DOI 10.20504/opus2016a2208

O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia

Gabriel Ferrão Moreira (UNILA)

Resumo: Neste trabalho buscamos apresentar um resgate histórico-crítico das compreensões e crenças a respeito dos povos originários da América Latina pré-colombiana registradas nas partituras de alguns compositores proeminentes de estados modernos latino-americanos nos séculos XIX, XX e na contemporaneidade. Por meio de discussão historiográfica e musicológica pretendemos trazer à compreensão os paradigmas culturais que guiaram tais composições - dentro de seus contextos técnico-estilísticos e históricos - a representação seja da "alteridade indígena" (pólos civilização-selvagem) ou da "identidade indígena", ou ainda a constituição de uma nova identidade latino-americana/nacional apoiada na ancestralidade americana. Neste artigo são discutidas as carreiras e obras de compositores do Brasil, México, Peru e Bolívia, intencionando analisar seu uso da "temática indígena" numa perspectiva ampla, que aponte as aplicações específicas de cada autor, buscando a possibilidade uma síntese crítica. Concluímos que, apesar das especificidades de cada compositor e contexto sócio-histórico, percebe-se um padrão dominante em que o uso da temática indígena em obras musicais é associado ao fomento de coesão regional, nacional, ou mesmo de supranacionalismo pan-americano de forma distinta em cada período investigado.

Palavras-chave: Música de concerto latino-americana. Índio. Compositores Latino-americanos. Nacionalismo. América Latina.

The Use of Indigenous Themes in Latin-American Concert Music: Cases from Brazil, Peru, Mexico and Bolivia.

Abstract: In this paper, we aim to present an historical-critical investigation of the beliefs and understandings of the native peoples of pre-Columbian Latin America recorded in the scores of prominent composers of modern Latin American states between the period of the nineteenth century and modern times. By means of a historiographical and musicological discussion, we intend to bring to understanding the cultural paradigms that guided such compositions--within their technical, stylistic, and historical contexts--whether representing the *indigenous,* be it an 'indigenous otherness' (between two poles of civilization and savagery) or an 'indigenous identity', or even building a new national/Latin American identity based on a common American ancestry. This article discusses the careers and works of composers from Brazil, Mexico, Peru and Bolivia in an attempt to analyze their use of an 'indigenous theme' in a broad sense, and indicate the specific approach used by each author in a way to allow for critical synthesis. Notwithstanding the specificities of each composer and socio-historical context, we conclude that there is a dominant pattern where the use of indigenous themes in music compositions is associated to fostering regional, national or even supranational Pan-American cohesion in a very distinct way in each period investigated.

Keywords: Latin-American concert music; Indigenous people; Latin-American composers; nationalism; Latin America.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. O uso da temática indígena na música de concerto latino-americana: casos do Brasil, Peru, México e Bolívia. *Opus*, [s.l.], v. 22, n. 1, p. 179-210, jun. 2016.

Submetido em 12/02/2016, aprovado em 05/04/2016.

Durante todo o século XIX e início do XX a América de colonização ibérica viveu períodos de crise política que sinalizavam a constituição de um novo paradigma identitário vinculado a ideais progressistas, libertários e nacionalistas. Coube ao campo das artes - como proposição, expressão e gestão da cultura - a defesa do aspecto simbólico dessas novas identidades em construção.

Em cada espaço de disputa estética e política da América Latina essa construção se deu de maneira peculiar. Contudo, alguns padrões podem ser encontrados mesmo em uma leitura breve da história da arte de meados do século XIX até durante a primeira metade do século XX, período no qual por motivos diversos o conteúdo nacionalista se manteve como um dos principais motes artísticos e políticos nos países latino-americanos.

Entre os "lugares comuns" sobre os quais o nacionalismo latino-americano do período em questão se fundamentou está presente a imagem do "índio", que povoou histórias que em muito se aproximavam da estética do romantismo europeu, onde outros estados-nações buscavam a afirmação de seu direito de autodeterminação, baseados numa mixagem de mitologia autóctone e valorização da produção artístico-literária popular.

Dentre as expressões artísticas do período romântico, uma que se destaca de maneira notável das demais belas-artes é a musica. Elevada ao patamar não somente de "bela arte" mas de arte superior às demais artes pelo germanismo dos séculos XVIII e XIX (VIDEIRA, 2006), torna-se um dos veículos mais eficientes na construção de identidade cultural nacional na Europa do período[1]. Nos países americanos que outrora estiveram sob a égide ibérica, a utilização da música como meio de propaganda liberal-nacionalista - nem sempre, contudo, servindo a ideais republicanos - também se consolidava como tendência em mimese do que sucedia na Europa. O "tema" que unificava esses territórios separados politicamente era o das ancestralidades autóctones do continente americano[2] e uma busca pela recuperação dessas temáticas surge de maneira sistemática, dialogando com os desenvolvimentos artístico-culturais específicos de cada país. Por outro lado, ao fim do século XIX a Europa buscava a solução da crise ética e estética que sofria - envolta em guerras vinculadas aos seus próprios nacionalismos - num olhar para o "outro", direcionada,

[1] Ainda dentro do contexto germânico percebemos a conexão da ideia de música como expressão do espírito de um indivíduo genial e também expressão do espírito de um povo [*Volksgeist*]. O pensamento germânico derivado do *Sturm und Drang* é responsável, a uma vez, pela valorização da música enquanto arte e pela sua associação com o sentimento coesivo de nação. Uma figura central nesse processo é o filósofo Johann Gottfried Herder (1744-1803).

[2] Assemelhando-se aqui à pesquisa de mitologia germânica empreendida por Richard Wagner no mesmo período.

sobretudo, para os territórios americanos, especialmente para os que ofereciam maior alteridade e maior combustível para a curiosidade.

Assim, propomos neste artigo a reflexão sobre as seguintes questões: "é possível através da análise de partituras musicais[3] reconhecer nas opções estéticas dos compositores enunciados éticos e contingências socioculturais específicas com relação à questão indígena?"[4] O recorte desta pesquisa é temporal e geográfico, buscando demonstrar como os compositores latino-americanos aqui abordados - em seus países e momentos históricos específicos - emolduraram essa temática musicalmente revelando assunções socioculturais compartilhadas a respeito do "índio". Junto com a presente questão não se pode deixar de problematizar o próprio conceito do "índio", uma vez que ao refletirmos sobre a diversidade cultural do continente latino-americano a partir do grande número de povos pré-colombianos, a própria consideração de uma existência populacional "una" encerrada pela palavra "índio" se torna contrassensual numa abordagem contemporânea dos fenômenos culturais.

Neste texto, tomamos como recorte geográfico o conceito moderno de estado-nação (WEBER, 2003). Reconhecemos que regiões de estados diferentes possuem, em muitos casos, expressão culturais aproximadas que transcendem as fronteiras políticas. Justamente por isso é importante reconhecer a medida que os centros de poder político influem na escolha das manifestações culturais específicas que melhor representam a sociedade que se busca construir dentro do espaço político-territorial conquistado. Nesse sentido, compreende-se o compositor erudito - especialmente aquele do fim do século XIX aos anos 1940, período no qual temáticas nacionalistas tinham apoio de boa parte dos regimes políticos das nações latino-americanas - como um agente importante no processo de subjetivação de estruturas sociais e da "engenharia de sensibilidades" para o "nacional". Ainda após a década de 1940, na qual percebemos os compositores gozando de maior

[3] Vemos, aqui, a análise como importante ferramenta contributiva para uma reflexão musicológica pormenorizada e contextualizada (KERMAN, 1987). Assim, embora citemos trabalhos nossos e de outros autores com vieses mais técnicos na análise musical, adotamos uma visão compreensiva que se adéqua ao amplo objeto tratado e a especificidade de sua veiculação por meio de artigo.

[4] A relação entre a composição musical e a constituição de objetos permeados de conotações compartilhadas socialmente já foi discutida por diversos autores em diversos contextos (TAGG, 1979; FREITAS, 2014). A própria relação entre texto musical e concepções sobre o índio na música de concerto brasileira também foi abordada em outros textos (MOREIRA, 2011a; 2011b; 2013a; 2013b). Esses são os pontos de onde partimos para elaborar o presente trabalho.

autonomia temática, a questão do pertencimento e o telurismo (valorização da terra) se percebem latentes nas partituras de diversos compositores latino-americanos.

O estado-nação construído torna-se um espaço onde a subjetividade e a objetividade criam um marco que tende a se acomodar geográfica e temporalmente, estabelecendo assim parâmetros para relações dialógicas mais ou menos estáveis com as outras gentes e formas de organização social mais antigas que resistem e/ou se adaptam ou mesmo que permanecem apenas na memória das populações. Geram-se assim - em cada país ou região - concepções sobre os povos originários e categorias sociais associadas a elas. Nesse sentido, nossas análises musicais e comentários historiográficos pretendem reconhecer tais associações nos casos específicos analisados e discorrer sobre os contextos que as produziram.

Os compositores com os quais procederemos nossa análise e discussão são, por ordem cronológica: Carlos Gomes (1836-1896 - Brasil); Heitor Villa-Lobos (1887-1959 - Brasil); Roberto Ojeda Campana (1895-1983- Peru); Carlos Chávez (1899-1978 - México); Alberto Villalpando (1940 - Bolívia). Buscamos com a variedade geográfica e temporal mostrar um quadro que envolva diversas realidades latino-americanas e que nos conduza no encontro de convergências e especificidades que nos possibilitem abordar de forma compreensiva e significativa a questão proposta neste trabalho.

Carlos Gomes (1836-1896 - Brasil)

O compositor Antônio Carlos Gomes cunhou da temática indígena a sua obra mais celebrada, a ópera *Il Guarany* (1870), com libreto inspirado no romance *O Guarani*, do escritor brasileiro José de Alencar (1829-1877) (VOLPE, 2002; MOREIRA, 2010). No romance de José de Alencar narra-se o mito da fundação da nação brasileira, segundo o qual arquétipos virtuosos do velho e novo mundo se unem na gestação do Brasil. A obra literária é escrita dentro das convenções nacionalistas do romantismo, numa apropriação brasileira chamada "indianismo", uma alusão ao papel central da figura do índio nas produções artísticas que suportavam esse ideal nacional.

O indianismo foi uma derivação do chamado nacionalismo romântico (TRENCSÉNYI; KOPEČEK, 2007) que na Europa de fins do século XVIII lançou bases intelectuais, filosóficas e artísticas para os clamores de setores não derivados da aristocracia por uma nova gestão do estado, com base na autodeterminação desses povos; busca, em geral, fundamentada na existência de um passado comum apontado pelos costumes, cultura, língua e outros fatores de coesão étnico-territorial que não os que tradicionalmente organizaram as monarquias absolutistas europeias.

