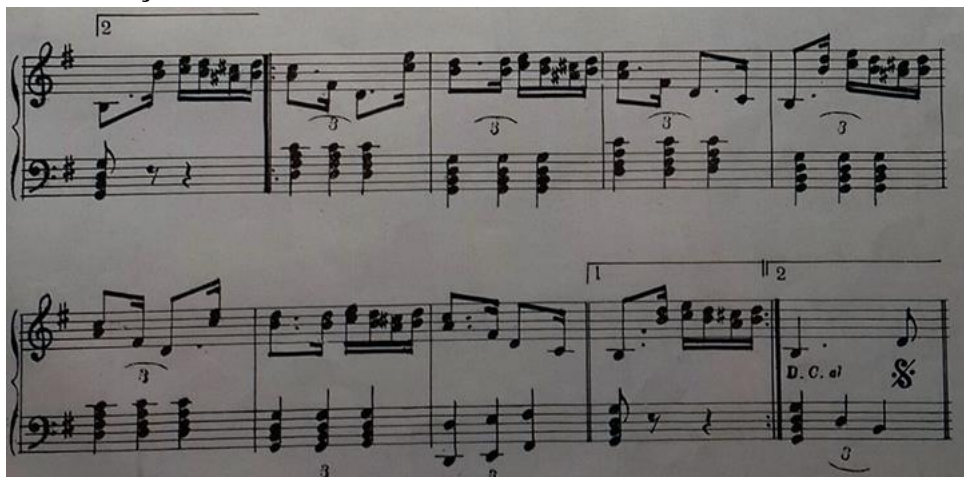


Figura 109 - Segunda seção de "London Carapé" de Agustín Barrios.

Fraseado: A segunda seção de "London Carapé" de Aristóbulo Dominguez se assemelha ao primeiro motivo de "London Carapé" de Agustín Barrios, pelo desenho da melodia, intervalos melódicos e diatônicos e notação rítmica, já que também é anacrústico de cinco notas.

Figuras rítmicas: As partituras (Aristóbulo e Barrios) se parecem pela melodia binária e baixos ternário. Na parte B (Aristóbulo) as figuras rítmicas dos compassos do tema são repetidas até seu término, assim como a segunda seção de "London Carapé" de Agustín.

Inflexão melódica: Como uma das características da música paraguaia, a interpretação do segundo motivo tem uma leve acentuação no segundo tempo, como indicado na edição de Stover.

Modos de articulação entre seções:

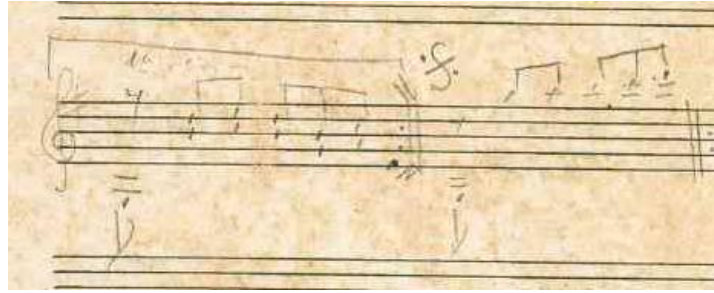


Figura 110 - Compassos 9 e 10 de "London Carapé" da cópia de Sila Godoy

Fraseado: A peça “London Carapé” traz rápida e simples transição de uma seção para outra, somente nos trechos em que há uma variação de interpretação, como *pizzicato* nas edições, se pode explorar este aspecto.

Alteração rítmica: Nas edições, a escrita das figuras rítmicas não esclarece em qual tempo está a melodia na primeira seção de “London Carapé” no compasso 10.

Inflexão melódica: A melodia em binária facilita a interpretação dos motivos, sendo a versão de Barrios de maior compreensão.

Assimilação do sincopado paraguaio:

Acentuação: Verifica-se a *síncope* entre os compassos 2 e 3, e entre os compassos 4 e 5 que reflete acentuação leve no segundo tempo dos compassos: 3 e 5.

Inflexão melódica: Uma maior intensidade nas notas mais agudas do fraseado das *síncofes* é uma opção.

Figuras rítmicas: A escrita desta peça na cópia de Sila Godoy traz uma melhor interpretação do texto e do estilo da peça.

Dedilhado: A cópia de Sila Godoy traz uma alteração melódica nos compassos 5-8 com dedilhados em terças diatônicas, sendo possível diferentes interpretações para a articulação do fraseado, podendo alternar com a versão das edições.

3.3.3 Sugestão de interpretação

“London Carapé” é uma *danza paraguaya*, com acompanhamento que é ternário e sua melodia binária. A cópia de Sila Godoy pode ser a melhor referência

para a interpretação desta peça, já que traz uma escrita que transmite melhor compreensão do texto musical e do gênero da peça.

Como já existe uma coreografia com a base musical de “London Carapé” arranjado por Barrios, é relevante desenvolver novos arranjos para esta peça e novas formações instrumentais.

Considerações finais

A pesquisa sobre essas três danças paraguaias de Agustín Barrios mostrou que suas edições pelos principais revisores de sua obra foram prejudicadas pela escrita da notação em 3/4 de “Danza Paraguaya” e “London Carapé”. Com a peça “Jha, che valle!” percebemos que informações sobre o contexto da dança deste gênero musical é fundamental, além da relação de Barrios com a composição

As peças “Danza Paraguaya” e “Jha, che valle!” foram gravadas por Barrios diferente de seus manuscritos e de suas cópias, o que indica que Barrios sempre modificava suas composições.

A pesquisa de campo foi fundamental no entendimento e compreensão da música paraguaia, apesar de conviver próximo à essa cultura, ir à Assunção e estar lá foi de extrema importância para este trabalho.

Foi verificado também que o acesso à informação, livros, artigos sobre a música paraguaia e sua dança são escassos e superficiais com uma busca somente por meios tecnológicos. Somente indo ao Paraguai que consegui ter sustentação e base teórica e prática sobre o contexto das danças e dos gêneros musicais aqui investigados. Com o estudo dessas três peças compreendi que são populares no Paraguai e dentre a obra de Barrios as mais conhecidas. Apesar de ser orgulho nacional a música de Barrios é pouco conhecida dentro do Paraguai e sua peça mais difundida é “Danza Paraguaya”.

Espero que esta dissertação sirva de grande suporte para músicos e interessados na interpretação dessas três peças de Barrios e amplie o conhecimento sobre os gêneros musicais e dançantes paraguaios aqui estudados.

Referências

- BARRETO, Juan Cancio. Rede Guarani, 21 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.
- BENITES, Jesús. A. *Barrios Mangoré*. Japão: Zeon-On, 1977. Volume 1.
- BOETTNER, Juan Max. *Musica y músicos del Paraguay*. Assunção. Autores Paraguayos Asociados, 1956. Disponível em <http://www.portalguarani.com/1382_juan_max_boettner/22919_musica_y_musicos_del_paraguay_prof_dr_juan_max_boettner.html>. Acesso em 19/04/2016.
- CENTURIÓN, C. S. *El Inalcanzable*: Agustín Barrios Mangoré. Assunção. Cabildo, 2007.
- DELVIZIO, C. M. Agustín Barrios e o Brasil: Um relato histórico sobre sua interação com o meio artístico brasileiro. Rio de Janeiro, 2011. 256f. Dissertação (Mestrado em Música). [s.l.] UFRJ, 2011.
- DOMINGUEZ, Celia Ruiz. *Danzas Tradicionales Paraguayas*. 5ª ed. Assunção, Paraguai, A4 Diseños, 2011.
- DOMINGUEZ, Aristóbulo. *Aires Nacionales Paraguayos*: arreglados para piano con acompañamiento típico. Buenos Aires, 1928. Partitura de *London Carapé*. Disponível em:
<http://www.portalguarani.com/2696_aristobulo_dominguez/21359_aires_tradicionales_paraguayos_arreglados_para_piano_con_acompanamiento tipico_1928.html>. Acesso em 19/04/2016.
- GIMÉNEZ, Florentín. *La musica paraguaya*. Assunção, Paraguai. El Lector, 1997.
- GODOY, Cayo Sila. *London Carape*. Assunção, Paraguai: cópia de 1986 de um manuscrito de Barrios adquirido por Carlos Alfeu por meio eletrônico, através do maestro Victor Oxley, em novembro de 2015. Partitura manuscrita.
- HIGA, Evandro R. *Polca Paraguaya, guarânia e chamamé*: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande/MS. Campo Grande, MS. UFMS, 2010.
- HOKE, J. The Guitar Recordings Of Agustín Barrios Mangoré : An Analysis Of Selected Works Performed By The Composer. Tallahassee, Florida, EUA, 2013, 94f. Dissertação de Mestrado. State of Florida University, Tallahassee, 2013. [s.l.: s.n.].
- MANICA, Solon S. Interpretação e edição musical: o terceiro movimento da Sonatina para flauta e violão de Radamés Gnattali. *Anais do Simpom*, UniRio, Rio de Janeiro, n. 3, pg. 1245-1254, 2014.
- OCAMPO, Mauricio C. *Mundo Folklorico Paraguayo*: Paraguay folcklorico. Assunção. Editorial Cuadernos Republicanos, 1988.
- OXLEY, Victor. *Ritos, cultos, sacrilégios y profanaciones*. Assunção. ServLivro, 2010.
- OXLEY, Victor. Hostel Gallagher, 25 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.
- PEREIRA, Marcelo F., GLOEDEN, Edelson. De maldito a erudito: caminhos do violão solista no Brasil. *Revista Composição UFMS*, 2012.
- RINK, John. Sobre a *performance*: o ponto de vista da musicologia. *Revista Música*, São Paulo, v.13, no 1, p. 32-60, 2012.
- SOSA, Felipe. Conservatório de Música “Felipe Sosa”, 25 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.
- STOVER, Richard D. *Six Silver Moonbeams*: the life and the times of Agustín Barrios Mangoré. Estados Unidos. Querico Publications, 1992.

STOVER, Richard. *Three Paraguayan Dances*. Califórnia, Estados Unidos: Ed. Alfred, 1979. Partitura.

SZARÁN, Luis. Oficina “Sonidos de la tierra”, 24 de novembro de 2015, Assunção. Entrevista concedida a Carlos Alfeu.

TUCKER, R. *The legacy of Agustin Barrios*. Devon, Inglaterra: Chanterelle Historical Recordings. Disponível em: <http://www.portalguarani.com/891_agustin_pio_mangore_barrios/14146_agustin_pio_barrios__music_for_guitar_1913__1942__cd_n_1.html>. Acesso em 06/04/201

Apêndice

Entrevista - Requintista Juan Cancio Barreto

Entrevista com o músico **Requintista Juan Cancio Barreto** - sábado, 21 de novembro de 2015, 18:30 -19:51 (Horário de Assunção)

No segundo dia em Assunção, após uma mensagem de celular para marcar nossa entrevista, Juan Cancio me retorna, por mensagem, informando que estaria no canal de televisão Red Guaraní, informa o endereço e diz que se eu pudesse, que estaria por lá a tarde inteira. Isso era 13:00. Tomei banho, chamei um táxi, e fui para o canal, pois pensei, e já sabia, que Juan Cancio tem um programa de televisão neste canal que é um dos maiores do Paraguai, com audiência sempre em primeiro lugar. Como ele mesmo me disse, dando carona de volta ao hostel onde eu estava hospedado, ele assinou um contrato com a televisão de três meses e ele disse que achava que não passaria de dois meses. O programa está no ar há 7 anos. Fui correndo, pois pensei: - Se ele começa o programa às 14hs (pois ele mandou a mensagem às 13h) vai ser uma hora de programa, então às 15h começamos. E eu não queria perder nenhum momento do programa. O programa é gravado no sábado e já passa no domingo. É quase ao vivo e tem muitos patrocinadores. Neste dia tinham quatro bandas. Duas instrumentais com harpa, baixo elétrico, violão, acordeão e carrón e a outra com as mesmas características, mas com bateria e guitarra, o pessoal dessa segunda banda era mais jovem. Aliás, todos muito jovens. Tinha uma cantora com a sua banda, muito legal o trabalho. E por fim, um requinto e um violão, tocando músicas tradicionais paraguaias. Todos tocavam música paraguaia, principalmente. Com certeza Juan Cancio Barreto é uma celebridade no Paraguai e grande influenciador da tradição musical deste país e do requinto como instrumento solista. Após o programa, que durou realmente a tarde inteira, quatro horas, eu me apresentei ao senhor Juan Cancio Barreto e ele rapidamente, chamando o produtor do programa, arrumou uma sala para nossa entrevista.

ENTREVISTA

Pergunta: Agustín Barrios é orgulho nacional, o maior representante na área da música para o país. Escreveu peças tanto de caráter popular como de caráter erudito. Gostaria de saber a sua opinião como músico e violonista popular, como você e os violonistas populares em geral (que não leem partitura) têm/teve acesso/conhece a música de Barrios? Ao vivo, por conjuntos musicais? Gravações, de quem? Do próprio Barrios?

Resposta: Bom, no meu caso, fico muito feliz com a oportunidade de eu falar e participar do trabalho que está fazendo que me parece muito interessante. Eu tive a sorte de conhecer algo de Barrios, porque eu sou autodidata. Então, eu toco as coisas de ouvido, de orelha. Não lemos, somente tocamos com o coração, com o sentimento, como geralmente se fazia antes, agora todos os meninos estudam (faz sinal que escrevem), os meninos são fenomenais, realmente. Mas no meu caso, de Barrios, eu tive a sorte de ter uma grande guitarrista, que é Berta Rojas. Então, Berta me convidou para fazer um ou dois concertos, para acompanhá-la, para funcionar a guitarra clássica com a guitarra popular. E a guitarra popular, não é a guitarra popular no nosso país, seria a guitarra grande, é o requinto, que é menor, que é originário do México. O criador do requinto é Alfredo Gil que foi do “Trio Los Panchos”. Então ele criou isso só para pontear. Só para solo, não para um solista para tocar todo um tema. É só para fazer a introdução. Aqui no Paraguai nasceram os melhores requintistas, igual a harpa, todos os melhores harpistas foram paraguaios, por quê? Porque é um instrumento nacional e o requinto, por mais que tenha sido seu criador um mexicano, aqui no Paraguai caracterizou-se em surgir solistas de requinto. Disto, um requintista solo, em grandes festivais é acompanhado por um conjunto. Anteriormente o requinto era um complemento, como o baixo, ou como o acordeão, ou como a bateria. Agora o requinto chegou a um panteão alto. Hoje em dia, novembro de 2015 tem no Paraguai mais de 2500 requintistas, criaturas, no Paraguai. Hoje no programa você viu um jovem tocando requinto. Como instrumento solista. Não de acompanhamento. Agora tem requintistas que vão (para o solo). E tem requintistas no México, solista do requinto, tem na Colômbia grandes requintistas, na Argentina. Mas no Paraguai somos os primeiros solistas no requinto.