Nesse contexto, o romance *O Guarani* pode ser entendido como um "épico nacional", um texto que representava a essência de um estado nacional em consolidação, como era o Brasil do Segundo Reinado (1840-1889). Diferente dos países europeus que buscavam as temáticas longevas e atemporais necessárias aos mitos por meio de romances de cavalaria ou mitologia pré-cristã, no Brasil a figura do índio serviu a esse propósito, moldada, naturalmente, a partir do "bom selvagem rousseauniano"[5].

A composição da ópera *Il Guarany*[6] e seu uso de temática indígena aponta musicalmente para esses aspectos gerais citados. A prof. Maria Alice Volpe, em sua análise comparativa entre o romance e o libreto da ópera (VOLPE, 2002) chama a atenção para o fato de que os índios da obra, tanto o guarani Pery - protagonista da obra - quanto a tribo de Aimorés, são tratados como arquétipos da estrutura mítica da narrativa, mais do que como indivíduos de grupos étnicos reais. A percepção mais óbvia desse fato é a ausência total de referências reais à música feita por esses - ou quaisquer outros - grupos indígenas. O espaço sonoro vazio dos índios em *Il Guarany* é preenchido por música que interpreta o caráter dos personagens, dentro do estilo operístico italiano e suas tópicas (VOLPE, 2002: 185). As associações musicais de Pery ao "bom selvagem" se dão no uso do *bel canto* italiano tradicional desse personagem, enquanto as cenas dos Aimorés na ópera são musicalizadas por figurações estereotipadas de exotismo que reforçam a ideia de selvageria e inexistência de civilização.

Volpe chama a atenção para o uso de fórmulas de exotismo que emolduram os Aimorés na ópera: uma série de representações de "simplicidade técnica" como uníssonos, harmonias simples, uso de instrumentos de percussão e recursos rítmicos que musicalizam a gestualidade da marcha dos Aimorés. Volpe também percebe a presença de tópicas da música turca nas descrições das danças Aimorés ao longo da obra: uma evocação de exotismo que remete ao "oriental" (como oposto de "ocidental", perfeitamente "civilizado") não levando em consideração a localização geográfica da trama tratada (Fig. 1).

Tendo em conta o contexto sócio-histórico a se desenvolver no Brasil da época e a necessidade de afirmação do país internacionalmente, a ópera *Il Guarany* torna-se relevante como a primeira obra musical de um brasileiro a gozar de fama internacional, sobretudo na Itália, o país da ópera. Entretanto, o prestígio que recebe especialmente no

[5] Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) e o já citado Johann Gottfried von Herder (1744-1803) foram filósofos responsáveis pelo florescimento do nacionalismo romântico na Europa de fins de século XVIII. Ambos possuíam conhecimento musical e também encontravam na música aspectos fortalecedores da coesão nacional.

[6] Citada em italiano de maneira distinta ao romance de José de Alencar, em referência a sua estreia no *Teatro alla Scala* em 17 de março de 1870 em Milão.

Brasil também faz ressoar as ideologias nacionalistas próprias da elite brasileira do Segundo Reinado. Conhecido especialmente pelo envolvimento em conflitos internacionais como a Guerra do Paraguai, também durante o Segundo Reinado ocorreu no Brasil a mais longa guerra civil separatista, a Guerra dos Farrapos (1835-1845), na qual lideranças regionais do sul do país questionavam o poder central do Rio de Janeiro, declarando a independência e a formação de uma República. Nesse contexto, a criação de um épico nacional como *O Guarani* e o sucesso da ópera ressoam apoio à afirmação do Brasil, do território nacional e apoio pessoal de Carlos Gomes ao Imperador Dom Pedro II, de quem era amigo e por quem foi financiado para sua viagem de estudo à Europa.

a)



b)

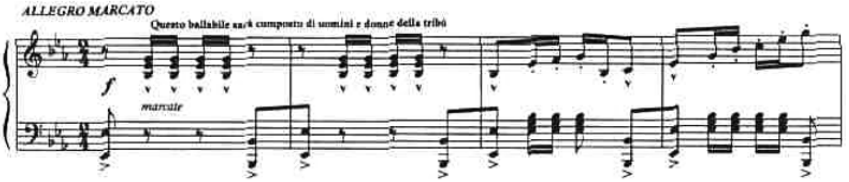


Fig. 1: Exemplos da representação dos índios Aimorés na ópera *Il Guarany: Passo Selvaggio* (a) e *Gran marcia – baccanale indiano* (b) (VOLPE, 2002: 186).

A escolha do índio e a exclusão do negro de *O Guarani* de José de Alencar demonstram que o "mito das três raças" que seria desenvolvido e defendido no início do século seguinte por intelectuais não possuía espaço na sociedade escravocrata e monárquica do Segundo Reinado. A escolha do índio como herói da trama se dá pelo reconhecimento da origem americana dos índios, facilitando uma abordagem edênica para o épico nacional, e sua "mitificação" se torna também facilitada pelo próprio distanciamento das comunidades indígenas dos centros urbanos. A ausência de contato real com componentes musicais indígenas na cultura dos centros urbanos brasileiros gera um espaço a ser criado, significado, onde a "invenção" é não somente aceita mas também é uma necessidade.

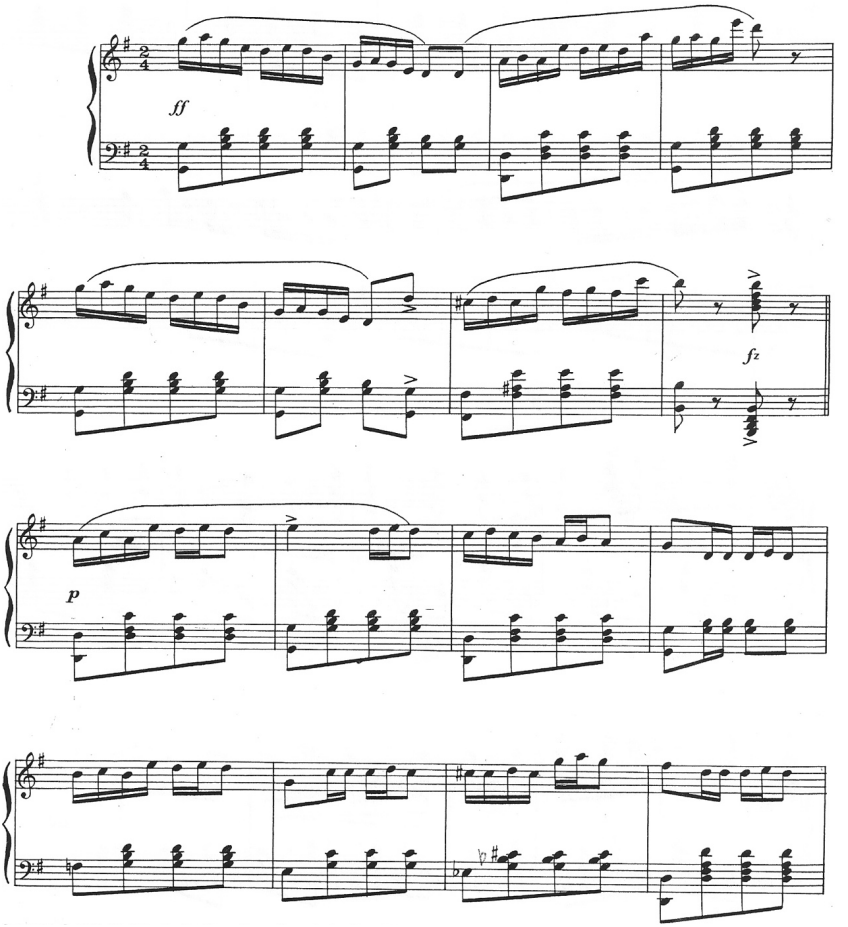


Fig. 2: Primeira peça da *Quadrilha Brasileira* de Carlos Gomes (1958).

É curioso notar o tratamento diferenciado que Carlos Gomes dá ao índio e ao negro em suas composições. Paradoxalmente, ao escrever peças ao "estilo dos negros", Carlos Gomes faz referências claras a gêneros musicais brasileiros como o "lundu" ou "batuque", provenientes de fusão entre a música europeia e a prática musical africana em maior ou menor medida. A proximidade de Carlos Gomes com a música negra permitiu que este escrevesse algumas peças com temáticas africanas utilizando elementos musicais

verossímeis, o que já não aconteceu nas músicas que escreveu fazendo referência aos índios (Fig. 2).

Heitor Villa-Lobos (1887-1959 - Brasil)

O caso do uso de referências indígenas por Heitor Villa-Lobos é apresentado, em geral, em oposição ao de Carlos Gomes[7]. Tal abordagem maniqueísta se deve, em grande parte, a questões políticas que envolvem tanto o declínio de popularidade do compositor paulista na ocasião da Proclamação da República do Brasil em 1889, quanto a ascensão do compositor carioca por fatos derivados da mesma circunstância. Villa-Lobos nasce na capital do Império dois anos antes da Proclamação da República, e em sua estadia breve no Conservatório Nacional de Música - chamado à época de Carlos Gomes de Imperial Conservatório de Música - se aproxima de professores com tendências positivistas, republicanas e nacionalistas como Alberto Nepomuceno (1864-1920).

Para além dessas condições políticas que naturalmente intensificavam a necessidade de se construírem cânones artísticos próprios e nacionais, Villa-Lobos alcançou o auge de sua maturidade composicional nos anos 20, impulsionado pelos discursos modernistas defendidos pelas elites progressistas do Rio de Janeiro e também de São Paulo (LAGO, 2005). Dentre as temáticas preferidas pelos modernistas se encontravam as referências ao "autóctone", como se pode observar na produção de Mário de ade, intelectual proeminente dentro da primeira fase do modernismo brasileiro (ANDRADE, [1928] 1962). No que se refere a expressões musicais do autóctone, a temática indígena teve prevalência na obra de Villa-Lobos. A escolha que pareceu uma preferência pessoal do compositor foi facilitada por uma série de outras circunstâncias ao início de sua carreira: a popularização da gravação de fonogramas que possibilitavam a escuta de expressões musicais indígenas, sua amizade com etnógrafos como Roquete-Pinto[8] e o gosto difundido na Europa (principalmente na França) por música que representasse o lado "exótico" da América do Sul. Aqui surge espaço para comentarmos um fato curioso. Em sua primeira viagem à Europa (1924), Villa-Lobos foi incumbido de representar a música brasileira e latino-americana em uma série de eventos organizados para esse propósito (PEPPERCORN, 2000). O levantamento desse detalhe apresenta questões importantes a

[7] As observações aqui feitas são tratadas de forma mais detalhada em outro trabalho (MOREIRA, 2010).

[8] Diversas melodias indígenas uilizadas por Villa-Lobos foram recolhidas por Roquete-Pinto e as transcrições originais são encontradas na sua etnografia *Rondônia* (ROQUETE-PINTO, 1938)

respeito do espaço simbólico e - também geográfico - que tanto a música de Villa-Lobos quanto o Brasil ocupavam na mente dos ouvintes europeus com relação às suas concepções de América Latina.

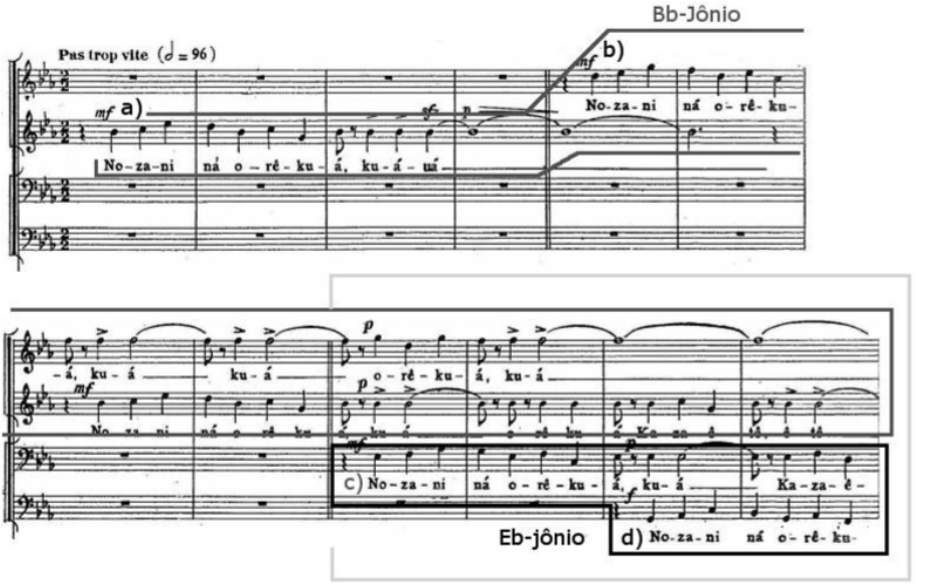


Fig. 3: Utilização da melodia *Nozani-ná* no início dos *Choros nº3* (1925) (MOREIRA, 2014: 119).

Apesar da importância internacional que Villa-Lobos conseguiu no período de suas viagens à Europa, sua consagração como grande compositor nacional dependeu de outros fatos políticos e sociais nos anos 30. Com a ascensão de Getúlio Vargas ao poder na chamada Revolução de 1930, Villa-Lobos tornou-se presidente da Superintendência de Educação Musical e Artística (SEMA) criada por Getúlio Vargas. Nessa posição, Villa-Lobos buscou realizar, por meio da música e da educação musical, o discurso de unificação nacional defendido por Getúlio Vargas. Entre canções de trabalho e canções ufanistas de louvor à pátria, nos cadernos do Canto Orfeônico - utilizados para a educação musical infanto-juvenil - encontram-se várias canções de temática indígena, inclusive algumas adaptações de músicas compostas por Villa-Lobos nos anos 20 (MOREIRA, 2011a).Apesar de diferenças estéticas marcantes entre a produção dos anos 20, do período getulista (1930-45) e a fase posterior a sua participação no governo (até seu falecimento em 1959), Villa-Lobos sempre tratou da temática indígena. De fato, é importante perceber como Villa-

Lobos modifica sua abordagem composicional ao observar como tratou os mesmos temas indígenas ao longo de sua vida - como o caso da melodia *Nozani-ná* (MOREIRA; PIEDADE, 2010). Na introdução dos *Choros nº3* (1925) (Fig. 3), Villa-Lobos utiliza a melodia indígena como um tema/sujeito/*talea* de um moteto de sonoridade modernista dissonante ainda que em contexto diatônico (MOREIRA, 2014: 95-132). Próximo ao início da década seguinte - nas *Canções Típicas Brasileiras* (1929) - *Nozani-ná* é apresentada em textura homofônica simples, inteiro e sem seções instrumentais (Fig. 4).

Tais opções composicionais são adequadas às intenções do compositor em cada período produtivo. Nos anos 20, Villa-Lobos se dedicava a desenvolver linguagem musical de vanguarda e a referência de exotismo, ao mesmo tempo em que lhe fornecia material musical não-ocidental para o trabalho, destacava-o de outros compositores que divulgavam sua obra na Europa. Já nos anos 30 e até a entrada do Brasil na Segunda Guerra em 1942, a adoção de um estilo neoclássico em geral mais acessível tinha propósito educativo e visava a formação de público, e a utilização de material musical indígena se fazia em adequação à doutrina de unificação nacional de Vargas.

De 1942 até sua morte, em 1959, Villa-Lobos utiliza ferramentas composicionais diversas e se envolve com uma série de produções comerciais que as relações diplomáticas com os Estados Unidos possibilitaram, como encomendas musicais que ocasionalmente tratavam de temáticas "selvagens" da América do Sul. Nesse período podemos encontrar composições com ainda mais viés autóctone como as *Duas Lendas Ameríndias em Nheegatu* (1958) onde o uso do pentatonismo e harmonia quartal parece recuperar uma linguagem exótica própria dos anos 20 e também *Floresta do Amazonas* (1959), conjunto de peças escritas originalmente para uma adaptação cinematográfica do romance *Green Mansions,* do escritor americano Willian Henry Hudson. A história se passa na Amazônia Venezuelana e a música tem escrita tonal convencional, evocando sentimentos idílicos próprios ao cinema e às leituras românticas feitas das sagas de amor na floresta tropical.

Percebemos que a utilização do elemento indígena por Villa-Lobos em boa parte das suas composições vem na direção da "fábula das três raças" descrita pelo sociólogo Gilberto Freyre nos anos 1930 (FREYRE, [1933], 1998). Em relação ao binarismo indianista Europa-América a que Carlos Gomes respondia com sua composição, em Villa-Lobos temos a aberta utilização de material musical derivado também da música africana, admitindo-se o fato político conquistado em 1888 com a abolição da escravidão no Brasil. Villa-Lobos gerou música que auxiliou a construção de um novo paradigma e de um imaginário responsável por muito do que viria a ser considerado música brasileira posteriormente. O processo de introdução de musicalidade de origem indígena no repertório da música brasileira cosmopolita (de concerto e popular) deriva muito do

trabalho de Villa-Lobos e se dá de maneira bastante artificiosa e intencional, pela distância geográfica de tais comunidades dos centros urbanos onde se fazia essa música. O isolamento característico das populações indígenas no interior do Brasil, em busca da sobrevivência - fato que faz Gilberto Freyre considerar a relação entre os índios e os europeus no Brasil muito singular - cria uma situação muito diferente da que poderemos observar em compositores dos países andinos, com efeito notório sobre suas músicas.

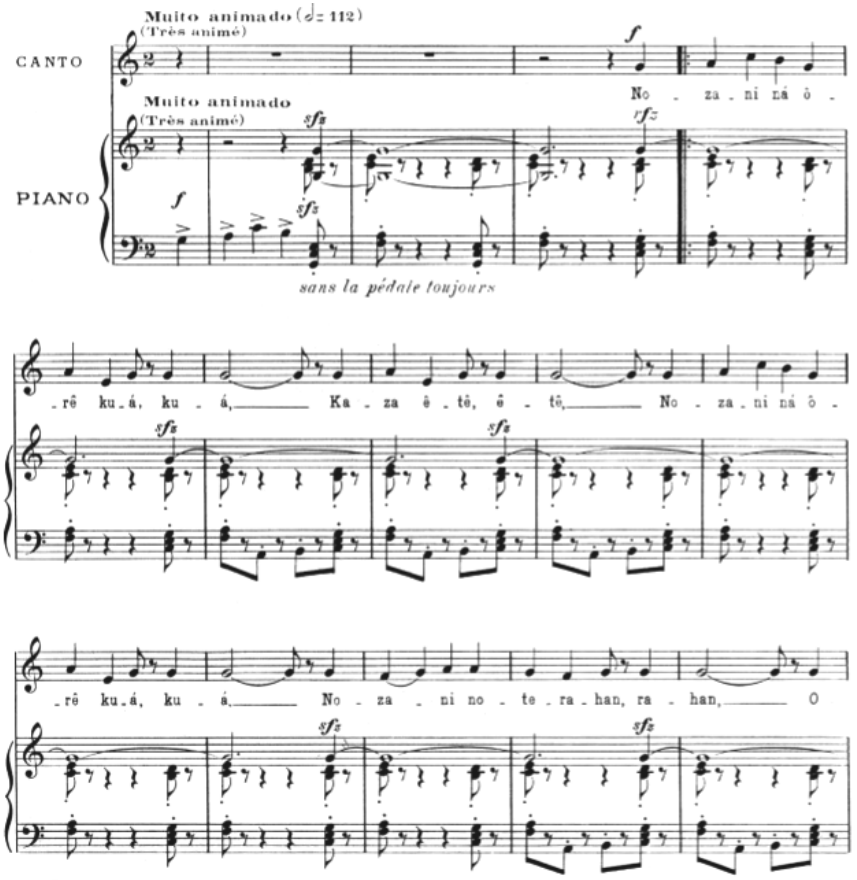


Fig. 4: Utilização da melodia de *Nozani-ná* como tema para a segunda das *Canções Típicas Brasileiras* (VILLA-LOBOS, 1929).

Roberto Ojeda Campana (1895-1983- Peru)

A utilização de música indígena pelos compositores peruanos nas primeiras décadas do século XX - especialmente os cusquenhos ou radicados em Cuzco, antiga capital do Império Inca - pode ser exemplificada por um de seus maiores representantes, o compositor Roberto Ojeda Campana. Integrante do célebre grupo de compositores conhecidos como "Os quatro grandes da música cusquenha"[9], Roberto era filho do organista Manuel Ojeda, músico da geração anterior e que coletava música rural andina. Na década de 1920 participou da Missão Peruana de Arte Incaica que visitou diversos países sul-americanos com mostras da cultura e arte relacionados à tradição indígena-andina.