Comentários do cunhado de Juan Cancio que também apresenta e faz os merchans durante o programa.

Resposta 2: Agora, para que ande a sua pergunta a relação de Agustín Barrios com Juan Cancio. Ele com Berta...

Pergunta: Foi com a Berta que ele conheceu “London Carapé”, “Jha, che valle”...?

Resposta de Juan Cancio – Claro que já conhecia.

Resposta 2: Ele tem uma gravação nos EUA com temas de Barrios, com requinto ele e na guitarra ela...

Pergunta: Guitarra Adentro.

Resposta de Juan Cancio: Eu queria tocar esse tema, com Berta e fizemos uma turnê muito grande em todo o país, em toda a América e grande parte dos grandes teatros da Europa. Com Berta. Assim, estou recordando porque hoje ela foi nomeada pela terceira vez para o Grammy. E Berta foi realmente, o que realmente deu outra página para o requinto, com sua humildade, generosidade, foi realmente algo incrível. O duo que a gente tocava...nossa....

Pergunta: Sim, eu conheço. Quais músicas dentro da obra de Barrios, os violonistas populares escolhem para incluir em seus repertórios? Tem alguma dança paraguaia incluída (“London Carapé”, “Jha che Valle” e “Danza Paraguaya”) qual? Qual é a mais conhecida/popular?

Resposta: Carlos, tem algo que eu quero que leve em conta, muito importante, “London Carapé” não é de Barrios. É muito antes, foi trazido pela esposa de Mariscal Lopez.

Pergunta: Madame Lynch?

Resposta: Sim. Ela trouxe a música... London é Londres. Carapé em guarani quer dizer baixo, pequeno. O povo escutava quando faziam as grandes festas nos palácios onde estavam e a gente humilde escutava e fazia essa música meio copiando

essa música, algo popular, com o ritmo já com o que eles criaram, a gente humilde. Mas não entravam neste círculo. Então, disseram: London “chiquitito” ou “Pequeno Londres”, “Londón Carapé”. Esse “London Carapé” não é de Barrios. Não sei se ele gravou.

Pergunta: Eu não achei, eu não tenho.

Resposta: Não, creio que não. Agora os temas de Barrios, para mim, o que mais toca a gente e é muito difícil é “Danza Paraguaya”.

Pergunta: Quando o senhor conheceu a música de Barrios? Por exemplo: o senhor falou que quando tocou com a Berta o senhor já conhecia: “London Carapé”, “Jha, che valle”, “Danza Paraguaya”. Como o senhor conheceu essas, algumas dessas peças? Desde pequeno?

Resposta: Sim. Eu sou uma pessoa do campo, então era pelo rádio que se escutava. E meus pais gostavam muito da música paraguaia, eram aficionados pela música paraguaia e logicamente se gravava muito os temas de Barrios. Se tocava. E até mesmo grandes músicos como Jose Assuncion Flores e grandes solistas de instrumento que gravaram os temas de Barrios. Para mim, principalmente Sila Godoy. O maestro Cayo Sila Godoy.

Resposta 2: Foi um estudioso de Barrios. Reuniu o acervo mais completo acerca de Barrios.

Pergunta: Você escutou uma gravação dele? Você o conheceu?

Resposta de Juan Cancio: Sim. Ele gravou muitos temas de Barrios. Uma grande pessoa.

Pergunta: Bom, hoje eu já vi três grupos tradicionais, harpa, acordeão... nossa isso pra mim foi maravilhoso! Tem alguma outra coisa para acrescentar? Tem alguma outra formação da música tradicional paraguaia? Da polca? Instrumentos? Fora o que eu vi hoje. Hoje em dia.

Resposta: Hoje em dia é isso que você viu. Tem uma outra roupagem, uma nova pele, um novo rosto está tenho a nossa música paraguaia, pelo jovens. Por que? Porque têm mais estudo, já conhecem mais os acordes, já tem a melodia, já tem a harmonia ... mais esclarecido. A orelha já tem mais...(faz sinal que é mais ampla)

Pergunta: Sobre o Londón Carapé, em sua gravação no álbum “Guitarra Adentro” em duo com Berta Rojas, o senhor faz vários ornamentos, segunda voz com a melodia, frases melódicas abafadas, arpejos, alguns arpejos abafados, floreios, por que? Qual a referência? De outros instrumentos, harpa por exemplo? Qual nome o senhor daria; ornamentos, floreios, improvisos?

Resposta: Eu chamo das três coisas, porque este cd quando gravamos, Berta que tocava todas as peças.

Pergunta: Solo né?

Res. Sim. Ela que fazia e eu...(faz sinal com a mão “entrei também”), ela me dava a liberdade de fazer alguma coisa no momento.

Pergunta: Foi natural?

Resposta: Totalmente natural. Não é uma coisa ensaiada. É claro que é o conhecimento que eu tenho, do instrumento e o que Deus te dá.

Pergunta: Posso pegar o instrumento?

Resposta: Sim, claro.

Pergunta: Por exemplo, no começo do” London Carapé”... eu conheço essa música assim...(toco). Mas o senhor faz assim.. .(mostro um ornamento que Juan Cancio fez em sua gravação de “London Carapé” em duo com Berta Rojas no álbum “Guitarra Adentro”).

Resposta: Acho que sim.

Pergunta: Analisando com a partitura, nesse momento é o primeiro tempo do ritmo, do andamento da música. O senhor tem noção disso?

Resposta: Não tenho nem ideia. Não estou entendendo nem metade do que você tá explicando.

Resposta 2: Eu quero te contar algo. Juan Cancio é um improvisador nato. Ele gravou com grande orquestra em Buenos Aires. E gravou com músicos no teatro Colón sem partitura, escutando uma vez sua parte. O maestro Oscar Cardozo Ocampo fez uma partitura para ele. Uma grande orquestra, uma gravação. E ele disse (Juan Cancio): - Maestro, isso eu não conheço. O maestro: - (faz sinal de “esperar” com a mão) Escuta aquele violino e faça algo parecido. Em cinco minutos estavam na gravação. Ele é um talentoso improvisador. Então, não dá para contestar, porque ele não sabe no momento o que saiu. Agora, o que se escuta, o que sai é sublime.

Resposta de Juan Cancio: Eu tive a sorte também de... minha família gosta muito de falar de... o que Deus te deu como missão. Vamos falar assim, porque eu já trabalhei com muita gente, (não entendi), Don Emilio, Estefan Emilio, com orquestra de Vivaldi, com orquestra de Miami, com Cristian (não entendi), como convidado e grande orquestra, atuando com eles e me convidaram como improvisador. Eu não sou músico. Vou explicar um pouco: todas as músicas tem a sua nota: dó, sol sétima, fá, dó, sol sétima. E eu vou em cima disso eu vou ... (faz sinal com as mãos simulando uma onda). (risos)

Pergunta: Quais instrumentos tem essa característica de “improvisar”, requinto? Quais outros? Como a flauta e o bandolim no choro brasileiro. A harpa?

Resposta: Harpa? Hoje em dia mudou muito. Não posso dizer com autoridade, pouco complicado. Ela não tem as teclas negras do piano. Hoje com a mudança já tem. Outro instrumento, seria assim como no mundo, o piano. O piano é fantástico.

Pergunta: Aqui é natural tocar violino? No Brasil não é.. (na música popular) é cavaquinho...

Resposta de Juan: Sim, violino sim. Eu tenho um cavaquinho me dado por Valdir Perez. Eu toco. Eu tive a sorte no... Segundo Festival de Artesanato e Folclore em Caruaru. Alí eu conheci o rei do Baião. Luiz Gonzaga. Tocamos juntos com o Luiz. Eu não sabia. Primeiro eu toquei solo e ele adorou. Porque ele é de Caruaru. E depois o filho dele me convidou, ele estava..(não entendi), daí eu conheci Luizinho e seu filho. E daí Don Luiz Gonzaga me apresentou para Don Waldyr Azevedo. O rei do cavaquinho.

Pergunta: Waldyr Azevedo?

Resposta: Sim. E me deu um cavaquinho. Tenho até hoje.

Pergunta: Então o senhor também toca música brasileira? Eu vi o senhor tocando tico-tico (“Tico-tico no fubá” chorinho de Zequinha de Abreu).

Resposta: Sim, toco Brasileirinho, toco alguns sambas muito conhecidos aqui. E o tema que eu gosto é... (cantarola “Delicado” de Waldyr Azevedo). Essa eu toquei com o Don Waldyr (fala orgulhoso). Don Waldyr e eu tocamos.

Pergunta: Como você conheceu a música/arranjo de Barrios de London Carapé? Já conhecia? Já sabia que é uma dança folclórica? Se sim, todos sabem disso no Paraguai?

Resposta 2: O que passa é que o” London Carapé” é um motivo popular. Definitivamente, não se sabe o autor.

Pergunta: Por que na minha pesquisa eu tenho a versão do Barrios, tem a versão de Juan Max Boettner (canto a melodia)..

Resposta de Juan Cancio: Mas isso não é “London Carape”. (canta “London “Carapé de Barrios) Isso é “London Carapé”.

Pergunta: Por que eu também tenho uma partitura escrita “London carapé” do Aristóbulo Dominguez...(mostro a partitura).

Resposta: Te respondo, Carlos, que aí me mataste. Porque letra e estudo eu não sei nada. “London Carapé” é a do barrios, daí já é outra música. O que gravamos com Berta é “London Carapé” (canta a melodia).

Pego o violão e toco “London carapé”, primeira parte

Juan Cancio: e depois a segunda parte, como é?

Eu toco.

Respost: Esse é” London Carapé”. E o outro? Também “London carapé”?

Pergunta: Sim. Eu tenho aqui...

Resposta: Então está sabendo mais que a gente. (risos)

Pergunta: Eu vou mostrar (partitura). (mostrando a partitura)

Juan Cancio: Que ano que é isto?

Eu: 1928. Eu vou mostrar um pouco (pego o violão e toco).

Juan Cancio: Bom. E o que nós gravamos com a Berta não tem aqui?

Eu: Não.

Juan Cancio: Tem outro então?

Eu: Sim.

Juan Cancio: E o outro também se chama “London Carapé”?

Eu: Sim

Juan Cancio: Então, (não entendi). Um dos dois é do Barrios. Aquela que eu gravei é “London Carapé”, essa eu não conheço.

Eu: Então, eu só vi essa versão neste livro.

Juan Cancio: (canta a versão de Juan Max Boettner). Essa também é velha... a outra (do Aristóbulo Dominguez) eu nunca escutei.

Pergunta: É possível classificar o estilo musical de “London Carapé”? Se sim, quais os elementos musicais que a identifica com tal? O senhor pode me dar exemplos de outras músicas de mesmo gênero?

Resposta: Não sei. Tem que falar com Berta... eu posso falar com certa autoridade porque gravei com ela. Sim, tem o ritmo da polca. Mas tem a sua parada e seu estilo caracterizado. É como para tocar com piano, é uma coisa linda. Essa ai eu não conheço.

Pergunta: Quem toca o “London Carapé” de Barrios pensa na dança, coreografia?

Resposta: Não tenho ideia. Escuta Carlos, todas as danças de nosso país, todas as danças que os professores gostam, que fazem coreografia... lhe deram essa música e eles fazem a coreografia.

Repostas 2: Então, no caso de “London Carapé”, pode-se dizer que é uma coreografia de época.

Resposta de Juan Cancio: Essa que eu gravei com a Berta, que também foi gravada com orquestra, com banda, harpa, com guitarra, tudo. Isso é “London Carapé”.

“JHA, CHE VALLE”

Pergunta: Esta peça é conhecida/popular entre os músicos populares paraguaios? Eles também a chamam de “Danza Paraguaya n.2”?

Resposta: Sim, conhecida.

Pergunta: É conhecida como Danza paraguaya n.º2?

Resposta: (Juan Cancio faz uma cara de estranheza).

Pergunta: Porque na edição de livro tá Danza Paraguaya n.1, n.2...

Resposta: A música Danza Paraguaya?

Eu: Não. Subtítulo. (Explico que nas edições de partituras as editoras nomearam em subtítulo as peças “Danza Paraguaya”, “Jha, che valle” e “London Carapé” respectivamente como “Danza Paraguaya n1”, “Danza Paraguaya n2”, “Danza Paraguaya n3”).

Resposta: Não, somente pelo nome. Eu não sei quem é o senhor que escreveu esse livro que eles colocaram Danza Paraguay n.1 e depois Danza Paraguaya n2 como “Jha, che valle”, isso é mentira. Eu sei que n.1 é “Danza Paraguaya”. Tocam violinstas, tocam com baixos, essa é a mais popular de Barrios.

Pergunta: Como os músicos paraguaios conhecem esta peça? Gravações? Ao vivo por conjuntos?

Resposta: Por gravações. Porque é um tema popular muito antigo.

Pergunta: O senhor, já conhecia antes da gravação com a Berta no álbum “Guitarra Adentro”?

Resposta: Claro, já.

Pergunta: É uma peça original de Barrios ou um arranjo de uma, ou de várias peças folclóricas?

Resposta: Creio que sim. Esse disco que você disse “Guitarra Adentro”, ali tem tudo. Se está escrito que é de Barrios, então é de Barrios.

Pergunta: Em sua gravação com Berta Rojas, no álbum “Guitarra Adentro”, como vocês decidiram arranjar/trabalhar a música? Por exemplo, o começo lento anunciando o primeiro motivo musical, em um andamento moderado.

Resposta: Ela toca tal qual é a música, quase como está na partitura. Colocando ela sua energia, sua forma de tocar. Mas toca tal qual é a partitura. Agora, o que eu faço, não há partitura para isso. Eu...toco, vou ...pareço um paraquedista, hum, vamos ver onde eu vou cair.