O acontecimento da Missão foi um ponto importante advindo do renascimento cultural que se deu nas primeiras décadas na cidade de Cuzco, em desvantagem de prestígio em comparação à capital Lima, essa vista como mais desenvolvida enquanto aquela como uma cidade alheia à modernização da virada do século XIX[10]. A discussão da construção da identidade nacional peruana era um problema enfrentado desde sua independência em 1821, e do sul do Peru - a região serrana onde mais da vida rural e da raiz andina se percebia viva e ativa - surgiam desde essa época intelectuais e artistas positivistas que buscavam em sentimentos regionalistas/nacionalistas que valorizavam a matriz cultural indígena as soluções para a construção moderna da identidade peruana. Assim propunham não ser a população indígena obstáculo para o desenvolvimento da região - como teóricos do "branqueamento" e contrários à mestiçagem propagavam em toda América Latina -, mas sim, a particularidade que justificava a existência do estado peruano e sua coesão, justificando assim o protagonismo da região de Cuzco:

> Outro tema que dominaria o panorama intelectual da época, era o de compatibilizar a noção de nação e o pensamento andino, que implicava o sempre presente "problema" da população indígena, setor a que muitos atribuíam o obstáculo para um desenvolvimento moderno, sendo o espaço cusquenho representativo deste conjunto de inquietudes, manifesto na intensa atividade periodística e ensaísta sobretudo entre 1910 e 1930[11] (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 27-28, tradução nossa).

[9] Os outros três compositores são: Juan de Dios Aguirre (1879-1963) , Baltazar Zegarra Pezo (1897-1967) e Francisco González Gamarra (1890-1972).

[10] A descoberta moderna da cidade de Macchu Picchu em 1911 também é um fato importante a remontar ao período.

[11] "Otro tema que dominaría el panorama intelectual de la época, era el de compatibilizar la noción de nación y el pensamiento andino, que implicaba el siempre presente "problema" de la

Diferente do caso brasileiro, no Peru a cultura indígena se manteve em constante contato e em diálogo com as musicalidades trazidas pelos europeus, tornando-se elemento ativo na construção de objetos culturais contemporâneos ao período em questão nesse artigo. Se no Brasil os compositores não contavam com coleções de música indígena até a primeira década do século XX, já no final do XIX o musicólogo peruano Manuel Monet as coletava juntamente com outros colegas (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206). Assim como com a música de matriz africana no Brasil, no Peru a música andina era presente na cultura e não completamente idealizada. Assim, juntamente com a "primeira modernização" de Cuzco, começa também um movimento que busca articular essa modernização tecnológica com o desenvolvimento e difusão de criações artísticas de diversas áreas que difundam a cultura andina do Peru. Alguns autores chamam esse movimento, cuja definição é mais clara dos anos 1920 a 1950, de "neoindianismo" (MENDOZA, 2004: 58).

Campana foi o diretor musical da Missão Peruana de Arte Incaica em 1923 e apresentou diversas peças suas ao longo da mesma. No ano seguinte, participou da fundação do Centro Qosco de Arte Nativo, instituição responsável pela criação e difusão de arte andina existente até os dias de hoje. Dentre os ideais dos compositores cusquenhos estava o de compor a partir de modelos da música campesina, que criam ser a continuação da música incaica pré-hispânica (MENDOZA, 2004: 62); assim também pensavam de suas próprias criações:

> As criações estavam carregadas de ideologia incanista; o teatro e a música eram denominados "teatro incaico" e "música incaica". Este incanismo significava considerar a cultura andina do século XX como uma continuação da incaica, caracterizando-se assim por uma marcada atemporalidade. Por extensão, esta posicão significou ao início do século a dar um sentido nacional de corte indigenista a toda criação artística de inspiração ancestral, como o referente mais elevado e mais digno[12] (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206, tradução nossa).

---

población indígena, sector al que muchos atribuían el obstáculo para un desarrollo moderno, siendo el espacio cuzqueño representativo de este conjunto de inquietudes, manifiesto en el intensa actividad periodística y ensayista sobre todo entre 1910 y 1930" (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 27-28).

[12] "Las creaciones estaban cargadas de ideología incanista; el teatroela música eran denominados "teatro incaico" y "música incaica". Este incanismo significaba considerar a la cultura andina del siglo XX como una continuación de la incaica, caracterizándose así por una marcada atemporalidad. Por extensión, esta posición significó a inicios de la centuria dar un

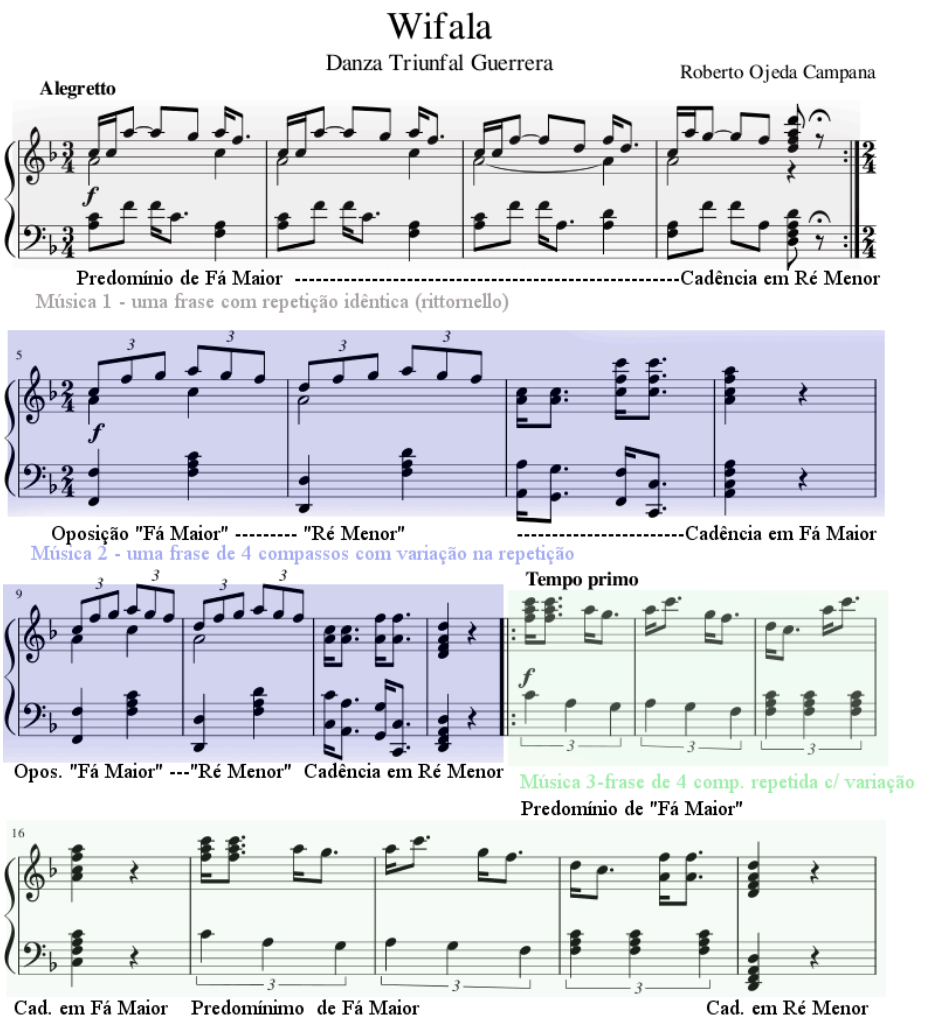


Fig. 5: Análise de *Wifala* - c.1-20.

sentido nacional de corte indigenista a toda creación artística de inspiración ancestral, como el referente más elevadoemás digno" (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206).

Os métodos de criação, portanto, variavam de acordo com a quantidade e qualidade da invenção do compositor sobre a peça, sendo desde criações originais ao estilo de gêneros musicais rurais como o Yaraví ou Huayno, baseadas em trechos de melodias compiladas a "captações", nas quais se elaboram arranjos inteiros para músicas de autor desconhecido – "música do folclore". Nas palavras de Mendoza:

> Na produção musical de Roberto Ojeda figuram em primeiro lugar obras que se reconhecem amplamente como criações suas [...] e que construídas sobre frases melódicas recopiladas incorporam também gêneros campesinos como a qaswa, a huanca e o pastoril. Em segundo lugar em seu trabalho musical também se destacam as chamadas "captações" que consistem em arranjos pessoais de temas inteiros muito populares no repertorio contemporâneo mas sem autor conhecido, ou seja temas chamados "do folclore" o "anônimos". Roberto Ojeda, que desde muito jovem começou a fazer seus apontamentos sobre a música popular e rural cusquenha percorrendo as províncias de Cusco, contou também desde um principio com o material recopilado por seu pai[13] (MENDOZA, 2004: 67, tradução nossa).

A linguagem pentatônica, portanto, domina boa parte das peças de Campana. De forma diferente do romantismo, que ignorava expressões musicais autóctones dos índios Guarani e Aimorés em Carlos Gomes e das leituras primitivistas/modernistas feitas da música indígena dos Pareci e Tupinambá por Villa-Lobos, em Campana percebemos uma busca de proximidade de expressões musicais indígenas de fato. O uso franco da escala pentatônica - conjunto harmônico preferido na música andina (FERRIER, 2012) - e de preenchimentos harmônicos tonais e diatônicos secundários com relação à melodia característica demonstram o papel diferenciado do material indígena nas composições de Campana, que é estruturante, também de forma e harmonia. Na Fig. 5 apresentamos a análise de um trecho de uma composição de Campana para piano intitulada *Wifala - Danza Triunfal Guerrera*. A *Wifala* é uma manifestação cultural que envolve música, dança e

[13] "En la producción musical de Roberto Ojeda figuran en primer lugar obras que se reconocen ampliamente como creaciones suyas [...] e que construidas sobre frases melódicas recopiladas incorporan tambien generos campesinos como la qaswa, la huanca e el pastoril. En segundo lugar en su trabajo musical tambien se destacan las llamadas "captaciones" que consisten en arreglos personales de temas enteros muy populares en el repertorio contemporaneo pero sin autor conocido, o sea temas llamados 'del folklore' o 'anónimos'. Roberto Ojeda, quien desde muy joven empezó a hacer sus apuntes sobre la música popular e rural cusquenha recorriendo las provincias del Cusco, contó tambien desde un principio con el material recopilado por su padre" (MENDOZA, 2004: 67).

indumentária específica da região de Arequipa no Peru. Na composição podemos perceber o predomínio de melodias pentatônicas e de estruturas formais curtas - como pequenas músicas independentes - com duas frases de quatro compassos que se repetem, sendo a segunda frase uma variação da primeira que aponta para a "bimodalidade maior-menor" característica da música andina (FERRIER, 2012: 144) entre as tríades que definem o modo pentatônico em questão. Aqui, observamos a escala pentatônica Fá-Sol-La-Dó-Ré, tendo como fechamento das frases os acordes Fá-Lá-Dó (Fá Maior) ou Ré-Fá-Dó (Ré Menor) (Fig. 5).Campana foi figura central no desenvolvimento de diversas instituições de ensino de música no Peru, e também da Associação Orquestral Cuzco, importante grupo musical do país. Ao longo de sua carreira compôs mais de 300 peças musicais no estilo andino que desenvolveu.

Carlos Chávez (1899-1978 - México)

Carlos Chávez foi o compositor mexicano de maior prestígio no século XX. Sua ascensão se dá no contexto da estabilização da política nacional no México após a Revolução Mexicana (1910-1920). Teve entre seus orientadores o compositor nacionalista da geração anterior Manuel María Ponce (1882-1948). Em 1921, recebeu do Secretário da Educação Pública a encomenda do ballet *El Fuego Nuevo*, baseado na lenda asteca (WEINSTOCK, 1959: 14). A encomenda dessa peça consolidou a figura de Chávez como compositor nacionalista e também a importância da música indígena dentro da sua linguagem composicional. Numa matéria escrita na revista *The Musical Quaterly* em 1936, o escritor e musicólogo americano Herbert Weinstock comenta sobre a presença dos "primeiros frutos" da exposição de Chávez à musica indígena em sua infância perceptíveis em *El Fuego*:

> Nessa partitura [El Fuego Nuevo] aparecem os primeiros frutos inegáveis das sementes deixadas em Chávez pela música indígena com a qual tem sido familiar desde a infância, música que ele ouviu durante muitas visitas para a antiga cidade de Tlaxcala. Não que Chávez estivesse arranjando música folclórica de fato [...] mas que um homem que conhecia a música dos índios mexicanos estava compondo música nativa para seu país e para ele mesmo[14] (WEINSTOCK, 1936: 427, tradução nossa).

[14] "In this score [El Fuego Nuevo] there appear the first unmistakable fruits from the seeds left in Chávez by the Indian music with which he had been familiar since childhood, music he had heard during many visits to the ancient city of Tlaxcala. It was not that Chávez was arranging

Chávez participou da institucionalização de uma série de órgãos culturais do país. Em 1928, foi nomeado diretor do Conservatório Nacional de Música e ficou no cargo até 1934 (MEIEROVICH, 1992: 114). No ano de entrada no Conservatório, Chavéz ajudou a formar a Orquestra Sinfônica do México (OSM), que executaria diversas obras suas no território mexicano. Ao comentar o trabalho de Chávez como inspetor de música do Departamento de Cultura Estética, em 1923/1924, Vicente Mendoza, musicólogo, aluno de Chávez no Conservatório, aponta o contato do compositor com a famosa coletânea de cantos andinos do casal D'Harcourt (1923), que apresentava aos operários nas aulas noturnas:

> Mendoza descreve os passos subsequentes de Chávez com seus primeros maestros: Asunción Parra, PonceeOgazón, hasta chegar a Juan B. Fuentes: o influxo musical mais determinante em sua juventude. o dossier finaliza com a sua nomeação como Inspector de Música do Departamento de Cultura Estética, por parte do subsecretário doutor Gastelum: "Ocupando este posto trabalhou em um Centro Noturno de Obreiros en donde principiou a ensinar os cantos indígenas da Sierra Andina, Colección D'Harcourt que trouxera de sua viagem á Europa"[15] (MEIEROVICH, 1992: 120, tradução nossa).

Em 1933, Chávez foi nomeado chefe do Departamento de Belas-Artes da Secretaria da Educação Pública. Segundo Weinstock (1936: 429, tradução nossa), no Departamento, Chávez "trouxe seu interesse e crença ativa nos valores da música indígena, e na música como uma arte relacionada diretamente à vida, para lidar com os problemas da educação"[16].

---

actual folk music [...] but that a man who knew the music of Mexican Indians was composing music native to his country and himself" (WEINSTOCK, 1936: 427).

[15] "Mendoza describe los pasos subsecuentes de Chávez con sus primeros maestros: Asunción Parra, Ponce y Ogazón, hasta llegar a Juan B. Fuentes: el influjo musical mas determinante en su juventud. El legajo finaliza con el nombramiento que se le hace como Inspector de Música del Departamento de Cultura Estetica, por parte del subsecretario doctor Gastelum: 'Ocupando este puesto trabajó en un Centro Nocturno de Obreros en donde principió a enseñar los cantos indigenas de la Sierra Andina, Colección D'Harcourt que trajera de su viaje a Europa'" (MEIEROVICH, 1992: 120).

[16] "He brought his intense and active belief in the values of indigenous music, and in music as an art related directly to life, to bear on the problems of education" (WEINSTOCK, 1936: 429).

Em 1936, Chávez estreia nos Estados Unidos a sua segunda sinfonia, nomeada *Sinfonía India*, na qual o compositor, desde o título, assume o tema indígena como argumento e inspiração criativa. Na nota do concerto, Chávez apresenta uma longa explicação sobre a música indígena, que reproduzimos aqui completa, pela riqueza do depoimento do compositor:

> A música indígena do México é uma realidade da vida contemporânea. Não é, como alguém pode pensar, uma relíquia para satisfazer mera curiosidade da parte de intelectuais, ou para suprir informação mais ou menos importante para etnografia. A arte indígena do México é, em nossos dias, a única manifestação viva da raça que compõe aproximadamente quatro quintos do estoque racial do país. As características essenciais dessa música indígena foram capazes de resistir a quatro séculos de contato com as expressões musicais europeias. Ou seja, enquanto é certo que o contato com a arte europeia produziu no México uma arte mestiça (misturada) em constante evolução, isso não significou o desaparecimento da pura arte indígena. Esse fato indica sua força. A força da arte indígena está enraizada numa série de condições essenciais. Ela obedece a um impulso criativo natural do indivíduo na direção de uma expressão legítima e livre de afetação. Em termos musicais, a grande força expressiva da arte indígena está enraizada na sua variedade intrínseca, na liberdade e amplitude dos seus modos, e escalas, na riqueza de seus elementos sonoros e instrumentais, e na simplicidade e pureza de suas melodias. Nunca há, nessa música, um sentimento mórbido ou degenerado, nunca uma postura negativa para outras pessoas ou para a natureza como um todo. A música dos ancestrais imediatos da América é a forte música de um homem que luta e tenta constantemente dominar seu ambiente. Manifestações importadas opostas ao sentimento dessa música foram incapazes de destruí-la porque não foram capazes de mudar as condições éticas dos indivíduos[17] (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935: 986, tradução nossa).

[17] "The indigenous music of Mexico is a reality of contemporary life. It is not, as might be thought, a relic to satisfy mere curiosity on the part of intellectuals, or to supply more or less important data for ethnography. The indigenous art of Mexico is, in our day, the only living manifestations of the race which makes up approximately four-fifths of the country's racial stock. The essential characteristics of this indigenous music have been able to resist four centuries of contact with European musical expressions. That is, while it is certain that contact with European art has produced in Mexico a mestizo (mixed) art in constant evolution, this has not meant the disappearance of pure indigenous art. This fact is an index to its strength. The force of indigenous art is rooted in a series of essential conditions. It obeys a natural creative impulse of the individual toward an expression at once legitimate and free of affectation. In musical terms, the great expressive strength of indigenous art is rooted in its

A matéria no *Music Quaterly* foi escrita no mesmo ano da apresentação da *Sinfonia India* nos Estados Unidos, após a execução da peça pela Orquestra Sinfônica de Boston. Fica claro, pela quantidade de referências no texto à inspiração indígena na obra de Chávez, que a impressão de Chávez como um compositor genuinamente mexicano deriva diretamente da sua preocupação com o uso de temáticas indígenas nas composições, bem como da escrita para instrumentos de percussão indígenas em diversas peças. Podemos perceber o tom laudatório que, à guisa das críticas positivas recebidas por Villa-Lobos em Paris, demonstra a admiração das audiências das metrópoles ocidentais pelas obras feitas com base em elementos musicais indígenas.

> O índio nunca está longe de Chávez. Isso é natural, pois é o índio e o mestiço (índio-espanhol) que, depois de séculos de repressão, começaram a ser escutados no México, através de uma voz que veio a ser conhecida ao redor do mundo. Chávez é um nacionalista, não de uma forma estreita ou bairrista, mas no sentido em que ele se sente perto de sua terra e sua gente, encontra sua música em seu próprio sangue, descobre a mais completa liberação de seus próprios talentos em relação às tradições mexicanas mais do que aquelas da Europa[18] (WEINSTOCK, 1936: 426, tradução nossa).

Entretanto, mesmo envolvido com a difusão do ideário cultural da tradição mexicana e sendo tido como um "modernista tradicionalista" (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935), Chávez defendia o uso livre do material de inspiração indígena em suas criações. Nas notas do concerto pela Orquestra Sinfônica de Boston em 1936, lemos

---

intrinsic variety, in the freedom and amplitude of its modes, and scales, in the richness of its instrumental and sound elements, and in the simplicity and purity of its instrumental and sound elements, and in the simplicity and purity of its melodies. There is never, in this music, a morbid or degenerate feeling, never a negative attitude toward other men or nature as a whole. The music of America's immediate ancestors is the strong music of a man who constantly struggles and tries to dominate his surroundings. Imported manifestations opposed to the feeling of the music have been unable to destroy it because they have not succeeded in changing the ethical conditions of individuals" (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935: 986).

[18] "The Indian is never far from Chávez. This is natural, for it is the Indian and the mestizo (Indian-Spanish) who, after centuries of repression, have begun to be heard in Mexico, through a voice coming to be known around the world. Chávez is a nationalist, not in any narrow, jingoistic sense, but in the sense that he feels close to his land and its people, finds their music in his own blood, discovers the most complete liberation of his own talents in a relation to Mexico's traditions rather than to those of Europe" (WEINSTOCK, 1936: 42).

que "é interessante notar, contudo, que somente a Sinfonia India possui qualquer citação direta de melodias indígenas nas composições do Sr. Chávez" (BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA, 1935: 985). Em *Sinfonia India,* Chávez utiliza três melodias indígenas de diferentes grupos étnicos, dos Seri, dos Huichole, e dos Yaqui. O critério para a escolha das melodias foi a percepção, por Chávez, de que as três formavam um todo. Vincula-se assim, o uso de temática indígena aos propósitos artísticos de um compositor que via Bach, Wagner e o Stravinsky da *Sagração da Primavera* como revolucionários (WEINSTOCK, 1936: 435).