Pergunta: -O violonista Cayo Sila Godoy, em uma cópia do manuscrito de Barrios desta peça “Jha, che valle”, a classificou como “galopa paraguaia”. O senhor concorda? Se sim, por que? Quais elementos musicais a identifica como galopa paraguaia? O que é uma galopa paraguaia, dê-me exemplos de outras músicas classificadas como “galopas paraguaias”.

Resposta: (Me corrige a pronúncia de Jha, che vale (rá, xê valhe). Para mim a galopa tem o mesmo ritmo. Para mim, como “orelho”. Para mim (faz o ritmo com as mão) capaz de ser um “poquito” mais rápido. Mas não há mudança no ritmo. Agora mais lento já é polca canción ou canción. Porque entre a polca e a galopa... kyre’y también (rápido).

Pergunta: A tradução de “Jha, che valle” para o português é: “Oh, minha terra!”. É possível identificar nesta peça elementos da música paraguaia? Por exemplo; a parte A com terças e sextas...

Resposta: Terças e sextas são características da música paraguaia. O canto mesmo, o canto do interior, a forma como canta nossos duos. Se coloca muito isso. Aqui se diz contraduo.

Pergunta: -Quais instrumentos Barrios reduziu para o violão nesta peça (Jha, che valle)?

Resposta: Baixo ou depende do instrumento, porque...entenda, eu me recordo que quando vivia em Puerto Limpio, Baianera, pois já andei, conheci Corumbá no ano de 1963, era pequeninho. Estava em duo, que cantavam... porque naquela época só por rádio se escutava. E a gente pequenino escutava de madrugada. Porque quando já eram 6 (da manhã), já não se escutava mais rádio lá. Então, Puerto Limpio, Baianera e Puerto Caballo todas essas zonas escutavam música pelo rádio de Brasil. Então aí eu escutava que se tocava a música caipira e tem sempre um baixo que põem. Está o ritmo na guitarra com cordas de aço. De “alambre”. Então aí tocavam e havia uma pessoa, por exemplo, que tocava como um baixo, como Barrios, como você fez.

Pergunta: Ele reduziu para o violão isso?

Resposta: Me empresta a tua guitarra, tem uma música por exemplo que eu me lembro quando era daquela época. (toca no meu violão, musica caipira, “Menino da porteira”, faz a melodia nas cordas agudas, em diatônico e depois transfere outra voz para os baixos do violão, fez isso em terças e sextas, como se fosse uma segunda voz, ou como ele falou anteriormente, contraduo, e canta melodia principal para me mostrar exatamente o que ele quer dizer).

E a mesma coisa fez Barrios, com a música. Fez uma coisa diferente no baixo. Nos bordões. Então está acompanhando a musica, o canto. Por exemplo, em “Jha, che valle”, (canta a melodia, e explicando que a parte A é o canto, a melodia, e que o resto é complemento).

Aí você pode fazer alguma coisa nos baixos...o canto está na mão direita, por exemplo no piano, e com a mão esquerda está fazendo o acompanhamento. Aí entra os baixos, você pode fazer uma variaçãozinha...

Pergunta: A parte C em quiálteras de 4, em uma formação musical, qual instrumento poderia fazer a melodia, tendo um violão como acompanhamento, por exemplo?

Resposta: Qualquer um, violonista, um piano, o requinto também, estão muito na guitarra elétrica também.

Pergunta: A música paraguaia em sua maioria tem duas partes. O senhor sabe por quê Barrios fez esta peça em três partes? O que ele quis representar com esta terceira parte? Qual sua importância?

Resposta: Minha opinião? Minha opinião particular é que creio que ele enriqueceu demasiado a música paraguaia. É dizer que era um triângulo e ele fez um quadrado. É cheio de figuras geométricas. Era um triangulo a musica tradicional (canta). Ele enriqueceu muito e hoje em dia os temas, você sabe porque é concertista, que os temas de Barrios você tem que tocar para ser um grande maestro, os temas de Barrios, no mundo.

Pergunta: -Quem toca esta pela pensa na dança? É possível dançar esta peça?

Resposta: Sim. Claro.

Pergunta: Tem gravação de Barrios desta peça?

Resposta: Por isso é importante que você converse com Berta. Infelizmente ela não está aqui. Mas aqui tem Luz Maria Bobadilla também.

Pergunta: Eu creio que vou falar com Felipe Sosa.

Resposta: Também! Foi professor de Berta Rojas. E ele é aluno de Sila Godoy. Excelente pessoa. Tem o telefone dele?

Eu: Eu já falei com ele por telefone.

Juan Cancio: Fala que você conversou com a gente. Grande amigo. Ele vai clarificar essas coisas pra você. Esse sabe.

“DANZA PARAGUAYA”

Pergunta: Qual a importância de “Danza Paraguaya” de Barrios para os paraguaios?

Resposta: É um hino, para mim é um hino. É a mesma coisa que a harpa paraguaia, os temas de Felix Perez Cardozo. “Tren Lechero” é um hino. Os grandes harpistas falam muito de “Carreta Guy”.

Pergunta: “Che trompo araza” também?

Resposta: “Che trompo araza” de Hermínio Gimenez, essa já é com orquestra. Grande músico que viveu muito tempo no Brasil... em Campo Grande, São Paulo.

Pergunta: Como os músicos paraguaios conhecem e tocam essa peça? Em versões com vários instrumentos? Vários arranjos musicais?

Resposta: A música paraguaia é muito simples, tem duas ou três notas e nada mais. Hoje em dia, os jovens como você escutou, já tem outra função, querem mais notas.

Pergunta: É uma peça original de Barrios, ou um arranjo de uma ou mais músicas folclóricas?

Resposta: Sim.

Pergunta: O que identifica esta peça como uma danza/polca paraguaya? Qual estilo de polca paraguaia é esta peça? Por que? Dê-me outros exemplos de música de mesmo estilo.

Resposta: É sim uma polca. Se identifica pelo autor que é paraguaio, pelo ritmo que tem, pela cadência que é muito tradicional na musica paraguaya, é o que eu posso dizer.

Pergunta: Em sua gravação com Berta Rojas, o senhor fez em toda a última parte A da música várias frases melódicas. Esta peça dá essa liberdade de improviso, em toda ela? Por que?

Resposta: Sim, porque já tem... e ela gostou (Berta) se não, não tinha permitido. Porque eram duas correntes totalmente diferentes. São instrumentos, parecidos, mas com som diferente, a afinação (diferente). O requinto é em Lá.

Pergunta: Essa música pode ser dançada?

Resposta: Sim.

Peço licença para tocar “Danza Paraguaya”, Juan Cancio brinca que já ia pedir pra eu tocar.



Figura 111 - Programa "Entre Amigos" apresentado por Juan Cancio, Rede Guarani.



Figura 112 - Juan Cancio presentado "Entre Amigos".



Figura 113 - Programa "Entre Amigos".



Figura 114 - Banda paraguaia no "Entre Amigos".



Figura 115 - Entrevista com Juan Cancio Barreto.



Figura 116 - Após a entrevista.

Entrevista - Maestro Victor Oxley

Entrevista Maestro Victor Oxley - quarta-feira, 25 de novembro de 2015 – 14:20 – 17:20 (Horário de Assunção).

A entrevista foi na sala do hostel onde eu estava hospedado em Assunção, “Gallagher Hostel”. Maestro Victor Oxley chegou e, após apresentações, já me presenteou com um DVD com partituras e manuscritos de Barrios, gravações originais do violonista e seus três livros, em pdf, escritos sobre a vida e a obra de Agustín Barrios.

Já na sala organizada para a entrevista leio o termo de compromisso. Após a leitura, Oxley me atentou sobre a leitura de dois livros indispensáveis sobre a música paraguaia: *Mundo folclórico paraguayo* (1989) de Maurício Cardozo Ocampo e *La música paraguaya* (1997) de Florentín Gimenez (eu ainda não tinha comprado, mas sabia da existência e da importância).

Em seguida me apresenta seus dois livros (impressos) escritos sobre Agustín Barrios, me esclarece que foi de forma pessoal que procurou saber e escrever sobre Barrios, já que tinha informações que não continham em outros livros sobre o mesmo tema e outras que se apresentaram contraditórias com as já publicadas.

Expõe a relação profissional que tem com Richard Stover, também investigador da vida e da obra de Barrios, com algumas fervorosas discussões por meio do jornal diário paraguaio “Color ABC”. Textos esses que estão incluídos em seu primeiro livro “Ritos, cultos, sacrilégios y profanaciones” (2010).

ENTREVISTA

Pergunta: No Paraguai, como os violonistas, sendo o senhor também violonista que lê partitura, conhecem a música do Barrios? Através de Partituras? De Gravações?

Resposta: Bom, aqui tem uma tradição muito forte na música de Barrios, porque Barrios nunca foi esquecido, a par de que ele esteve fora e teve muita repercussão no meio. Quando ele falece, os músicos paraguaios recorrem para estudá-lo e dispersam

por Centro América. E vem resultando regularmente os estudos (sobre Barrios) no país. Nunca foi musicalmente regularizado. Até que nos anos 1970-80, surgiu uma espécie de ressurgimento da obra de Barrios, pois se conheceram mais obras suas que antes não conhecíamos, a partir do resgate de Cayo Sila Godoy que viaja por Centro América e recolhe tudo o que pode, e assim começam a editar inclusive partituras de Barrios na Argentina, Mundo Guaraní (uma editora). Tem o editorial de Maurício Cardozo Ocampo (comenta). Foram publicadas algumas peças folclóricas, como “Danza Paraguaya”. Os violonistas, como Felipe Sosa..., já nos anos 1970 temos Cayo Sila Godoy que já dava muitos concertos, ou seja, a música de Barrios sempre estava presente no meio guitarrístico. Não é que agora depois de tanto tempo que todo mundo tem admiração por Agustín Barrios. Barrios sempre esteve presente no imaginário folclórico-cultural.

Pergunta: Ao interpretar a música de Barrios, o que os paraguaios, violonistas, incorporam, acrescentam, naturalmente, elementos que não estão na partitura?

Resposta: Isso eu não sei. Eu só sei especialmente algumas músicas folclóricas. Imaginário-folclorista como eu defino. Porque o folclore por definição é anônimo. Então o músico profissional *toma* o motivo folclórico e desenvolve o folclore-imaginário. Porque academicamente não relaciona. Isso se passou com Agustín Barrios, tomou emprestado melodias folclóricas e as desenvolveu academicamente. Nesse caso “Danza Paraguaya” não é uma obra sua. Originalmente. É um arranjo seu, uma obra popular que se perdeu no tempo, porque em seu próprio manuscrito está escrito “harmonizado por Agustín Barrios”, ele mesmo está assumindo que não é uma obra sua, mas o arranjo é seu. Tem também o caso de “Caázapa”, que se configura no caso de “Danza Paraguaya n.º1, n.º2 e n.º3”, parece que isso é mais uma questão de editores. Porque “Mangoré” nunca colocou n.º1, n.º2... “Caázapa” é folclórica, mas não tem “Danza Paraguaya n.º 4 ou 5”. “Caázapa” também é um motivo popular que Agustín Barrios rearranjou e elaborou como uma peça de concerto. A peça “Jha, che valle” é uma possível candidata a ser obra sua. No caso, eu não encontrei nenhuma referência popular ou uma fonte até agora que possa dizer que ele tirou de algum domínio público. É provável que nesse contexto esta seja original dele, porque na partitura tão pouco há indícios de harmonização, arranjo dele. Somente a firma “Agustín Barrios” no manuscrito. Possivelmente seja dele.

Mas, a respeito da interpretação do músico paraguaio, assim como a da música brasileira mesmo, ela... eu nunca vou tocar bossa-nova como um brasileiro, um choro, porque tem algo que...você tem que..... eu não... algo do tipo. Mas eu sei o contexto cultural para influenciar... é algo que você tem que ter desde pequeno, naturalmente, só assim. Eu escutava chileno, norte-americano tocar “Danza Paraguaya”, os chilenos se esforçam bastante, mas a forma natural de tocar é do paraguaio. Talvez por causa da Cueca Chilena, o 6/8 que também é muito similar, então quando a pessoa escuta parece que é tocado por um paraguaio.

Pergunta: Um americano..?

Resposta: Já escutei vários, Russel (David Russel, por exemplo), linda interpretação, mas sempre parece que falta algo. Muito frio que soa para nós. Mas já escutei Berta Rojas, Luz Maria Bobadilla bem paraguaio! polca paraguaia! Por tudo isso, por ser uma forma natural. Mas, no repertório internacional talvez essa seja a diferença. De repente sua obra soa mais romântica. Assim, o europeu gosta mais delas. Pela diferença de cultura.

Pergunta: Qual a formação musical característica da música paraguaia? Quais e quantos instrumentos? Polca paraguaia.

Resposta: Bom, olha, a música no Paraguai não tem muita tradição nesse sentido. A partir do século XIX que começa a formação de cordas, conjuntos folclóricos. E dentro dessa temática trabalhavam juntamente várias formações ou grupos, combos distintos. No caso de Agustín Barrios, seu pai e seus tios, seu tio paterno tinha um grupo musical. O pai era violonista, o tio Pedro tocava a ravel, um violino de três cordas e um outro tio na flauta. Esse era um grupo folclórico. Então Barrios, junto com seus irmãos maiores formaram um grupo similar. Mas hoje um grupo folclórico está constituído de um contrabaixo, uma guitarra e normalmente um acordeão ou um bandoneon, que começou a fazer parte de nossa cultura, também por causa da fronteira com Corrientes (Argentina), Misiones, o chamamé, que tem lá, que é um ritmo muito similar com a polca e a harpa paraguaia, muito tradicional e muito copiada.

Pergunta: A harpa sempre foi característica da música paraguaia, não é?

Resposta: A harpa surgiu pela necessidade das igrejas jesuíticas, quando os jesuítas chegaram ao Paraguai, não tinha clavicórdio, tiveram que fabricar harpa, eles tocavam harpa ao invés do clavicórdio. E a partir daí estava formada a tradição da harpa diatônica, porque na harpa paraguaia não se usa meio tom, é diatônica. E a partir daí, bom, passou a ser um instrumento popular, executado por Félix Perez Cardozo, grande artista, com um virtuosismo... A harpa paraguaia sempre funcionou como um instrumento pirotécnico. Muito virtuosismo do artista. Hoje a harpa e a guitarra são os instrumentos mais difundidos. Mas a guitarra é sempre mais difundida, por ser mais barata, um instrumento mais fácil de transportar... o piano já não pode.

Pergunta: Sobre a dança “London Carapé”, todos no Paraguai sabem que é uma dança tradicional, sabem sua coreografia?

Resposta: Se têm no Paraguai as festas tradicionais. Festas Patronales (muito comum em países colonizados pela Espanha, são festas anuais que celebram o Santo da cidade, contêm ritos religiosos e celebrações pagas, com divulgação da cultura local com música, dança, artesanato, gastronomia, etc). Que geralmente são festas únicas que interpretam essas danças. E a gente conhece essas obras musicais a partir das danças, assim através da dança. O “Londón Carapé” se conhece através da dança, não precisamente pelo “Londón Carapé” de Barrios, pela dança. Por isso muita gente associa o “Londón Carapé” pela dança, que vai associar com uma obra concreta, musical. Primeiramente pela dança, a gente associa pela dança.

Pergunta: A dança “London Carapé” já era considerada folclórica no início de 1.900 (Época em que Barrios escreveu e apresentou em recitais sua peça “London Carapé”)? Ou ainda era presente em festas populares, ainda estava em voga?

Resposta: O “London Carapé” é uma criação histórica que data de a partir de meados do século XIX, 1860. Você vai encontrar isso no livro de Florentín Gimenez, o livro de Juan Max Boettner, escreve um pouco sobre isso. Então, o “Londón Carapé” era uma dança popular, é um baile popular, então a gente conhece publicamente, e claro

que Agustín Barrios como qualquer cidadão comum paraguaio conhecia essa obra das apresentações públicas da dança. Mas essa dança não estava institucionalizada. E decidiram formalizar a dança, dando-lhe forma a uma tradição oral, nesse sentido. Porque a partir de meados de século XX começam a fazer recopilações e a escrever como se baila. Nesse sentido, meu tio, primo irmão de meu avô Julian Rejala foi o primeiro que juntou todas essas danças.

Pergunta: Julian Rejala é seu parente?

Resposta: Sim, meu parente. Tio-avô.

Pergunta: Ele recopilou a versão do Barrios, não é?

Resposta: Sim. Ele foi um dos primeiros que recopilou as danças e deu uma formalização. Escreveu e desenhou a bailar esses bailes típicos que estavam dispersos. A partir daí se fazem recopilações, livros, que os professores de baile pegavam como modelo e ensinam de forma sistemática aos seus pares. Hoje em dia é tudo totalmente sistematizado isso. Antes disso o modelo era a tradição. Não se conhecia o ritmo, nem método para escrever a dança. A partir dele sim, houve uma formalização.

Pergunta: Quando isso?

Resposta: Meados do século XX. A partir de 1940. Que se começa a formalização, o estudo das danças de forma científica, antes disso era exclusivamente uma tradição. E na época de Barrios, ele tomou da tradição, assim como outras músicas inclusive. Vou comentar por um momento, por exemplo tem uma “Marcha Paraguaya” de Agustín Barrios, que possivelmente era o hino primitivo do país. As análises resultantes, as desconstruções que fizeram com o hino e com a mão de Manuel Sosa Escalada, tio do professor de Agustín Barrios, foi quem construiu o hino nacional. E tem uma parte, a primeira, por exemplo, que há uma espécie de marcha, nas caixas e Agustín Barrios incorpora isso em sua obra. Então eu me pergunto se essa “Marcha Paraguaya” é o hino antigo do Paraguai? Possivelmente. É muito parecido com a introdução de Manuel Sosa Escalada, a figuração rítmica, forçando um pouco, é

claro. Assim como “London Carapé” de Aristóbulo Dominguez é diferente do Agustín, mas a figuração rítmica é a mesma, se analisar os dois motivos. Inclusive Aristóbulo escreveu em 2/4 e Agustín Barrios em 3/4. Hoje em dia dissemos 6/8. Por isso houve erros de repente, não trouxe todo o motivo rítmico. Tem que ter uma forma de executar, então fazemos por instinto.

Pergunta: Até Barrios não tinha certeza da notação música paraguaia?

Resposta: Bom, olha, eu mesmo acredito tão pouco... é....Partimos que a notação musical é algo artificial. Nós que criamos. Assim para falar de uma forma correta, verdadeira de escrever, é impossível. Não pode dizer que há verdade na música, porque é algo artificial que nós mesmos criamos, damos forma. Não é similar, igual a Lei da Física, que é algo imutável. Então existem maneiras mais práticas e menos práticas de escrever. Assim que é. Essa mensuração em 6/8 se firmou pela prática da leitura e da redução. Pela prática o 6/8 é um compasso ternário e mais um binário. Igual se colocar em 2/4 ou 4/4, daí tem que colocar tercinas... vai complicar a escrita. Por isso falar uma forma correta de escrever a música paraguaia... pra mim é um negócio sem sentido. Porque, agora, você tem a possibilidade de definir o curso dos compassos, uma riqueza de polifonia para o compositor, por exemplo. E assim ensina desse jeito, é assim, não pode mudar nada! Está cortando a possibilidade de criar. De criar juntamente linhas paralelas, polirritmia, o que enriqueceria a acentuação. Então, esse autor é esse (aponta para o livro “La música paraguaya”) Florentín Gimenez. Eu não compartilho (da mesma ideia que Florentín Gimenez), porque, como eu te disse, a verdade na música é impossível. Colocamos maneiras práticas de escrever, de facilitar a leitura e a escritura, mas não se pode escrever uma forma definitiva. A pulsação se dará pela forma que agrupamos figuras, de música. Então o que se prima é pelo curso e não pela forma de escrever. Em qualquer forma de escrever eu posso agrupar grupos de notas e assim acentuar de maneira diferente. Compreende? Como músico. Falar o 6/8, uma forma real, é a maneira mais prática, mas...

Pergunta: Mesmo assim não é completa.

Resposta: Claro. (bate palmas em dois e faz “tá, tá, tá” em 3, mostrando o ritmo paraguaio). Isso é dois, pode escrever em 2/4, 4/4. Dividimos o compasso.... Nesse

sentido eu acho que é uma discussão um pouco fora. Se falamos da maneira precisa sim, mas da maneira correta não. Essa é minha missão, eu sou filósofo, eu entro no mundo filosófico. Mas, Agustín Barrios escreveu em 2/4, 3/8, 6/8. Nunca se decidiu definitivamente. Procurou uma forma prática de escrever, uma maneira também de facilitar aos demais ler a obra. Mas não se decidiu definitivamente uma forma de escrever. E sim com Flores e Hermínio Gimenez que deram a nacionalização do 6/8. A do Aristóbulo Dominguez (em seu livro de 1928 intitulado “Aires nacionales paraguayos”) está em 2/4. Todas as polcas estão em 2/4. Tem uma gravação de(não entendi) que está junto com este álbum de canções paraguayas, está em 2/4 e ele acentua em 2/4, e quando você escuta parece americano tocando polca, porque soa o acento escrito. Então se se coloca essa escrita e a convenção de acentuar em 2/4 de tal maneira, e não mudar um pouco a forma... na execução vai mudar a pulsação. É algo convencional, não é uma lei da física. Então da verdadeira ou da maneira correta de escrever é sem sentido. Na maneira prática sim.

Pergunta: O “London Carapé” é um gênero musical ou é uma música e uma dança com várias versões da mesma música, mesma dança?

Resposta: O London é uma polca, praticamente já decidimos e já marcamos como algo comum. Isso não tem o que discutir. Somente há um motivo. Escutamos (tem) quatro versões diferentes, mas as quatro giram em torno da mesma figuração de notas, um esquema bem definido. Você pode tomar como variações de um motivo, mas um motivo mais para dança, mais para o público. Nós demos essa forma. Não é uma peça para estar em casa e escutar. Bom, hoje que nós sentamos em um teatro e escutamos música, antigamente a música era um meio social, de socializar. O tango era assim, agora você vai a um teatro para escutar tango, todos sentados olhando. Com a polca se deu da mesma maneira. As polcas de Agustín Barrios são para desfrutar, não para ir bailando. Bom, se pode dançar também, mas.... Nesse sentido eu acho que é isso, só um conjunto, uma forma, de figuras rítmicas e a melodia que formam o que chamamos de “London Carapé”. São distintas quatro versões: uma arranjada por Agustín Barrios, a outra é de Aristóbulo Dominguez, que é diferente, tem outra música do Manuel Mosqueira e ... mais uma recopilada... que não lembro (essa seria a de Juan Max Boettner).

Pergunta: Tem uma com letra, só letra?

Resposta: Na verdade eu não conheço, só conheço “Londón Carapé” instrumental, uma peça de baile típico. Te conto uma característica muito peculiar na prática dos músicos do princípio até meados do séc. XX. Se compunha uma melodia. Depois, outros músicos colocavam várias letras nessa melodia, por isso que tem várias versões, várias letras, mas só uma melodia. Por exemplo, a letra “Assunção” cantada com a melodia de “Caázapa”. A letra de “...”(não entendi) cantada com a melodia de “Caázapa”. Então surgiram várias letras com a mesma versão da melodia. Mas a melodia eles tomavam presa (fixa) a letra que... ficavam mudando a letra. Por isso hoje em dia existem várias versões de uma mesma melodia. O caso de “Caázapa” por exemplo já teve vários nomes, teve “Cancion del soldado”, a partir da revolução de 1922 que teve no Paraguai e outras, e hoje se conhece como “Caázapa”, mas todas são as mesmas, a essência é a mesma obra. Mas, por exemplo, a obra “Caázapa” cantada não tem nada a ver com a obra de Agustín Barrios, que era um grande compositor, mas a melodia é sempre básica. A melodia da polca paraguaia só tinha uma seção, não tinha seção B, então Agustín Barrios fez a seção A, B e C. Mudou a forma. Cresceu. A partir de sua influência da música acadêmica, começou a estudar a música diferente. A música popular sempre foi só uma seção. Um só verso era cantado e cantado. E agora tem seções distintas, A, B e C. Hermínio Gimenez entende muito bem isso e futuramente cria “Che trompo araza”, com uma seção C modulante. Tomando o exemplo de Agustín Barrios. O motivo é quase o mesmo. São muito similares.

“JHA, CHE VALLE”

Pergunta: Esta peça é conhecida/popular entre os músicos populares paraguaios? Eles também a chamam de “Danza Paraguaya n.2”?

Resposta: Só pelo nome “Jha, che valle”. Se Agustín Barrios escreveu “Danza Paraguaya n.1” eu não vi a 2, eu não conheço. Creio que os editores que decidiram.

Pergunta: É uma peça original de Barrios?

Resposta: Sim. Na “Danza Paraguaya” está claro que é uma harmonização sua. No caso de “Caázapa” sabemos que é um motivo popular. Um “Aire popular paraguaio” como foi gravada.

Pergunta: Qual gênero musical é classificado esta peça de Barrios? Dê-me exemplos de outras músicas do mesmo gênero musical de “Jha, che valle”.

Resposta: A polca, a galopa são gêneros similares, a única diferença é a velocidade. O tempo. Com a velocidade há o problema da sincopação do músico, porque a velocidade não imprime certa limitação de física. A acentuação que de repente varia. Mas a essência é a mesma.

Pergunta: A galopa seria como?

Resposta: A galopa é típico do baixo 1,2,3 (em ternário). A galopa é mesmo mais rápido. A galopa normalmente está associado a grupos com instrumentos de percussão e caixas. São bandas. Uma bandinha folclórica: Trombone, sax, tambor, pratos e assim fazem o ritmo, a sincopação. Bumbo no tempo, pratos no contratempo e a melodia e o acorde nos instrumentos de vento. A galopa está mais associado a este conjunto. Sem dúvida que a polca cantada é mais lenta, que foi o que popularizou. Por que? Pelo povo gostar de cantar, dançar é mais lento. O “kyre’y” é mais rápido, está associado a galopa. “Kyre’y” (significado) mais rápido, movido. A polca é o ritmo básico e a “guarânia”, é a mesma coisa só é mais lento, mais harmônico.

Pergunta: A tradução de “Jha, che valle” para o português é: “Oh, minha terra!”. É possível identificar nesta peça elementos da música paraguaia? Por exemplo; a parte B com baixos bem marcados “virando” como melodia, imitando a harpa e a parte C em quiálteras de 4, significando um charango, por exemplo, ou uma flauta, ou violino.

Resposta: 1)A forma de agrupar as notas, 2) a musica paraguaia, polca, galopa, é comum a forma, o tratamento dos a formação dos pares das semicolcheias são típicas da música paraguaia. Agora, na partitura, em “Jha, che valle” tem uma parte

interessantíssima que se chama trio. Onde há uma espécie de espaçamento do pulso. Se parece com outra coisa essa parte (cantarola) que muda a pulsação. Se não me recordo, você vai encontrar (aponta para o Dvd que me deu com partituras, livros, artigos, manuscritos) um artigo em que eu escrevi uma discussão sobre a mensuração. Porque juntamente há uma polirritmia. Ele esta divulgando essa forma de pulso métrico que dobra, essa forma totalmente contrastante na música. Parece uma espécie de variação rítmica.

Pergunta: Aquelas figuras são em quiálteras 4, é característico da música paraguaya?

Resposta: Sim, você encontra em outras músicas esse motivo também, “Danza Paraguaya”, “Caazapa”. Agora vou comentar a seção do trio. A seção do trio (a melodia) você vai encontrar bem elaborado em “Variações sobre el unto gana...(não entendi)” e também em creio em “Romanza” (de Barrios).

“DANZA PARAGUAYA”

Pergunta: Qual a importância de “Danza Paraguaya” de Barrios para os paraguaios?