Robert L. Parker, estudioso da música de Chávez, propõe que o compositor - que tende à complexidade cromática em seu desenvolvimento - escolhe alguns motivos simples pentatônicos para fazer referência ao sentimento nacional mexicano (PARKER, 1991). Um exemplo que Parker mostra é justamente encontrado na *Sinfonia India* e em outras composições de Chávez menos destacadas (PARKER, 1991: 160-168). Trata-se de uma estrutura pentatônica de quatro notas presente também em várias canções populares coletadas por Vicente Mendoza, o musicólogo que foi aluno de Chávez no Conservatório (Figs. 6 e 7).

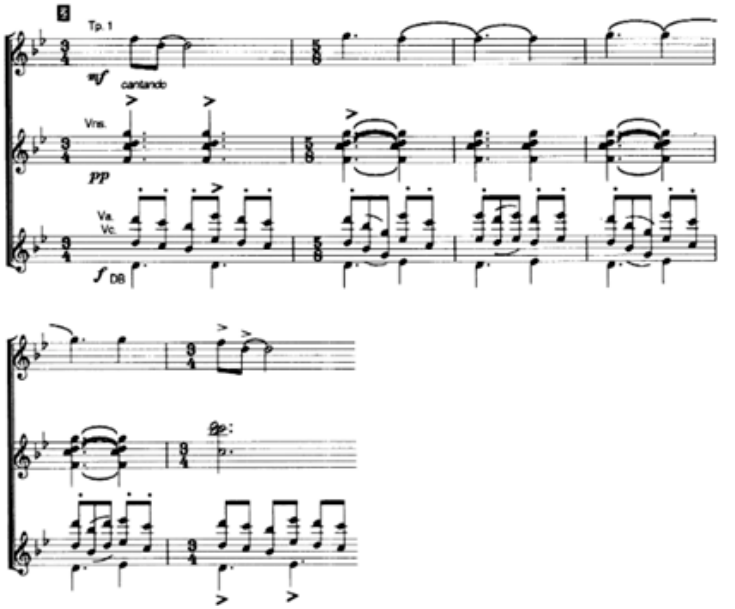
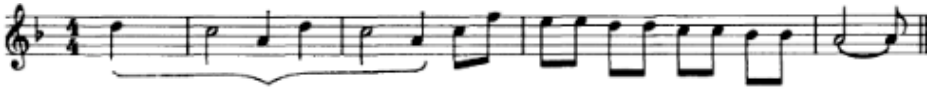


Fig. 6: Trecho do início da *Sinfonia India* (PARKER,1991: 169).

(a) La Paloma



(b) Que bonita chaparrita!

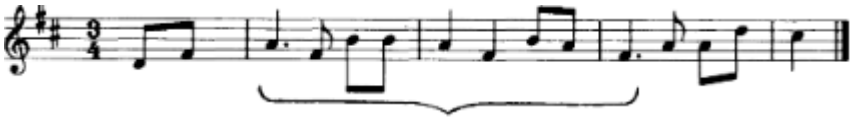


Fig. 7: Melodias coletadas por Vicente Mendoza (PARKER,1991: 170).

Vinte e três anos depois do seu primeiro artigo sobre Chávez, Weinstock publica uma colocação na qual buscou resumir o legado do músico e profetizar a construção da memória do compositor: "A uma vez contemporâneo e compreensivamente consciente do passado, intensamente mexicano e planetário, ele emprestou sentido musical para o termo geográfico América, por insistir de maneira inexpugnável em ser ele mesmo"[19] (WEINSTOCK, 1959: 15, tradução nossa).

Alberto Villalpando (1940- Bolívia)

Alberto Villalpando é o último compositor discutido nesse trabalho e o único contemporâneo. Nele podemos ver respostas a uma série de proposições criativas de compositores da geração anterior - que poderíamos chamar de "nacionalista" (à qual pertenceram Carlos Chávez, Heitor Villa-Lobos e Eduardo Caba na Bolívia) - percebendo os novos paradigmas musicais que dão fôlego a novas abordagens de conceitos importantes na Bolívia, desde sua independência em 1821, como "nação", "telúrico" e o "índio". Segundo Luiz Moya Salguero:

> A diversidade cultural e étnica na Bolivia e a perspectiva da construção de um projeto de nação como projeto de unificação de suas contradições profundas herdadas desde a colônia, atualiza continuamente o debate sobre o nacionalismo; o tema da nação é um tema recorrente não só entre os ideólogos e políticos, senão

[19] "At once entirely of our time and comprehensively aware of the past, both intensely Mexican and worldly, he has lent musical meaning to the geographical term America by insisting inexpugnably upon being himself" (WEINSTOCK, 1959: 15).

> também entre os acadêmicos e entre os artistas[20] (SALGUERO, 2009: 45, tradução nossa).

O principal biógrafo de Villalpando, Luiz Moya Salguero, apresenta o contexto da música boliviana anterior ao despontar de Villalpando, descrito pelo compositor Agustín Fernández (op.cit, 2009: 17) como "o pai da música boliviana contemporânea". Citando o trabalho de Atiliano Auza (1982), Salguero aponta a existência de duas fases do nacionalismo na música de concerto boliviana: a primeira (1880-1934) é a da recuperação da figura do índio, com sonoridades pentatônicas aplicadas sobre formações camerísticas típicas da música de concerto romântica. A segunda fase (1934-1952) - que coincide com o início da Guerra do Chaco e da Revolução Boliviana - permanece dando importância à musicalidade indígena/nacional, mas com uma perceptível influência do "telurismo" - culto à natureza andina e busca da representação da relação do homem com a terra - aproximando as composições da sonoridade do impressionismo europeu. O maior representante dessa fase é o compositor Eduardo Caba (1890-1953).

Salguero aponta que, apesar de toda a difusão dada a materiais nacionalistas durante a segunda fase do nacionalismo musical - impulsionada pelo sentimento patriótico vinculado à guerra do Chaco - tal influência do folclore não teve importância especial na formação do compositor nos anos 40. Salguero diz que "é curioso pensar que uma corrente cultural tão arraigada em um sentimento nacionalista, de tão ampla difusão no entorno extra familiar à familia Villalpando, não tenha tido um sentido mais definitivo na subjetividade de Villalpando"[21] (2009: 97, tradução nossa).

De fato, Villalpando afirma que "no âmbito dos anos 40, o que se buscava era esquecer a Guerra do Chaco e não vivê-la como uma profunda frustração. A isso presumo que servia esta espécie de suposta ignorância que tinham os adultos a respeito"[22] (apud SALGUERO, 2009: 97, tradução nossa). A descoberta da expressão do telúrico e indígena

---

[20] "La diversidad cultural y étnica en Bolivia y la perspectiva de la construcción de un proyecto de nación como proyecto de unificación de sus contradicciones profundas heredadas desde la colonia, actualiza continuamente el debate sobre el nacionalismo; el tema de la nación es un tema recurrente no solo entre los ideólogos y políticos, sino también entre los académicos y entre los artistas" (SALGUERO, 2009: 45).

[21] "[...] es curioso pensar que una corriente cultural tan arraigada en un sentimiento nacionalista, de tan amplia difusión en el entorno extra familiar a la familia Villalpando, no haya tenido un sentido más definitivo en la subjetividad de Villalpando" (SALGUERO, 2009: 97).

[22] "[...] en el ámbito de los años '40, de lo que se trataba era de olvidar la Guerra del Chaco y no vivirla como una profunda frustración. A eso presumo que obedecía esta especie de supuesta ignorancia que tenían los adultos al respecto" (SALGUERO, 2009: 97).

foi, para Villalpando, um evento posterior, vinculada ao seu aprendizado acadêmico em Buenos Aires, cidade de sua formação inicial:

> Em seu retorno à Bolivia em 1965, Villalpando chegou repleto de descobrimentos, ideias, projetos e energia criativa e, além disso, como relata Moya, acabava de experimentar una epifania frente a geografia imemorial do altiplano, um incidente que conduziu à revelação de una estética de inspiração andina. Estava pronto para empreender a obra de sua vida, e em seu equipamento intelectual tinha as ferramentas necessárias para realizá-la[23] (SALGUERO, 2009: 16, tradução nossa).

Entretanto, de maneira diferente à de diversos compositores anteriores, as preocupações de Villalpando com questões nacionais, baseando-se no telúrico, estavam afastadas da ideologia nacionalista comprometida essencialmente com o folclore. Percebe-se na contemplação da natureza andina de Villalpando e em sua busca pela "geografia que soa" uma abordagem telúrica e por isso indígena - o homem não pode ser visto sem a prevalência do seu ambiente.

Villalpando desenvolve nas suas composições uma série de conceitos que envolvem cosmologia andina, para além de referências diretas a sonoridades tradicionais usadas pela música nacionalista boliviana desde fins do século XIX. No lugar das frequentes escalas pentatônicas o compositor articula em suas peças o assunto "oposição/complementariedade" - refletindo o binarismo manifesto em diversos aspectos da cultura musical Incaica (FERRIER,2012) - por meio de sonoridade muito particulares. Essa busca por construir uma sonoridade andina está presente, sobretudo, na segunda fase do compositor, chamada telúrico-mística (1963-1991), que rendeu composições como *Al mar* (1979) e *Las transformaciones del agua* e *del fuego en las montañas*. *Al Mar*, composição para *mezzosoprano*, coro masculino e orquestra, foi composta para o centenário da Guerra do Pacífico, conflito no qual a Bolívia perdeu sua saída marítima para o Oceano Pacífico. Villalpando, em depoimento de 7 de junho de 2006, explica com clareza como propõe a criação de texturas nessa sua obra:

[23] "A su retorno a Bolivia en 1965, Villalpando llegó repleto de descubrimientos, ideas, proyectos y energía creativa y, es más, como relata Moya, acababa de experimentar una epifanía frente a la geografía inmemorial del altiplano, un incidente que conllevó la revelación de una estética de inspiración andina. Estaba listo para emprender la obra de su vida, y en su equipaje intelectual tenía las herramientas necesarias para realizarla" (SALGUERO, 2009: 16).

> Na realidade, a ideia diretriz que nesse momento concebi para fazer um canto ao mar, era fundamentalmente um estranhamento: que é o que não tínhamos? Justamente o mar. Então há um largo exposição que se estende em virtude de uma ideia muito simples – de algum modo–, que é o recriar uma espécie de onda[24] (SALGUERO, 2009: 201, tradução nossa).

Sobre a terceira parte da peça, *Lamento*, o compositor usa uma melodia pentatônica, evocando canções indígenas no estilo das mulheres potosinas (Fig. 8). O canto é acompanhado por texturas que evocam o movimento das ondas. Segundo Villalpando (SALGUERO, 2009: 196), o que quer criar é "uma textura oscilante..." (Fig. 9):

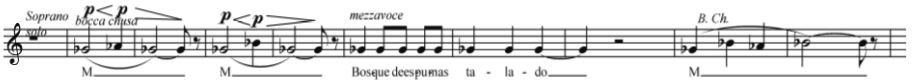


Fig. 8: Trecho do soprano de *Al Mar* (c.50) (SALGUERO, 2009).