Resposta: “Danza Paraguaya” é como a caracterização da música popular paraguaia. Como eu havia comentado, “Danza Paraguaya” do ponto de vista de criação de Agustín Barrios, não é original de Barrios, a melodia original é um motivo emprestado. Mas “Danza Paraguaya” que hoje em dia conhecemos de Barrios tem esse mérito, de ser de Agustín Barrios, pois quando escutamos “Danza Paraguaya” escutamos Agustín Barrios em todo o seu esplendor. Nesse sentido tem todos os elementos de Barrios, um Barrios maduro e conseqüentemente é uma obra sua. Por mais que o motivo seja emprestado. Não podemos tratar como uma obra secundária, é uma obra mesmo. Nesse sentido, “Danza Paraguaya” é uma obra de Agustín Barrios, tomando esse contexto. Essa obra em si tem a peculiaridade, por exemplo, de ser seccionada 3 partes distintas, bem demarcadas. Assim damos conta que a música paraguaia nas mãos de Agustín Barrios amadurece a sua forma. Porque a música paraguaia popular, e a polca neste caso, tinha só uma seção e Agustín Barrios monta 3 seções distintas. A partir da obra de Barrios, juntamente entraram no caso Herminio Gimenez e Assunción Flores tomando um pouco o exemplo para imitar

uma forma mais completa. E reelaborar também a partir da música que vão compor. Neste caso “Che trompo araza”, uma obra emblemática de Herminio Gimenez é uma composição irmã de “Danza Paraguaya”. Extraindo elementos ao estilo Schenkeriano, eliminando algumas coisas como artifício para composição, mas é a mesma estrutura. A melodia de Herminio Gimenez se encontra na sexta da melodia principal, na nota Si e Barrios também e a relação dos acentos também são parecidos. É um exemplo de polca. E a modulação na terceira seção é semelhante a de Barrios. Uma obra com uma riqueza harmônica interessantíssima. Totalmente atípica do que havia no repertório popular paraguaio. No sentido de que Agustín Barrios não era acadêmico, empresta do popular para fazer música acadêmica. Junto com Barrios tem Assunción Flores, Hermínio Gimenez que entenderam o academicismo na música, alguns contemporâneos seu também. Com Herminio tem “Che trompo Arasá” e com Flores, o criador da “Guarânia”, ele escreveu o “Cholí”, uma galopa. Muito rica. O próprio Barrios, em uma entrevista insultou os músicos paraguaios aqui (no Paraguai) para o desenvolvimento dos motivos autóctones. Porque sentia que era a época do nacionalismo musical.



Figura 117 - Victor Oxley tocando violão.



Figura 118 - Entrevista com Victor Oxley.

Entrevista - Maestro Felipe Sosa

Entrevista Maestro Felipe Sosa - quarta-feira, 25 de novembro de 2015, 12:10 - 13:22 (Horário de Assunção)

O Maestro Felipe Sosa me recebeu em seu conservatório de música. Após uma conversa por telefone combinamos nossa entrevista (para o dia seguinte). Ele teve um infarto recentemente e eu tive muita sorte em ele me receber. Sosa falou bem calmante e quando pedi para que ele me demonstrasse alguma coisa no violão, disse que está evitando tocar por recomendação médica. Em sua sala principal há várias fotos suas em concertos, concertos internacionais, fotos de Agustín Barrios, prêmios, matérias de jornais, matérias em japonês. Após a leitura do termo de compromisso iniciamos nossa entrevista.

ENTREVISTA

Pergunta: O senhor é violonista, que lê partitura, e compositor de músicas paraguaias, como “Villa Alondra”. Gravou em 1985 um álbum em homenagem a Agustín Barrios. No Paraguai, como os violonistas conhecem a música do Barrios? Através de Partituras? De Gravações?

Resposta: Em geral...com a educação musical que tive, eu sou compositor e componho várias obras dentre elas têm: poemas sinfônicos, quartetos, quintetos.

Tenho aproximadamente 80 arranjos de músicas paraguaias, alguns gravados. Tenho 65 obras de guitarra solo, violão solo e tenho obras para banda. A última obra para banda que compus, em 2011, foi o poema sinfônico em homenagem a “Danza Paraguaya”, que estreiou com uma orquestra e três guitarras, uma obra composta em 6 vozes. E tenho dois prêmios importantes, ganhados no Paraguai como compositor: “Prêmio da Música Paraguaya” e “Prêmio da Música Universal”, são estes (ele me aponta os quadros nas paredes de sua sala). Ademais, tenho a honra de haver sido premiado pelo governo brasileiro, uma medalha em 2002, uma homenagem ao grande compositor brasileiro, à quem difundi sua música, Heitor Villa-Lobos.

Pergunta: Como você, no Paraguai, conheceu Barrios, ele é comum aqui?

Resposta: A música de Barrios é cativante, é em estilo romântico, clássico e até barroco. A “Gavota ao Estilo Antigo”, “Madrigal”, então, estilos... (faz gesto com as mãos dizendo “variados”).

Pergunta: Desde pequeno você conhece Barrios ou foi com professor de guitarra?

Resposta: Barrios. Barrios é autodidata. Autoditada. Nunca estudou em um conservatório, não fez um estudo continuado, maestro. Seu maestro foi a própria vida, Barrios aprendeu um pouco no Paraguai, com (não entendi), depois viajou... era um boêmio. Um interprete com muito carisma, com muita presença com o público. Viajou nos primeiros tempos para o Brasil, muito ao Uruguai, Argentina, conheceu guitarristas de nome e estudou esses conhecimentos e sacou proveito e foi revolucionando tanto a técnica e também musicalmente. Na composição de Barrios se vêem sons de estilo contemporâneo. O valor da obra de Barrios é o valor emotivo. Qualquer pessoa que escuta a obra de Barrios é cativado pela beleza e pela sutileza da obra de Barrios. Tem um especial carisma para transmitir. Barrios fez seu caminho peregrinando, era um peregrino, dois meses aqui... E tinha um sistema de vida, mais ou menos... focava sua carreira em mecenas.

Pergunta: Martin Borda y Pagola...

Resposta: Sim. No Brasil, Argentina também tinha... E Martin Borda y Pagola foi realmente seu protetor. Naquela época, na América Latina era pouco difundido a guitarra, em geral. Era um instrumento considerado do povo, das ruas, não era um instrumento de salão. E essa posição da guitarra no mundo foi graças ao trabalho e a genialidade de Andrés Segóvia quem levou a conquistar esse cenário da guitarra. Chegou a conquistar vários compositores que lhe dedicavam suas obras para gravar e tocar. Ademais, Barrios é um sinônimo de peregrinar. Peregrino.

Pergunta: Em sua música “Villa Alondra” quais instrumentos e elementos da música Paraguai o senhor sintetizou ao violão? Pode me mostrar ao violão onde se representa outro instrumento?

Resposta: Eu tive, faz 1 ano e dois meses, infarto. E estou tocando pouco a guitarra, por indicação médica. Não estou em condição.

Pergunta: Sobre a dança “London Carapé” todos no Paraguai sabem que é uma dança tradicional, sabem sua coreografia?

Resposta: Sim. É uma dança tradicional. Se difundi muito nos meios educativos para dançar. Porque “London Carapé” é uma dança que é muito linda, em pares. E “London Carapé” é uma obra anônima, um motivo popular, que Barrios, na partitura original (escreveu) fez seu arranjo. E difundiu muito na guitarra esta peça.

Pergunta: Por causa do arranjo de Barrios?

Resposta: A través do arranjo dele. E Barrios fazia uma composição com um arranjo e depois de um tempo ele analisava e mudava. Por isso a “Danza Paraguaya” tem mais de 6 versões. Eu gravei duas versões. A última revisão que ele fez antes de morrer e a que eu gravei em 1945. Eu fiz um concerto deste compositor não muito erudito, não muito científico, porque Barrios, inclusive tocou muitas obras sem escrever, você não vê. Eu me ponho a compor, reviso, termino minhas composições e firmo com a data. Nisso já não se toca mais. Mas Barrios não era assim, depois de um tempo, colocava uma coisa aqui, outra lá e mudava. Então, por isso que se confunde muito as versões de Barrios. São distintas. Tem o caso da “La catedral”.

Ela tem dois movimentos, “Alegro Sinfônico” e “Andante religioso”. Acabou, passou muitos anos, e escreveu o “Preludio”, que hoje em dia se toca primeiro (primeiro movimento), em Cuba. Escreveu em Cuba o “Preludio” e disse: - Esse Preludio cairia muito bem na “La Catedral”. Então, há várias versões, vários guitarristas que tocam somente os dois movimentos e muitos guitarristas que gravam com o “Andante Religioso”.

Pergunta: Há outros London Carapé além do arranjo de Barrios? Quais, de quem? Pode-se considerar o London Carapé um gênero musical, uma dança com várias músicas, como o samba, com várias músicas no mesmo gênero musical? Ou é uma dança/música e várias versões da mesma dança/música? se sim, qual a versão original?

Resposta: É uma só versão. E com as possibilidades da guitarra, Barrios enriqueceu com seu arranjo colocando *staccato*..., enfim, e o “ar” da dança, é específico. Então, esse “London Carapé” é muito tradicional, muito usado para os grupos de bailes. As bailarinas na dança.

Pergunta: É possível classificar o estilo musical de “London Carapé”? Se sim, quais os elementos musicais que a identifica com tal? O senhor pode me dar exemplos de outras músicas de mesmo gênero? E mostro a versão de Aristóbulo Dominguez.

Resposta: Isto está mal escrito. Está em 2/4. Tem que passar para 6/8. Não sei de quem é essa versão. Tem assim, “Jha che valle” tem também uma versão em 2/4 na primeira e segunda parte.

Pergunta: Até Barrios tinha dúvidas ao escrever a música paraguaia?

Resposta: Sim. “Jha, che valle”, lá por 1971, fui eu quem fiz o arranjo em 6/8 e gravei pela primeira vez como é hoje “Jha, che valle”. Incluindo *staccato*. Porque até então se tocava em 2/4 e não tinha a metragem necessária que necessitava a música. “Jha, che valle” é uma inspiração de Barrios dedicada ao seu povo.

Pergunta: Música dele, música própria?

Resposta: Sim, música própria dele, dedicada ao seu povo. “Jha! che valle” é “Óh! mi Pueblo”.

Pergunta: “Jha, che valle” tem a terceira parte (canto a melodia).

Resposta: Sim, na terceira parte, Barrios já inclui aí o estilo Minueto, porque essa terceira parte Barrios muda totalmente o estilo e assim escreve em quartas (quádruplas de quatro) (Maestro Felipe Sosa canta a melodia) nessa parte, e depois vem outra vez a cadência paraguaia, vem (canta a primeira parte, muito bem).

Pergunta: Isso é bem característico do Paraguai?

Resposta: Sim, isso bem característico paraguaio. Então, o que acontece, Barrios inovou para bem da música paraguaia a inserção do corte Minueto (da parte do Minueto) na música paraguaia. O mesmo acontece com a “Danza Paraguaya”, na terceira parte (canta a melodia) é outro estilo minueto. Barrios utilizou a música clássica, utilizou para o bem da música paraguaia, para enriquecer a música paraguaia, utilizou parte da música clássica. Agora, lastimoso em Barrios é que escreveu pouca música paraguaia. Pouca música paraguaia. Mais músicas universais. Pelo gênio que tinha, a capacidade, se tivesse escrito muitas músicas paraguaias teria enriquecido muito mais. Mas está (existe) o arranjo de “Campamento Cerro Leon”... como chama... , bom, em geral, Barrios, a quantidade máxima que tem dedicadas a música paraguaia é mais ou menos entre 5 ou 6. Ele tem mais de 120 obras universais. Depois também se dedicou muito aos arranjos de danças, como “La Golondrina”.

Pergunta: No tempo de Barrios, a dança “Londón Carapé” já era considerada folclórica no início de 1.900 (Época em que Barrios escreveu e apresentou em recitais sua peça “London Carapé”)? Ou ainda era presente em festas populares, ainda estava em voga?

Resposta: “London Carapé” nasce assim: Na época da Guerra Grande, um pouco antes da Guerra Grande, o Mariscal Lopez e Madame Lynch, sua companheira,

faziam festas no Palácio. Grandes festas. Então se tocavam, geralmente, o que chamavam de polca, que é música europeia. A polca aqui tem que desusar, não tem porque utilizar a palavra *polca*. Porque a polca tem outra métrica, mas se fixou como costume, a gente paraguaia qualquer coisa diz: *polca*. Não, o ideal é *danza paraguaya*, *kyre'ý*, *saraki*, tem vários nomes que depois se inseriram na música paraguaia para dar-lhe autenticidade, mas *polca* não. Dentre as minhas obras não há nenhuma polca, são danças, suíte, mas *polca* não. Pegou o costume até hoje em dia. Então, a gente curiosa, o povo, ia escutar a música que se tocava no Palácio e que se dançava. Aí se tocava o “London Carapé” como dança e se bailava. Então, o que acontece, o “London Carapé” vem da palavra Londres, parecido com Londres. Diziam as pessoas: Olha, essa música se parece com o “London Carapé”, se parece com London. Então nasceu a palavra “London Carapé”. De aí existe o arranjo de Barrios de 1910, muito posterior, porque o “London Carapé” surgiu em 1845, época que se já tocava o “London Carapé” no Palácio. O “London Carapé” se fixou como “London Carapé”... seu título era outro, mas o povo, a gente foi escutar, a curiosidade e colocaram: “London Carapé”. Esse é um Pequeno Londres, uma coisa assim. Então se fixou o “London Carapé” como uma dança tradicional.

Pergunta: Qual era a formação musical na época, por exemplo de “London Carapé”?

Resposta: Banda. Banda militar que ia ao Palácio tocar.

“JHA! CHE VALLE”

Pergunta: Esta peça é conhecida/popular entre os músicos populares paraguaios? Eles também a chamam de “Danza Paraguaya n.2”?

Resposta: Se usa muito “Danza Paraguaya n. 2”, pelo pouco de música paraguaia que Barrios tem. Ou “Danza paraguaia” ou “Jha, che valle”. Mas em geral somente “Jha, che valle”.

Pergunta: Qual gênero musical é classificado esta peça de Barrios? Dê-me exemplos de outras músicas do mesmo gênero musical de “Jha, che valle”.

Resposta: “Jha, che valle” é uma danza, para definir bem. Não é galopa, muito menos polca, como disse a *polca* está mal concebida. Um bom compositor paraguaio ao escrever não pode dizer polca. Já passou, é da Polônia, tem outro estilo. Se fixou pelo povo, mas um músico erudito vai escrever *danza, kyre’y*, que quer dizer: alegre.

Pergunta: A tradução de “Jha, che valle” para o português é: “Oh, minha terra!”. É possível identificar nesta peça elementos da música paraguaia? Por exemplo na parte B?