Percebemos nessa composição, em especial, a presença do indivíduo que lamenta a perda do mar e do próprio mar que aparece denso como natureza imprescindível ao sujeito. Reconhecemos o "índio" (canto das mulheres potosinas) que se define como realidade frente ao mar que já não há (orquestração que gera o gesto do mar). Forma-se, aqui, uma expressão telúrico-mística por excelência, na qual Villalpando utiliza recursos composicionais de vanguarda (poliacordes, heterofonia, sobreposição textural) e referência à música indígena viva da Bolívia, evitando resvalar em fórmulas de nacionalismo das gerações anteriores.

Para finalizar, apresento análise de uma composição de Villalpando, que mesmo sendo da fase posterior chamada intimista mística (1993-atual), conduz-nos na reflexão sobre possíveis conexões entre a compreensão do mundo interno do compositor ("intimista") e a apreciação da natureza (telúrico), interligadas pela busca da compreensão do mistério da natureza e existência ("mística"). Tais compreensões são próprias do pensamento cosmológico não-segmentado de populações indígenas da América do Sul, e

[24] "En realidad, la idea directriz que en ese momento concebí para hacer un canto al mar, era fundamentalmente un extrañamiento: ¿qué es lo que no teníamos? Justamente el mar. Entonces hay un largo planteamiento que se extiende en virtud de una idea muy sencilla –de algún modo–, que es el recrear una especie de ola" (SALGUERO, 2009: 201).

pensamos que, mesmo distanciado de uma representação telúrica objetiva nessa fase, Villalpando ainda relaciona seu pensamento místico ao telurismo de outras fases[25].

No terceiro movimento da composição *Mística nº9* para soprano, violoncelo e piano (2005) Villalpando relaciona motivos e estruturas harmônicas específicas com expressões de grandeza espacial. Em diálogo com o poema do místico sufi Jalaluddin Rumi (1207-1273), a música apresenta gestos motívicos-melódicos que reforçam a ideia espacial dos "pequenos olhos" que "veem coisas enormes". Aqui o compositor aplica sua habilidade de representação espacial por meio dos sons - como vimos em *Al Mar* - situando-a agora no "eu lírico", no indivíduo, nas grandezas espaciais de que fala o poema. Essa dinâmica pode-ser vista com mais clareza no verso final do poema, que diz "[os olhos] são, pequenos, pequenos, mas veem coisas enormes", onde "pequeno" e "grande" podem ser percebidos na duração das notas, nos saltos melódicos correspondentes às palavras e nas articulações (Fig. 10).

Tendo empreendido a discussão a respeito do uso da temática indígena na obra dos compositores apontados - e respeitando os contextos específicos moldados por circunstâncias temporal-geográficas distintas - torna-se possível encontrar alguns padrões. Nos dois maiores países latino-americanos, Brasil e México, as figuras contemporâneas de Heitor Villa-Lobos e Carlos Chávez chamam a atenção para inúmeras correspondências entre si. Ambos tornaram-se idealizadores e propagadores de políticas de estado frente à música e cultura em geral, através de mecanismos artísticos e da educação. As propostas de Villa-Lobos para a educação musical através do canto orfeônico já foram bastante discutidas na literatura. Entretanto, estratégia semelhante podemos perceber em Chávez, quando foi diretor do Departamento de Belas-Artes da Secretaria de Educação Pública:

> Pesquisa e escrita de música nativa, a coleta e estudo de instrumentos nativos, a distribuição por todas as escolas de cópias de arranjos simples de melodias nativas, a publicação de um livro excelente em percussão pré-cortesiana, a performance de obras simples na escola, o treinamento de coros de crianças, eram todas partes disso [da política do Departamento de Belas-Artes][26] (WEINSTOCK, 1936: 440, tradução nossa).

[25] A análise completa do terceiro movimento da *Mística nº9* pode ser encontrada em Lagos; Moreira (2015).

[26] "Research and noting down of native music, the collecting and study of native instruments, the distribution throughout the schools of copies of simple arrangements of native melodies, the publication of an excellent book on pre-Cortesian percussion instruments, the

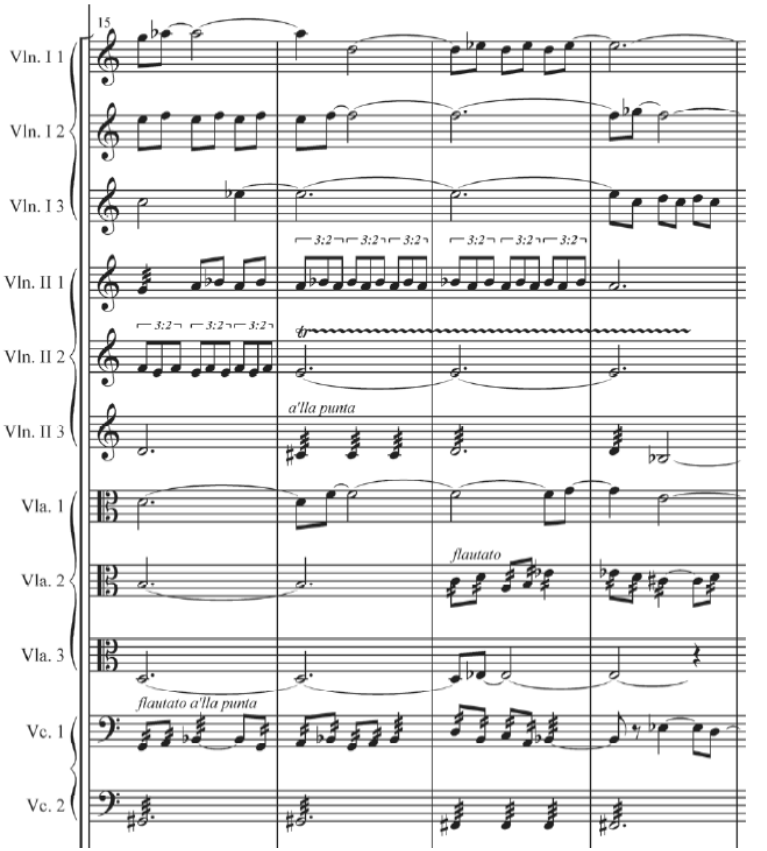


Fig. 9: Trecho do acompanhamento orquestral de *Al Mar* (SALGUERO, 2009).

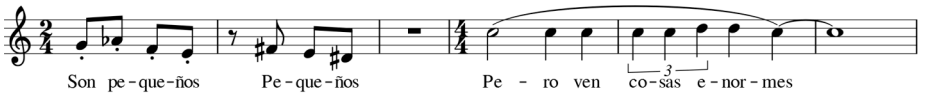


Fig. 10: *Mística nº9,* terceiro movimento (c.53-58) (LAGOS; MOREIRA, 2015).

performance of simple works in schools, the training of childrens' choruses, were all parts of it" (WEINSTOCK, 1936: 440).

Considerações finais

Na citação anterior, nosso elemento de trabalho principal fica evidente. Assim como em Villa-Lobos, também em Chávez o poder político reside em referendar o que é "próprio" de seu país. Tais posicionamentos políticos representam bem os interesses nacionais do México e no Brasil do início do século XX. Como vimos, Chávez participa do momento de reestruturação nacional seguinte à Revolução Mexicana; Villa-Lobos participa da política de estado nacional surgida na Revolução de 30, com Getúlio Vargas na presidência do país.

Dentre todos os elementos que poderiam ser nacionais sem ser regionalistas e gerar coesão territorial mais que fomentar os focos de dissidência que justificavam os processos de tentativas de fragmentação dos estados nacionais dos dois países no século anterior (como a Revolução do Texas e a Revolução Farroupilha com exemplos), a temática indígena se mostra a mais favorável ao manuseio musical. Como vimos em Carlos Gomes, no Brasil, a ideia de uma unificação territorial e étnica fruto de uma "boa miscigenação" vinha atrelada à exploração da figura do índio, muito antes de ser possível criar música de concerto baseada, de fato, em música indígena; antes, mesmo, de isso ser desejável.

Na geração posterior, Alberto Nepomuceno (1864-1920) - compositor que foi professor de Villa-Lobos no Conservatório Nacional - declara que a pesquisa em folclore musical brasileiro estava atrasada:

> Em geral [...] a nota característica da música popular brasileira são as indicativas de suas origens étnicas – indígena, africana e peninsular – tal como na poesia popular foi verificado por nossos folcloristas [...] Infelizmente, a parte musical nos estudos do folclore brasileiro ainda não foi estudada, provavelmente por ser a técnica musical uma disciplina que escapa ao conhecimento dos investigadores do assunto (A ÉPOCA THEATRAL, 1917 apud GUÉRIOS, 2009: 112).

Esse "atraso" de uma geração na pesquisa sistemática de música folclórica brasileira é uma característica que separa o país de todos outros estudados. No México, a geração contemporânea a Alberto Nepomuceno já coletava e utilizava melodias de maneira sistemática - basta vermos o catálogo de obras de Manuel Ponce, professor de Carlos Chávez. No Peru, Mariano Ojeda, pai do compositor Roberto Ojeda Campana, também possuía coleção de música rural de matriz indígena. Entretanto, a divergência maior entre o Brasil e os outros países estudados nesse trabalho reside em que, no Brasil, "a criação de

música de concerto baseada em música indígena dependia da pesquisa da música indígena". Nos demais países, a bibliografia nos apresenta a música indígena como participante do que vem a ser a chamada "música popular" ou "folclórica", intensamente presente na cultura, não havendo necessidade de uma busca etnográfica para "recuperá-la" para as composições eruditas.

Percebemos, na Bolívia e no Peru, um outro padrão, que, ainda respondendo a questões nacionalistas específicas, diverge de maneira significativa da abordagem brasileira e mexicana da música indígena em repertórios de música de concerto. Bolívia e Peru, ambos envolvidos em conflitos armados nos fins do século XIX (como a Guerra do Pacífico, contra o Chile), também utilizaram o discurso nacionalista como dispositivo de coesão nacional e levantamento do moral da população. Entretanto, os compositores desses países buscaram inspiração mais diretamente nos gêneros indígenas e rurais existentes, ao invés de buscar a liberdade composicional através deles, como fizeram Chávez e Villa-Lobos. Enquanto Villa-Lobos buscava se basear em melodias indígenas para assegurar o caráter verossímil de sua obra de temática indígena e Chávez evitava usá-las diretamente para assegurar-se "compositor" de suas peças, os compositores cusquenhos do Grupo dos Quatro reproduziam a música indígena nas suas partituras, e, se criavam nova música no "estilo das composições indígenas", estavam criando novo folclore (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 206).