Resposta: Parte B, não é característico. Isto é, como se chama, uma inserção que Barrios utilizou na música paraguaia e enriqueceu muito. A música paraguaia tinha somente duas partes e com o trio, então, Barrios revolucionou e começou a ter três partes. Depois os compositores mais jovens, que vieram já imitavam o corte, o estilo musical de Barrios, tanto da “Danza Paraguaya” como em “Jha, che valle”.

Pergunta: Quem toca esta peça pensa na dança? É possível dançar esta peça?

Resposta: Não.

Pergunta: Mais para concerto, teatro?

Resposta: “Jha, che valle” está mais para uma obra expressiva que divulga o amor por seu povo natal. Então, ao escutar “Jha, che valle”, está escutando este pedaço de terra onde nasceste, onde cresceste, que era como uma recordação e como uma homenagem.

“DANZA PARAGUAYA”

Pergunta: Qual a importância de “Danza Paraguaya” de Barrios para os paraguaios?

Resposta: Em primeiro lugar, a “Danza Paraguaya”, Barrios, com sua genialidade e conhecimento de composição rompe o esquema tradicional da música paraguaia. A música paraguaia em geral não se acentua no primeiro tempo.

Pergunta: É o segundo?

Resposta: Sim. A “Danza Paraguaya”, sem dúvida, utiliza Barrios também o modelo do minueto. Acentua o primeiro tempo (canta a melodia), a dança. O segundo movimento da “Danza Paraguaya” já é sim o estilo clássico da música paraguaia (canta a melodia), esse já muda a acentuação, já se produz a acentuação normal, clássica. Mas a primeira parte é totalmente original, a acentuação no primeiro tempo. E Então, ele agrega o terceiro tema como um trio.

Pergunta: Como o senhor conheceu esta peça?

Resposta: A “Danza paraguaya”, quando eu era muito jovem, tinha uns doze, treze anos, praticamente não havia guitarristas no Paraguai. Havia guitarristas totalmente, assim, sem informação, eram muito habilidosos para aplicar este... e aos doze anos escutei pela primeira vez a “Danza Paraguaya” tocada por Cayo Sila Godoy. Ao vivo, no teatro municipal, fui a um concerto, eu não conhecia nem a guitarra. A guitarra (eu) pensava que era uma máquina, não conhecia. Então, o que acontece, Sila herdara a tradição de Barrios e veio ao Paraguai e começou a difundir a verdadeira guitarra clássica. Então, esse concerto, quando eu tinha 12 anos, ficou em mim. E até agora ficou em mim, por que? Porque pela primeira vez vi a possibilidade imensa que tem a guitarra, a técnica da mão, essas coisas. Não havia professores, maestros aqui. Gente, assim, de pouca preparação tinha.

Pergunta: Somente Sila Godoy?

Resposta: Somente Sila, mas ele não parava. Ele não parava. Eu me acertei com Sila Godoy, me recebeu muito amavelmente e nos tornamos amigos por toda vida, fizemos turnê juntos. Foi ele quem realmente fixou a verdadeira guitarra para que eu tivesse interesse depois de me dedicar inteiramente a guitarra.

Pedi para tocar as três danzas de Barrios. O maestro Felipe Sosa disse que gostou, perguntou se tenho mais peças para fazer um concerto e me convidou a ir ao Paraguai ano vem (2016) para eu fazer uma turnê no Paraguai, em Assunção e interior.



Figura 119 - Entrevista com Felipe Sosa.



Figura 120 - Maestro Felipe Sosa e eu.

Entrevista - Maestro Luis Száran

Entrevista Maestro Luis Száran - terça-feira, 24 de novembro de 2015, 12:10 - 13:13 (Horário de Assunção)

O maestro Luis Száran me recebeu em sua oficina, como eles chamam, em seu escritório onde desenvolve o projeto “Sonidos de la tierra” e vários outros e envolve grandes patrocinadores. Ele é o maestro da Orquestra Sinfônica da Cidade de Assunção, tem formação no exterior e sempre está se apresentando ou sendo convidado por orquestras na Europa e nos Estados Unidos.

ENTREVISTA

Pergunta: És com mucho gusto que te entrevisto. Eu sei que você escreveu um livro sobre Barrios, junto com Cayo Sila Godoy. Tem livros e álbuns da cultura musical paraguaya. És um maestro internacional e tem intensa atividade musical. Eu gostaria de saber a sua opinião de como os paraguaios conhecem Agustín Barrios? Como vêem Barrios? É um orgulho nacional, por que?

Resposta: Eu creio que com Agustín Barrios, o Paraguai se sucede na música do século XX com Arnold Schoenberg. Onde se fala muito sobre a pessoa, se estuda quem é o Schoenberg no mundo e quem é Agustín Barrios no Paraguai, mas a gente escuta muito pouco sua música. Neste momento, se comenta muito sobre Agustín Barrios em todos os níveis sociais, mas a população não conhece a sua música, se toca muito pouco. Nos últimos tempos, se incrementou a difusão de livros, gravações, mas no Paraguai se conhece muito pouco, inclusive, há muitos anos, quando houve uma campanha, eu também estava, fazia parte, para trazer os restos de Agustín Barrios ao Paraguai, que se encontram em El Salvador, o governo de El Salvador nos disse que quando o Paraguai reconhecer o valor de Agustín Barrios eles vão permitir que isso aconteça. Até hoje não. Hoje em dia já temos teatro, rua, conservatórios que levam seu nome, mas sua música fora do âmbito dos próprios interpretes de guitarra não chega a massa. Tem que ter um trabalho profundo de difusão. Antes, quando ele estava vivo era uma época de indiferença, não se valorizou tudo o que ele representa como compositor, interprete e até se fecharam as portas para ele. Lhe negaram um teatro para se apresentar, pois diziam que era um músico de salão, não um concertista. Então ele foi tocar na praça, para o povo. E ele já tinha tocado no teatro de São Paulo, Municipal de São Paulo, em Montevideo, teatros bem grandes. Tem uma anedota que diz que ele se sentiu tão ofendido que quando subiu no barco para ir embora, tirou os sapatos para não levar nem um grão de terra de lá (daqui). Mas não sabemos se é fantasia ou... Mas foi um golpe muito grande e nunca mais voltou ao Paraguai, após esse acontecimento. Mas seus amigos lhe ajudaram a fazer, armaram um teatro na Praça Uruguaya, você tem que ir lá, muito forte (presença de Barrios), no centro.

Pergunta: -Baseando-me no livro de Boettner, “Musica y músicos em el Paraguay” de 1957, ele diz que a música paraguaya tem influência dos gregos, já que na época da colonização do Paraguai o Renascimento era a grande corrente cultural em voga.

Permanecendo desta maneira, como ele diz – congelalose – vou ler a citação - “la poesia e métrica griega estaban en auge, influyendo considerablemente sobre la musica hispánica. Esa musica com matices de métrica grega llegó a America, el Pueblo la conservo – congelándola – y hoy despues de sufrir la modelacion regional, vive com caracteres próprios! Este es el secreto de nuestro ritmo!” (BOETTNER, 1957: 202). O senhor concorda com esta explicação?

Resposta: Eu creio que esta é uma explicação da origem, da origem, da origem. Creio que a influência grega é muito clara em toda a Europa, não precisa mencionar. É parte desse processo, e cada país, na Europa, sobre essa métrica grega tem sua identificação própria de musica: alemã, italiana, espanhola. O que ficou claro é a presença da música espanhola aqui, que foi difundida e se criou... o Paraguai foi um dos primeiros países em que houve integração, não houve guerras entre indígenas e espanhóis. O indígena paraguaio ao invés de fazer guerra fez amor, criaram famílias com espanhóis. É uma das primeiras sociedades de mestiços. Mescla de Espanhois com indígenas. Esse mestiço ou criollo, como falamos, já com o rosto um pouco espanhol e um pouco indígena faz o formato do que é o paraguaio, toma essa música espanhola e a adapta a sua nova situação espiritual, seu rosto, sua forma de ver o mundo. A música paraguaia nasce diretamente da musica espanhola, não tem nenhum componente indígena. Só as primeiras canções que têm o texto em guarani, a língua indígena. Mas esse texto, em guarani que se introduz nas canções também se aborda a métrica espanhola, porque a língua indígena é livre, não tem frases matemáticas, então a língua indígena cai na ditadura dessa métrica da música grega.

Pergunta: A canção paraguaia também é muito importante?

Resposta: Sim, a canção paraguaia nasce, é a primeira forma de expressão, dos antigos aires espanhóis. Se introduzia algumas palavras em guarani e que cronistas, isso em 1800, que visitavam o Paraguay e diziam que tinha uma canção muito triste que cantam os paraguaios e tem um pouco da Espanha e se chama “purahey así” ou “canto triste” “canto “doloroso”.

Pergunta: Qual a formação musical característica da música paraguaia? Quais instrumentos, quantos, o que cada um faz?

Resposta: A música tradicional paraguaia tem várias linhas, mas é um marco muito pequeno, não é que nem a música no Brasil ou na Argentina, Chile que tem muitas diversidades e muitas origens. É simples e muito claro. A música gira ao redor da guitarra e do canto. E a linha paralela pela harpa, a parte instrumental. A guitarra vem da Espanha e incorpora o acompanhamento para o canto, essa é a linha principal. E na segunda linha vem a harpa, ela foi introduzida pelos jesuítas, nas reduções, missões jesuítas para substituir o órgão, para ser o baixo contínuo, os acordes, para o canto da missa. Porque era impossível construir órgãos para as igrejas, pelo clima...tentaram copiar o órgão europeu, mas era impossível e a harpa era muito simples: uma caixa harmônica, com as cordas e já pode fazer os acordes. Foi introduzido pela parte de Anton Sepp (suíço), missioneiro jesuíta que trouxe a primeira harpa. Ele trouxe a lutheria para cá, muitos instrumentos. No final de 1600, e traz a música barroca nas missões jesuítas que teve no Brasil, Argentina, Uruguai, Paraguai. E dentro dos instrumentos que traz, trouxe a harpa. Quando foram expulsos os jesuítas, eles permaneceram por 150 anos, o indígena pegou a harpa para si.

Pergunta: Os espanhóis ensinaram a construir os instrumentos?

Resposta: Não, os espanhóis aqui não foram como em Colômbia, Bolívia, Peru, quando havia esplendor musical na cidade. Aqui, nesta área de Assunción, no Paraguai, não havia desenvolvimento musical, somente nas missões jesuítas. Aqui as referências que o povo tinha era um coro na igreja e músico popular com violão e canto, não havia orquestra, não havia outro tipo de Então, então a harpa, incrivelmente, porque também se encontra em outras partes da América, México, Venezuela, todos os países, onde a harpa é parte da orquestra, nesses países, no Paraguai a harpa se desenvolveu como instrumento solista e tem até hoje mais de 2000 peças musicais. Essas são as duas linhas da música no Paraguai.

Pergunta: O senhor já disse que Barrios é conhecido, mas precisa de mais reconhecimento. -Os músicos paraguaios tocam Barrios? Como? Já que ele escreveu músicas tanto de caráter popular como de caráter erudito. Tocam que tipo de peças de Barrios?

Resposta: Todos os guitarristas clássicos paraguaios tocam Barrios. Temos uns 100 mais ou menos. Mas Barrios só é conhecido no Paraguai com a “Danza Paraguaya”. Só com essa música. Todo mundo toca, com harpa, com flauta, violão. E as outras peças só os grandes maestros que tocam. Essa é a única obra que é símbolo de todo o Paraguai. Ele compôs no início do século XX, “Danza Paraguaya”. “Danza Paraguaya” marca um antes e um depois na música paraguaia.

Pergunta: É tão importante assim?

Resposta: Sim. Isso me contava um grande compositor paraguaio que viveu muito tempo no Brasil também, chamado Hermínio Gimenez. Por volta de 1912-15 que aparece “Danza Paraguaya”. Até esse momento a música paraguaia tinha uma forma bem simples, a canção paraguaia, havia a introdução e A, introdução e A, introdução e A. introdução e A. Assim.

Pergunta: Nem o B tinha?

Resposta: Não. E aparece a “Danza Paraguaya” que tem a forma de minuetto. Uma segunda parte que depois volta... Hermínio Gimenez vê isso e diz: – Aqui se dá um grande salto, como exemplo para os músicos, compositores populares, de usar a harmonia e a forma de maneira inteligente aplicado na música popular. Herminio Gimenez se inspira em “Danza Paraguaya” para escrever uma de suas obras mais importante que é “Che trompo Arasá”, que tem a mesma modulação. E a partir daí todas as canções que nasceram, dos seguintes compositores, já buscavam o desenvolvimento dessa forma e da harmonia. Esse é um ponto muito importante. Antes disso tudo era muito simples. As outras obras não são difundidas (de Barrios).

Pergunta: O que os músicos paraguaios sabem além da partitura na música de Barrios? Os paraguaios incorporam em suas interpretações elementos que não estão na pauta? Como eles tratam a música de Barrios?

Resposta: Por um lado sempre a interpretação da música popular no mundo, a escrita chega até um ponto, onde o intérprete tem que agregar algo. Isso passa com, por exemplo, nenhuma orquestra do mundo pode tocar uma valsa de Viena, por mais

perfeita que seja a orquestra em Nova Iorque, Berlim, Londres, como tocam os músicos de Viena, música popular. Tem algo que não está escrito. Isso se passa muito com a musica paraguaia, assim como no Brasil e outros países. “Danza Paraguaya” esta escrita de uma maneira e quando você vai escutar John Williams, é muito lindo, mas falta algo, alguma coisa se perde.

Pergunta: -Sobre a dança London Carapé, todos no Paraguai sabem que é uma dança tradicional, sabem sua coreografia?

Resposta: Hoje em dia se perdeu. Se manteve por muito tempo na educação nas escolas. “London Carapé” era uma dança que assim como outras como o “Pericon”, “La Golondriana”, ou “Santa Fé”, era parte da educação normal, nossa tradição. Mas como houve reformas e reformas de 40, 50 anos na educação, se vai perdendo e agora só os mais antigos que se recordam. Isso é basicamente: bailes. Então, é muito difícil reconstruir a memória e saber realmente como foi. O “London Carape” tem muitas historias acerca de sua possível origem.

Pergunta: Em seu Album do Bicentenário de independência do Paraguai, o senhor gravou no volume II quatro peças intituladas “London Carapé”: 1- versão Barrios para violão solo interpretado por Maria Bobadilla, 2 – versão de Julian Rejala (versão do Barrios com cordas), 3- Versão de Juan Max Boettner – 4 – Versão de Aristóbulo Dominguez com cordas. Há mais London Carape? Onde? Tem partitura? O senhor tem a partitura da versão de Boettner?