É bom destacar que a figura do homem andino foi mais central na construção de identidade boliviana do que peruana, a princípio; enquanto na Bolívia o índio se convertia em figura nacional e foi sendo aceito gradativamente nesse papel até os anos 40, a figura do "andino" iniciou com mais importância regional em Cuzco, e o processo de aceitação da identidade andina que se iniciou em Cuzco migrou primeiro para outras regiões da América do Sul - como na Bolívia e mesmo na Argentina - antes de alcançar Lima (ARCE; VIÑUALES; GUTIÉREZ, 2008: 169). Percebemos nesse fluxo cultural Peru-Bolívia-Argentina um início de expressão latino-americana supranacional vinculada ao índio e aos Andes da qual se beneficiariam os compositores que a partir dos anos 1920 utilizariam temáticas indígenas para a representação da "América". As críticas sobre Villa-Lobos em Paris - que lhe deram a alcunha de Índio Branco (FLÉCHET, 2004) - e os apontamentos do americano Weinstock sobre a capacidade de Chávez de dar sentido musical ao conceito geográfico "América", demonstram que a jornada dos compositores de escreverem "música universal" com temática "indígena" e portanto, "americana", geraram potencial para que a memória destes figurasse entre os maiores compositores americanos do seu tempo.

Durante a Guerra do Chaco (1932-1935) percebemos outra intensificação do discurso nacionalista na Bolívia que conduziu o país gradativamente à Revolução Boliviana em 1952. Apesar disso, a reação que observamos no compositor mais importante do país no período posterior à Revolução foi a de "ressignificação" do "ser andino". Compositor de geração posterior a Chávez e Villa-Lobos, Villalpando apresenta, com recursos da música de vanguarda, novos paradigmas que não deixam de lado as palavras-chave tratadas por outros compositores, mas, por meio de suas composições desafiadoras, procura conduzir os ouvintes a novas construções cognitivo-afetivas. Villalpando foi direcionado a essa abordagem, também, por um desejo consciente da necessidade de afastamento das prerrogativas estéticas que fundamentavam posicionamentos políticos que haviam permitido o sacrifício da vida de muitos bolivianos nas décadas anteriores ao seu nascimento.

A tendência de Villalpando - que segue vivo, compondo e ensinando na Bolívia - tem se demonstrado bastante útil a compositores de vanguarda latino-americanos que não deixam de reconhecer o "telúrico" como motivação composicional, evitando formulações nacionalistas que hoje se veem como anacrônicas. Entretanto, o problema da(s) identidade(s) latino-americana(s) segue latente, envolvendo questões que vão desde políticas diplomáticas nas relações internacionais até a demarcação de terras indígenas. Tais questões são delicadas e difíceis de serem tratadas sem problematização conceitual e critérios dinâmicos. Contudo, a música de Villalpando e de seu aluno Cergio Prudêncio parecem apresentar os problemas e propor soluções de dentro do contexto boliviano, que é especialmente rico, pois recentemente mostrou ao mundo o alcance da "temática indígena" dentro do espectro de sua organização política - não sem os conflitos identitários intensos e simbólicos que parecem caracterizar a contemporaneidade. Essa perspectiva nos oferece condições de estudar o processo de transformação dos "símbolos" em "indivíduos políticos" que aconteceu naquele país desde sua independência até os dias atuais.

A análise da música de concerto de temática indígena e a observação dos paradigmas históricos e políticos que acompanharam a "cunhagem" dessas composições na América Latina podem nos ajudar a perceber que a atividade composicional tem dimensão simultaneamente estética e ética e que as partituras e críticas musicais são registros importantíssimos para o estudo do desenvolvimento das sociedades que as caracterizam enquanto "eruditas".

Referências

ANDRADE, Mário de. *O ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Fontes Ed., [1928] 1962.

ARCE, Elizabeth Kuon; VIÑUALES, Rodrigo Gutiérrez; GUTIÉREZ, Ramón. *Cuzco - Buenos Aires ruta de intelectualidad americana (1900-1950)*. Peru: Fondo Editorial da Universidad de San Martín de Porres, 2008.

AUZA, Atiliano. *Historia de la música boliviana*. Sucre: [s.n.], 1982.

BOSTON SYMPHONY ORCHESTRA. *Concert Bulletin of the Fifty-Fifth Season (1935-1936)*. Boston: 1935.

CARLOS GOMES, Antônio. *Quilombo: Quadrilha Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Arthur Napoleão, 1968. Partitura.

D'HARCOURT, Marguerite Béclard. *Mélodies populaires indiennes*: Équateur, Pérou, Bolivie. Editora Ricordi, 1923.

FERRIER, Claude. El arpa en la cosmovisión andina. *Revista Argentina de Musicología,* Argentina, v.12-13, 2012.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande & Senzala*. 34. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, [1933] 1998.

FLÉCHET, A. *Villa-Lobos à Paris:* un écho musical du Brésil. Paris, L'Hartmattan, 2004.

FREITAS, Sérgio Paulo Ribeiro de. Ciclos de terças em certas canções da música popular no Brasil. *Per musi*, Belo Horizonte, n. 29, p. 125-146, 2014.

GUÉRIOS, Paulo Renato. *Heitor Villa-Lobos*: o caminho sinuoso da predestinação. Edição do autor. Curitiba: 2009.

LAGO, Manoel Correa do. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil:* Modernismo musical do Rio de Janeiro antes da Semana. Tese (Doutorado). Rio de Janeiro: UNIRIO, 2005.

LAGOS, Melanie Kristel Camacho ; MOREIRA, Gabriel Ferrão. Análisis de la obra Mística n. 9, III Movimiento, de Alberto Villalpando: interacciones estéticas, poéticas,y estructurales en música de concierto de Bolivia de Siglo XXI. In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2015, Vitória. *Anais...* Vitória, 2015.

MEIEROVICH, Clara. *Especulación y verdad: Novedad histórica en la biografía más temprana de Carlos Chávez*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana v. 13, n.1, p. 114-123, primavera- verão, 1992.

MENDOZA, Zoila. Crear e sentir lo nuestro: La Misión Peruana de Arte Incaico e el impulso de la producción artístico-folklórica en Cusco. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 25, n. 1, p. 57-77, primavera-verão, 2004.

MOREIRA, Gabriel Ferrão. *O elemento indígena na obra de Villa-Lobos*: observações músico-analíticas e considerações históricas. Dissertação (Mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: 2010.

_____. Forma e Expressão como núcleo de concepção estética em Villa-Lobos: O caso de Teiru. In: XXI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, 2011, Uberlândia. *Anais...* Uberlândia, 2011a.

_____. A representação do índio brasileiro na música erudita dos séculos XIX e XX: a manifestação sonora das idéias acerca do indígena pela elite brasileira do Segundo Reinado e República. In: V Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia - ABET, 2011, Belém. *Anais...*, Belém, 2011b.

_____. O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos. *Per Musi* (UFMG), v. 27, p. 2, 2013a.

_____.O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicas indígenas. *Per Musi* (UFMG), v. 27, p. 3, 2013b.

_____. *A construção da sonoridade modernista de Heitor Villa-Lobos por meio de processos harmônicos:* um estudo sobre choros. Tese (Doutorado em Musicologia) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27157/tde-20052014-124330/>. Acesso em: 09 fev. 2016.

MOREIRA, Gabriel Ferrão; PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Nozani-ná e o elemento indígena na obra de Heitor Villa-Lobos dos Anos 20. In: XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música, 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis, 2010.

KERMAN, Joseph. *Musicologia*. São Paulo: Martin Fontes, 1987.

PARKER, Robert. A Recurring Melodic Cell in the Music of Carlos Chávez. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, v. 12, n. 2, p. 160-172, outono-inverno, 1991.

PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos.* Rio de Janeiro: Editora Publicações S.A., 2000.

ROQUETE-PINTO, Edgar. *Rondonia*. 4. ed. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1938

TAGG, Philip. *Kojak - 50 Seconds of Television Music:* Toward the Analysis of Affect in Popular Music. The Mass Media Music Scholar's Press,1979.

TRENCSÉNYI, Balázs; KOPEČEK, Michal (Orgs.) *National Romanticism:* The Formation of National Movements. Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe, v. II. Budapeste: Central European Universtiy Press, 2007.

SALGUERO, Luis Moya. *Invenciones sobre la sonoridad andina*: estudio patrimonial estético musical de Alberto Villalpando. La Paz: Agalma Ediciones, 2009.

VIDEIRA, Mário. O romantismo e o belo musical. São Paulo: Unesp, 2006.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Canções Típicas Brasileiras: Nozani-ná*. Paris: Max Eschig, 1929. Partitura.

VOLPE, Maria Alice. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. *Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana,* v. 23, n. 2, p. 179-194, outono-inverno, 2002.

WEBER, Max. *Ciência e política*: duas vocações. São Paulo: Martin Claret, 2003.

WEINSTOCK, Herbert. About Carlos Chávez: Some Notes and Thoughts on an Unfinished Career. *Tempo*, n. 51, p. 13-15, primavera - verão. The Cambridge University Press,1959.

_____. Carlos Chávez. *The Musical Quarterly*, v. 22, n. 4, p. 435-445. Oxford University Press, 1936.

Gabriel Ferrão Moreira é Mestre e Doutor em musicologia, pesquisou durante o mestrado a construção de tópicas indígenas em Villa-Lobos. Durante o doutorado analisou alguns dos Choros de Villa-Lobos procurando encontrar os vetores criativos dessas composições, dialogando com as influências da música popular e da música de vanguarda nas composições. Professor de Análise e pesquisador da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), hoje desenvolve pesquisas sobre compositores latino-americanos com estudantes e colegas professores, buscando aplicar ferramentas analíticas e de discussão musicológica em conjunto com uma visão crítica direcionada a questões sociológicas depreendidas do texto musical. Participa do Programa de Institucional de Inovação e Tecnologia da UNILA com apoio do CNPq e tem entre seus estudantes bolsista alunos do Brasil, Peru, Equador e Bolívia. Publicou recentemente dois artigos sobre sua dissertação de Mestrado na Revista Permusi, "O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte I): aspectos melódicos e harmônicos" e a sequência "O Estilo indígena de Villa Lobos (Parte II): aspectos rítmicos, texturais, potencial significante e tópicas indígenas". gfmoreira88@gmail.com