Resposta: Eu tenho todas as versões, partituras, recopilações, que foram feitas em diferentes momentos e por essas pessoas. A versão de Barrios é a mais antiga. Tem outra de final de 1800, de Luis Cavedagni. Isso muda muito, eu acredito que existam outras versões. Com melodias diferentes, mas no final o baile é o mesmo. A origem tem duas possíveis explicações: no Paraguai, havia uma colônia inglesa muito forte. O primeiro presidente constitucional do Paraguai Carlos Antônio Lopez, que foi pai do Mariscal Solano Lopez que começou a guerra (Guerra do Paraguai 1864-67), ele traz engenheiros, artistas, técnicos para, digamos, dar um crescimento ao Paraguai. Ele trouxe a primeira ferrovia, trem, ele tentou construir uma réplica da estação de Milão, Itália, e hoje em dia é a oficina de arrecadação de imposto. Ao lado da

Catedral. Mas após a guerra parou o projeto. Parece um teatro, mas ao invés de palco tem caixas para contar dinheiro. Que ironia, não? Então havia uma colônia inglesa de engenheiros, médicos, intelectuais muito forte que tinham suas festas, grandes festas, e as pessoas do povo ia e olhava pela janela o que se baila lá dentro. E diziam: - Londres bailando sua música, Londón. E eles depois iam para a praça imitar... E “carapé” em guarani tem várias explicações: uma parte da dança se agacha e “carapé” quer dizer também agachar e também quer dizer assim, ao estilo popular. Então por isso é muito provável que eles apliquem esse “London Carapé” a qualquer música, não somente a uma música específica, porque eu busquei muito, inclusive em artigos na Inglaterra para ver se havia alguma dança que se chamava “London” e não tinha. A única explicação é essa: usavam “London” para identificar o tipo de pessoas e “Carapé” vem a ser ao nosso estilo (ao estilo paraguaio). Por isso é muito provável que haja muito mais de quatro (versões).

Eu: No livro de Célia Ruiz Dominguez “Danzas tradicionales paraguayas” ela fala que tem uma com letra na biblioteca de Manuel Mosqueira, em Carapeguá. Ela só tem a letra, ela não tem a melodia.

Pergunta: Pode-se considerar o “London Carapé” um gênero musical, uma dança com várias músicas, como o samba, com várias músicas no mesmo gênero musical? Ou é uma dança/música e várias versões da mesma dança/música? se sim, qual a versão original?

Resposta: A última. É uma parte do conjunto da dança tradicional do Paraguai... Acredito que acontece o mesmo com a “Cuadrilla”. A “Cuadrilla” eram danças de Napoleão III que teve muita influência em Assunção nessa época, é a corte que visitou Solano Lopez e eles e sua mulher trouxeram a moda francesa: móveis, comida, cortinas, a música. E a “Cuadrilla” era uma, é como se conhece na música popular de mix. Um pedaço de cada música famosa, pot-pourri. Onde se dançava algo conhecido, depois se agregava a outro e a final... uma coisa assim, está mais para isso do que ser um gênero musical.

Pergunta: A dança “London Carapé” já era considerada folclórica no início de 1900 (Época em que Barrios escreveu e apresentou em recitais sua peça “London Carapé”)? Ou ainda era presente em festas populares, ainda estava em voga?

Resposta: Acredito que Barrios tocava “London Carapé” em suas apresentações nessa época, era uma música forte e mais duas três que tinham muita força, são obras importantes, como a “La Golondrina” que era uma dança bem europeia e teve suas variações paraguaias, era um repertório forte. “London Carapé” ainda estava na moda.

Pergunta: Qual notação é a mais adequada para a escrita em partitura da música paraguaia?

Resposta. Há uma anedota muito simpática. Aqui, na época de Barrios também, Barrios teve muitos maestros italianos que... a instituição mais forte, em 1912, era a banda da polícia, que tinha um conservatório, era o centro mais importante para a música, e por ai passou Barrios.

Pergunta: Era o Instituto Paraguayo?

Resposta: Esse também, mais era privado, paralelo, o mais importante era a banda. O Instituto Paraguayo tinha muitas coisas, entre eles a música. Mas os músicos do Paraguai, todos, saíam da banda (de polícia). E, teve um maestro muito importante Nicolino Pellegrini e a banda tocava música clássica, versões de óperas, aberturas... e sempre música paraguaia. Mas os maestros italianos não podiam escrever corretamente a música.

Pergunta: Por que? Não sabiam?

Resposta: A síncopa (cantarola). Eles escreviam em 2/4. Com tercinas na melodia, e...(faz gestos explicando como “embolada” a escrita). Então, os músicos olhavam aquilo e tocavam como algo que sentiam, não o que dizia a partitura. Então, em 1925 um jovem músico da banda que se chama José Assunción Flores, o compositor mais importante para o Paraguai e dizia aos professores italianos: - Isto não está escrito

como soa, quero ter a oportunidade de experimentar. Então ele escreve em 6/8, com a melodia em 2 e (cantarola 1,2,3) o ritmo em três, junto. E, como não podiam ler rápido, começam a tocar mais lento. (cantarola como uma guarânia). Ele tocou mais lento, e quando viu disse: - Ah! a música paraguaia falta uma música lenta, uma música que reflita esse espirito melancólico, porque a polca é rápida, a polca paraguaia, e assim nasceu a “Guarânia”. Em 1925, e, nasce uma nova forma musical que ele dá o nome de “Guarânia”. Tem quer ver também tudo o que eu disse antes, a influência de Barrios, sobre a modulação e a estrutura. E assim começa uma nova forma de canção já imitando os grandes poetas. Antes o músico fazia a sua letra, era poeta e músico. A partir daí disse: -Não. Vou procurar um maior conhecimento técnico na música e vamos buscar um poeta profissional.

Pergunta: Pra ficar no mesmo nível?

Resposta: Sim. Essa é uma mudança grande. A partir dai também a música paraguaia começou a ser escrita em formato de 6/8, para toda a escrita.

Pergunta: Sobre a notação de “London Carapé” de Barrios, há a versão de Stover e Benites em 3/4 e o manuscrito de Barrios em 6/8, cópia de Cayo Sila Godoy. Por que tem essa diferença?

Resposta: Isso se passou por toda a música paraguaia. Tem a questão das migrações paraguaias para Argentina e Brasil. Por motivo de perseguição política, pela ditadura, ou por necessidade econômica, uma melhor oportunidade para os músicos, houve uma grande migração de músicos paraguaios para São Paulo, Rio e Buenos Aires. Até que 80% da música popular paraguaia que conhecemos foi criada fora do Paraguai. “Recuerdos de Yapacará”, “Galopeira”, grandes músicas foram escritas ou no Brasil ou... por músicos paraguaios, não no Paraguai. Aqui tinha muito pouco (músicos) no Paraguai, nessa época, em 1930,40,50. Então, sobretudo em São Paulo e Buenos Aires a música paraguaia era muito querida. Agora mesmo no Brasil saiu um filme sobre a vida do Lula e ele recordava que a música que lembra da infância é uma música de Hermínio Gimenez, que se chama “Lejanía”. Mas tem outro nome em português. (Meu primeiro amor). Ele pediu para colocar essa música no seu filme. Então a música paraguaia tinha muita presença e os escritores publicavam as melodia

para serem tocadas em piano “Fermata”, “Continental” (editoras) e para facilitar, eliminavam as síncopas, então (cantarola). Então eu acho que publicaram em 3 (3/4) para ser fácil de ler. Mas quem não é paraguaio não vai poder **dar sentido**. A síncopa. E esse é um problema porque muitos intérpretes gravam a música com essas antigas partituras e tiram essa essência.

Pergunta: -Por que na versão de Aristóbulo Dominguez ele escreveu em 2/4? E por que aquela peça de London Carapé? Aquela versão eu só encontrei em seu livro.

Resposta: Eu já contei antes. Mas, Aristóbulo Dominguez não escrevia música, ele era um recopilador e ele para fazer seu álbum contratou os professores italianos, da banda, para fazer...(edição das partituras). E eles escreviam como sentiam, em 2/4. Não tinham técnica.

“JHA, CHE VALLE”

Pergunta: -Esta peça é conhecida/popular entre os músicos populares paraguaios? Eles também a chamam de “Danza Paraguaya n.2”?

Resposta: Sim, mas mais no âmbito dos guitarristas, não se difunde com música popular. Tem uma fundação que tem um dos melhores conservatórios de música do Paraguai, no interior onde nasceu Agustín Barrios, que se chama Fundação “Jha, che valle”.

Pergnta: É uma peça original de Barrios ou um arranjo de uma, ou de várias peças folclóricas?

Resposta: Se conhece como uma peça de Barrios, mas eu creio que é uma recopilação.

Pergunta: As três partes?

Resposta: Sim. Mas não tenho informação.

Pergunta: -O senhor já interpretou essa música? Se sim, qual a sua referência na interpretação? Edições de partituras? Gravações de Barrios? Própria intimidade com a música paraguaia, acrescentando passagens arranjadas pelo senhor?

Resposta: Sim, muitas vezes. Eu comecei como guitarrista clássico. Meu primeiro instrumento foi a guitarra. Eu já tocava antes, uns 40 anos.

Pergunta: Onde?

Resposta: Na minha cidade natal (Encarnación) e aqui em Assunção. Depois passei para o cello e piano, e assim a regência. Sim, já toquei muitas vezes com orquestra e versões com outros instrumentos. Pra mim é uma música muito original, sua concepção com enfoque na música paraguaia. Todo o arranjo, a continuação... tem muita raiz paraguaia e é muito diferente a todas as outras coisas.

Pergunta: Qual gênero musical é classificada esta peça de Barrios? Dê-me exemplos de outras músicas do mesmo gênero musical de “Jha, che valle”.

Resposta: É uma polca paraguaia.

Pergunta: O violonista Cayo Sila Godoy, em uma cópia do manuscrito de Barrios desta peça, a classificou como “galopa paraguaia”. O senhor concorda? Se sim, por que? Quais elementos musicais a identifica como galopa paraguaia? O que é uma galopa paraguaia, dê-me exemplos de outras músicas classificadas como “galopas paraguaias”.

Resposta: Sim, pode ser. Eu creio que está correto. A galopa... não tem muita diferença entre a polca paraguaia ou a galopa. Pode ser uma tentativa de tirar a palavra polca. Porque a polca vem da Europa e o nome não tem nada a ver com o que é a música paraguaia. Há uma tentativa de colocar a palavra “kyre’y” ou um nome em guarani. Então a galopa é praticamente a mesma coisa, somente porque a galopa é uma peça que se toca mais em forma instrumental com as bandas populares nas festas e nos bailes, é um pouco mais ênfase, rústico, mas é a mesma coisa. Mas se

ajusta mais ao que diz a galopa (“Jha, che valle”). Depende também do intérprete. Dá para discutir.

Pergunta: Seria um pouco mais rápido, a galopa?

Resposta: Tem uma palavra em guarani “kyre’y” que quer dizer alegria, energia (me mostra a diferença) a galopa tem que ter energia.

Pergunta: A parte C em quiálteras de 4, em uma formação musical, qual instrumento poderia fazer ou tem a característica de fazer a melodia, tendo um violão como acompanhamento, por exemplo?

Resposta: Eu penso que se vemos pela ótica de como se forma a galopa, seria a variação de uma flauta. Mas também penso, que como Barrios pensava todas as peças para concerto, que não passava pela sua mente... criava um tema e depois passava para a guitarra.

Pergunta: Sobre a notação de “Jha, che valle”, há a versão de Stover e Benites em 6/8 e o manuscrito de Barrios, copiado por Cayo Sila Godoy em 2/4 e 6/8. Por que tem essa diferença entre as partituras? Até Barrios tinha essa dúvida quanto a escrita da música paraguaia?

Resposta. Sim. Esta é a escrita antiga, o modelo italiano, como disse. Mas se toca de outra forma.

“DANZA PARAGUAYA”

Pergunta: É uma peça original de Barrios ou arranjo?

Resposta: Sim, totalmente original.

Pergunta: A “Danza Paraguaya” do Barrios já pode ser considerada uma música folclórica do Paraguai, devido a sua popularidade?

Resposta: Sim, para mim é o modelo mais perfeito do que representa uma “danza paraguaia”, uma música paraguaia, em todos os aspectos, musicais, sentimento que transmite.

Pergunta: O que caracteriza ela (assim)?

Resposta: Como uma alegria dentro de uma nostalgia. Segundo a música de Mozart: luz e dor. É alegria, mas tem algo de nostálgico. Mas sempre alegre.

Acaba a entrevista, peço para tocar as três danzas paraguayas de Barrios.



Figura 121 - Entrevista Maestro Luis Szarán.



Figura 122 - Maestro Luis Szarán.

Entrevista - Harpista e violonista Adolfo Bernal

Entrevista com o harpista e violonista Adolfo Bernal quinta-feira, 26 de novembro de 2015, 11:45 - 12:35 (Horário de Assunção)

Conservatório Nacional de Música do Paraguay, um prédio grande com várias salas e três andares. Cheguei faltando dois alunos para o exame final que o professor Adolfo Bernal e sua secretária do Conservatório aplicavam aos alunos de harpa, iniciantes, durante a manhã. Na noite anterior, Adolfo Bernal me convidou para assistir uma apresentação de final de ano de uma escola no teatro da APA (Autores Paraguayos Associados), com muita música e dança, e dentre as apresentações ele iria acompanhar ao violão sua aluna de 15 anos na harpa a peça “Danza Paraguaya” de Barrios. Foi muito aplaudido.

ENTREVISTA

Pergunta: O senhor é harpista, toca o instrumento que é característico da música paraguaia, reconhecido no mundo todo. Barrios escreveu para violão solo peças para serem tocadas em concertos de música clássica, mas muitas de suas composições trazem muitos elementos da música popular latino americana. Quem toca harpa no Paraguai, também toca músicas de Agustín Barrios? Como acontece essa transposição? Partituras, gravações, arranjos próprios dos músicos?

Resposta: Tem várias músicas de Barrios que a gente fez transcrições para harpa. Normalmente não temos partituras para harpa, porque os harpistas paraguaios têm a característica de memoriar as músicas. Muito harpista, antigamente, não sabia o que era uma nota (na partitura). Eu quando comecei a estudar a harpa, não sabia que existia um papel que a gente tinha que ler música, eu nem sabia que existia partitura. Eu estudei música depois de ter vinte anos. Eu estudei em São Paulo, música, porque eu queria escrever a minha música. Mas a resposta para sua pergunta é que tem, por exemplo, harpistas, muito harpista que... têm gravações de “Jha, che valle”, eu não tenho aqui gravação no momento, mas tem muito harpista que gravou. Um harpista

que se chama Mariano González, um harpista que vive em Las Vegas, bom, tem outros também, bem, mas eu sei que ele gravou “Jha, che valle”, “Danza Paraguayaia” e também... outra que não lembro. Um harpista que também gravou isso foi Martin Lopez e Nicolas Caballero. Não existem partituras para harpa, o que a gente fez, a gente tirou da gravação do violão, de ouvido e gravamos música como você escutou ontem a “Danza Paraguaya” que tocou a menina, sem partitura ela tocou essa música. Comenta com a secretária: - Minha aluna ontem tocou “Danza Paraguaya”...ela tem 15 anos, ela já tem 6 anos de estudo.

Pergunta: O músico paraguaio, harpista, também incorpora outros elementos que não tem na partitura, na música de Barrios, ao transcrever para seu instrumento?

Resposta: Sim, no caso do arranjo que eu fiz na introdução da “Danza Paraguaya”. Porque a “Danza Paraguaya” não tem introdução, (canta a melodia), diretamente. Puxa vida, eu falei, a gente faz introdução para qualquer coisa, talvez então Barrios pensou que não precisa de introdução, porque a música por si já é bela. Mas, como passa o tempo, a gente sempre quer mais, isso se passou comigo, eu quis, arrisquei, porque fazer uma introdução para a música de Barrios, para um harpista, porque normalmente guitarra clássica a gente pensa que é gente muito elevada, não? e um harpista a gente pensa que é bem mais...(faz gestos com as mãos se referindo à superior e inferior) mas não é assim, na realidade tem agora harpista que está bem alto também. Mas não por isso a gente pode deixar de tratar de colaborar ou de fazer alguma coisa a mais do que fez Barrios. Como na introdução que eu fiz, muito lindo. Tem no livro (um método para harpa contendo seis livros que Adolfo Bernal junto com seus alunos mais avançados elaboraram).

Pergunta: Os harpistas tocam “London Carape” de Barrios?

Resposta: Sim.

Pergunta: Como é a formação musical? Solo, grupo? (os dois respondem com a cabeça que das duas formas).

Resposta: Inclusive, quando eu cheguei no Brasil, ali por 1960, eu escutei um grupo que gravou... Conjunto de Julian Rejala, ano de 1957. Julian Rejala era um senhor que tinha um conjunto e dentro deste conjunto, o harpista era Luis Bordon. O Julian Rejala era diretor do grupo, violonista e cantante. Isso em 1957. Também tinha como harpista um senhor que chama Pepe Velasquez, talvez já tenha falecido. Esse grupo gravou o tema que estamos falando. Agora, esse Julian Rejala, já faleceu, ele era...hum...qualidade de compor coreografia. Então ele também fazia arranjo dessa música antiga, de “Londón Carapé”, para dança. E, lastimosamente, aqui, a viúva, vive ainda, eu acho que a gente poderia fazer um encontro com ela. Ela se chama Wilma Ferreira, ela vive ainda, ela podia ajudar muito. Ela conhece muito dessa dança antiga, porque seu marido era Julian Rejala e talvez... vamos ver se conseguimos o número para uma entrevista com Wilma Ferreira, uma senhora de 85, 86 anos, mas está bem lúcida ainda.

Pergunta: Há outros London Carapé além do arranjo de Barrios? Quais, de quem?

Resposta: Não conheço outros “London Carapé”. Outro tipo?

Pergunta: Por exemplo do Aristóbulo Dominguez?

Resposta: Sim

Pergunta: Ou do Boettner?

Resposta: Sim

Pergunta: Escrito “London Carapé”, mas não é a melodia do Barrios...

Resposta: Sim.

Pergunta: Do Boettner é aquela (canto a melodia).

Resposta: É melhor que eu não fale nada, porque eu não conheço.

Pergunta: Então, podemos dizer que o “Londón Carapé” é uma música, uma dança com várias versões da mesma dança?

Resposta: Sim. Dentro do que eu sei é assim.

Pergunta: Sobre a dança “London Carapé”, todos no Paraguai sabem que é uma dança tradicional, sabem sua coreografia?

Resposta: Creio que sim. Porque no Paraguai a gente cultiva muito a dança. Aonde você vai, você vai ver dança ali, se estuda muito a dança folclórica e agora também a dança internacional, muito. Porque veio a moda que todas as modelos têm que dançar também e têm programa de televisão, a cada dois, três programas muito forte, o forte deles é a dança, porque para mulher é mais fácil bailar do que tocar instrumento. As modelos. É muito fácil mover qualquer coisa que tocar. Agora um curso para executar não tem assim, agora bailar... até eu passo bailar...é assim. É um pouco como a política, gente que tem nome, locutor que tem nome aí...ah, esse pode ser vereador, ser político, mas não tem nenhuma qualidade para ser político, só pelo nome. As modelos também entraram por aí, para entrar na televisão, porque não sabe fazer nada, então faz dança. Então a dança está muito forte no Paraguai e agora ainda mais porque a televisão, é, deram, buscaram uma forma de fazer penetrar aí na televisão as modelos, porque modelo hoje em dia desnuda já não tem mais graça, então dançando tem.

Pergunta: A dança “London Carapé” já era considerada folclórica no início de 1.900? (Época em que Barrios escreveu e apresentou em recitais sua peça “London Carapé”) Ou ainda era presente em festas populares, ainda estava em voga?

Resposta: A verdade é que eu não posso falar disso. Não tenho nem ideia o que escutou, pela história. Cada movimento musical antigamente era dois violões e cantante e nessa época de 1900... A criação da “Guarânia” mesmo, o ritmo da “Guarânia” foi em 1925 e era o José Assunção Flores. E como ele criou a “Guarânia”, porque não tinha nos tempos o 6/8, mas os *recordistas* (não estou certo de que foi essa palavra) escreviam em $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{3}{8}$ ou $\frac{2}{4}$. Original de “Danza

Paraguaia” eu acho que é 2/4. Original, tem que ver lá na partitura de Barrios, original, ele não chegou a escrever em 6/8 “Danza Paraguaya”. Agora já escreveram.

Pergunta: Até Barrios tinha essa dificuldade de escrever a música paraguaia?

Resposta: Não existia 6/8. Música paraguaia não existia a *escritura*. Quem criou esse foi o criador da “Guarânia” foi José Assuncion Flores. Ele começou a escrever em 6/8 (a música paraguaia). Ele buscou a forma e achou em 6/8 a forma ideal da “Guarânia”, porque...(cantando a síncopa da guarânia) a ligadura, essa que tem na última colcheia. O Barrios não conhecia, sabe por quê? Porque o Barrios estava viajando por Centro América e aqui se criou a “Guarânia” em 1925 e Barrios já estava do outro lado. A comunicação não era como é agora. Agora a comunicação é (estala os dedos). Mas antes, em outro país impossível. Tinha que escrever uma carta e chegava a um ano, dois anos... muito difícil. Então houve uma deslocação de Barrios com a música paraguaia. Porque ele saiu do Paraguai e não voltou mais. Foi para o Brasil várias vezes, tanto que casou com uma brasileira. Carioca. Então ele morreu longe e não voltou mais. Então ele... tem uma despassagem do conhecimento dele com o que se passava no Paraguai. E também aqui no Paraguai com o que se passava com ele. A gente não sabia, depois...(ficou sabendo).

Pergunta: A música “London Carapé” pode se *chamar* uma polca paraguaia?

Resposta: Sim. É Polca. 6/8. Um exemplo: muita gente fala Galopa, ou... dá outro nome, mas no final tudo é polca. E a palavra polca vem da Polônia, porque aqui se tocavam polca, mas não paraguaias...

Pergunta: A Galopa é mais rápida?

Resposta: Sim, para identificar, mas ao final de contas é uma polca mais alegre. Deram o nome de galopa assim para... ao final de contas é como o senhor fala “Londón Carapé” ao final é uma polca. Generalizando tudo é polca ou guarânia: muito lento é guarânia e mais rápido é polca.

Falando nisso, um parêntese, aqui nós tivemos um grande músico que faleceu faz 6 anos aproximadamente que viveu muito tempo em São Paulo, Oscar Nelson Safuán,

ele criou um ritmo que se chama Avanzado. Você há de encontrar disco dele no Brasil. Ele é um músico muito criterioso, e não só músico, é um maestro. É um grande arranjador que fez muito sucesso no Brasil, com o cantante Miranda. Faz uns 20 anos ou 10. Sertanejo. Ele é fortíssimo no sertanejo. Tem livro de Oscar Nelson Safuán em São Paulo em português.

Pergunta: De música paraguaia?

Resposta: Não, ele escreveu um livro da história do que ele fez no sertanejo, do *merchan* que ele fez no Brasil. Em alguma livraria o senhor pode achar. Muito interessante o livro dele. Porque nós temos a polca paraguaia, a guarânia e a Avanzada.

(demonstração no violão: 1 guarânia (rasgueado), 2 polca, 3 e a Avanzada, que seria a metade de cada um, Safuán fez um só).

É como unir um samba-canção com um samba rápido. Não sei, uma coisa assim.

Pergunta: Que ano ele fez isso?

Resposta: Isso foi no ano de 1972. Tem disco dele no Brasil: Oscar Nelson Safuán.

Pergunta: A harpa é representada nos baixos do violão? Como em “Danza paraguaya”, “London Carapé”...

Resposta: Sim.

Pergunta: A música paraguaia ela tem a melodia em 2 e o acompanhamento em 3.

Resposta: Sim

Pergunta: O músico paraguaio, popular, ele sabe...

Resposta: Instintivamente, sem saber. Sabemos disso quando vieram os estrangeiros e tiveram dificuldade. O estrangeiro falava: – como? Falta. Aqui faz em três e aqui faz em dois? Como isso...? E nós temos naturalmente isso. Agora seu sertanejo... e

para brasileiro é difícil. Tanto é que em Campo Grande você tem algum músico que... até agora eles escrevem a música sertaneja diferente. Em $\frac{3}{4}$. Não pode fazer a síncopa, não... (canta o ritmo), mais quadrado. Nós fazemos (a síncopa, canta o ritmo).

Pergunta: E eu percebi que as pessoas batem a palma em dois.

Resposta: E às vezes batem muito mal. (risos).

Pergunta: Sobre “Jha, che valle” você já disse que tocam na harpa...

Resposta: Sim.

Pergunta: Então, é uma música popular “Jha, che valle” no Paraguai.

Resposta: Sim.

Pergunta: E as pessoas não chamam como “Danza Paraguaia n.º2”?

Resposta: Hã. Não. Ninguém conhece com esse nome. “Jha, che valle” somente.

Pergunta: “Jha, che valle” é original de Barrios?

Resposta: Sim. “Jha, che valle” significa Tenho... de mi pueblo. Jha – nostalgia (faz “Ráaaaa”, che valle). Jha e che é guarani e valle é castelhano. Mi pueblo.

Pergunta: Onde tem elementos da música paraguaia em “Jha, che valle”? Por exemplo, na segunda parte nos baixos do violão. (mostrando no violão). Baixos muito característicos...?

Resposta: Sim.

Pergunta: E na primeira parte (mostrando no violão as sextas e o ligado no final do tema A)?

Resposta: Sim, muito característico.

Pergunta: E na terceira parte (mostrando no violão)?

Resposta: Isso já é clássico. 100%. Barrios era muito fã por Johan Sebastian Bach. Se apoiou muito nesse grande compositor. Ele descobriu, não sei como, as partituras desse grande músico e tratou de juntar isso com o sentimento de música sul-americano. Ele enriqueceu muito com essa parte clássica. Porque sua obra é 99,9% clássica, e por aí ele fez algumas como: “Jha, che valle”, “Danza Paraguaya”. São coisas que ele fez com sentimento paraguaio, e também música brasileira, ele escreveu Maxixe, Choro da Saudade.

Pergunta: Na parte C, qual instrumento faria essa parte num conjunto tradicional?

Resposta: Normalmente, tocando popularmente a gente tira essa parte. Não toca. Toca somente até a segunda parte.

Pergunta: E harpista?

Resposta: Não, harpista toca completo. Mas popularmente até a segunda parte. O popular tá (faz sinais de superior/inferior) do clássico. A maioria dos clássicos não quer saber nada do popular e a mesma coisa com o popular. Mas, tem gente muito sábia dos clássicos que pensam: – Não, a música clássica vem do popular. Tanto é que esse José Assuncion Flores, ele observava muito o canto dos indígenas do Paraguai. Para ele era riquíssimo a expressão dos indígenas. E ele utilizava muito isso na sua composição. O Flores é o autor de “Índia”, para conhecer ele não é nada mais que o autor de “Índia”. Ele é um senhor muito da natureza. Tanto Hermínio Gimenez, outro grande compositor paraguaio que utilizava... “O canto de mi tierra”, tem uma música que imita tudo. Hermínio Gimenez e José Assuncion Flores são os dois maiores maestros de nossa música.

Pergunta: “Danza Paraguaya” é original de Barrios?

Resposta: Sim.

Pergunta: Quando se toca “Danza Paraguaya” as pessoas dançam também?

Resposta: Sim. A dança agora tá muito forte. Até eu tô querendo bailar já. (risos).

Peguei o violão. Bernal afinando no afinador.

Ensaioando “London Carapé”.

Papi Galan: Eu não sou violonista, mas sou amante do ritmo.

Ele tem o ritmo paraguaio na mão direita bem definido e fez a generosidade de me mostrar os diferentes *rasgueados*, mostrando lento e indicando algumas sutilezas do acompanhamento.



Figura 123 - Adolfo Bernal ensaiando "Danza Paraguaya" com sua aluna.



Figura 124 - Apresentação no teatro APA em Assunção, Adolfo Bernal e sua aluna.



Figura 125 - Harpista Adolfo Bernal.



Figura 126 – Rúbrica de Barrios dos anos em El Salvador.