UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

VINICIUS MORAES MACHADO DE OLIVEIRA

"NAVEGANDO NO REMANSO": IDENTIDADE NACIONAL E MÚSICA FRONTEIRIÇA NO BRASIL - DÉCADAS 1930-1950

FRANCA
2022

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA "JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

VINICIUS MORAES MACHADO DE OLIVEIRA

"NAVEGANDO NO REMANSO": IDENTIDADE NACIONAL E MÚSICA FRONTEIRIÇA NO BRASIL - DÉCADAS 1930-1950

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS) UNESP-Franca, como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

Linha de pesquisa: História e Cultura Social.

Orientadora: Profa Dra Tânia da Costa Garcia.

FRANCA
2022

O48“ Oliveira, Vinicius Moraes Machado de
“NAVEGANDO NO REMANSO”: IDENTIDADE NACIONAL E MÚSICA FRONTEIRIÇA NO BRASIL - DÉCADAS 1930-1950 / Vinicius Moraes Machado de Oliveira. -- Franca, 2022
170 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca
Orientadora: Tânia da Costa Garcia

1. História. 2. História Cultural. 3. Música Popular. 4. Identidade Nacional. 5. Identidade Fronteiriça. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

VINICIUS MORAES MACHADO DE OLIVEIRA

"NAVEGANDO NO REMANSO": IDENTIDADE NACIONAL E MÚSICA FRONTEIRIÇA NO BRASIL - DÉCADAS 1930-1950

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História (PPGH) da UNESP, Campus de Franca - Faculdade de Ciências Humanas e Sociais (FCHS), como pré-requisito para obtenção do título de Mestre em História.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: _____.
Prof. Dra. Tânia da Costa Garcia,
Departamento de História, Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca.

1ª Examinador: _____.
Profa. Dra. Márcia Regina Capelari Naxara,
Departamento de História, Universidade Estadual Paulista (Unesp),
Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Franca.

2ª Examinador: _____.
Prof. Dr. Evandro Rodrigues Higa,
Departamento de Comunicação e Artes,
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul,
Cidade Universitária, Campo Grande.

Franca, ____ de _____ de 2022.

RESUMO

A introdução e ressignificação da música fronteiriça presente no centro sul mato-grossense nos diferentes contextos regionais brasileiros, se deu na primeira metade do século XX, adentrando, essa música, o mercado consumidor nos anos finais da década de 1930, através, principalmente, de músicos e duplas caipiras paulistas da época. Este processo se deu em uma conjuntura de contrastes e disputas simbólicas marcadas diretamente pela reconfiguração da identidade nacional e afirmação das fronteiras nacionais, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder. Tendo este quadro como referência, esta dissertação propõe examinar o jogo de tensões entre o simbólico nacional construído e propagado a partir do sudeste, centro de onde emana o poder político e econômico nessa época, e as identidades regionais construídas na zona fronteiriça a oeste do país. Para o mapeamento destes cruzamentos e enfrentamentos entre tradições distintas elegemos um período da trajetória artística do músico ítalo-brasileiro Mário Zan, quando em viagem ao sul mato-grossense, compôs um repertório representativo destas novas articulações territoriais.

Palavras-chave: História Cultural; Música Popular; Identidade Nacional; Identidade Fronteiriça

ABSTRACT

The introduction and resignification of the frontier music in the center-south of the State of Mato Grosso do Sul, Brazil, into the different Brazilian regional contexts took place in the first half of the twentieth century, inserting itself, this musical genre, in the final years of the 1930's, mostly, through the work of the musicians and "duplas caipiras". This process was carried on in a very special conjunctural moment, which included contrast and symbolical dispute, directly marked by the reconfiguration of national identity and national frontier affirmation, with Getulio Vargas' rise to power. Considering this framework, this dissertation aims to examine the tension game between the national symbolical built and diffused from southeast, center from were the political and economical power is emanated, and the regional identities built in the frontier zones in the western Brazil. In order to map out those interrelations and conflicts between distinct traditions, we chose to study a specific period of the artistic trajectory of the italian brazilian musician Mario Zan, which is his travel around South Matro Grosso, when he wrote a repertoire very representative of those new territorial articulations.

Keywords: Cultural History; Popular Music; National Identity; Border Identity

RESÚMEN

La introducción y resignificación de la música fronteriza presente en el centro-surde Mato Grosso en los distintos contextos regionales brasileños se dió en la primera mitad del siglo XX, incuyéndose, esa música al mercado consumidor en los años finales de la década de 1930, a través, principalmente, de músicos y duplas “caipiras” de esse momento. Este processo se dió en uma coyuntura de contrastes y disputas simbólicas marcadas diretamente por la reconfiguración y afirmación de las fronteras nacionales brasileñas, habiendo em ese momento llegado al poder Getulio Vargas. Tomando por referencia esse cuadro, esta tesis de maestria se propone a examinar el juego de tensiones entre lo simbólico nacional construído y propagado a partir del sureste, centro desde donde emana el poder político y económico del país en esa época, y las identidades regionales construídas en la zona fronteriza a oeste del país. Para el mapeo de estos cruces y enfrentamentos entre tradiciones distintas, elegimos estudiar un período de la trayectoria artística del musico ítalo-brasileño Mario Zan, cuando, en viaje al sur de Mato Grosso, compuso repertorio muy representativo de essas nuevas articulariones territoriales.

Palabras clave: Historia Cultural; Musica Popular; Identidad Nacional; Identidad Fronteriza

Este trabalho é dedicado aos pensadores, viventes e agitadores fronteiriços Bianca Maria Machado de Oliveira, Tito Carlos Machado de Oliveira, Marco Aurélio Machado de Oliveira, Antônio Firmino de Oliveira Neto e Paulo Marcos Esselin

AGRADECIMENTOS

Primeiro agradeço aos meus pais Tito Carlos Machado de Oliveira e Maria José Moraes, os responsáveis por todas as oportunidades que a vida me apresentou. Sem o amor e confiança deles não poderia adentrar nos processos de aprendizagem e descoberta da vida de pesquisador e artista. Nesta esteira, não poderia deixar de exaltar o amor e amizade dos meus irmãos de sangue e espírito Inara Tanit Rosa Machado e Vitor Moraes Machado de Oliveira, que sempre estiveram por perto para me acolherem nessa vida.

À Tânia Garcia por todo auxílio e orientação durante esta pesquisa. Vale também lembrar que o presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001. Apesar de toda precarização e corte de investimentos na Universidade Pública, realizar esta pesquisa é um ato de persistência política e deve ser celebrado.

Agradeço à Giovanna Martins, que, por vezes sem querer, teve de ouvir e opinar repetidamente sobre as ideias e desilusões dessa atividade acadêmica, fosse em tardes de domingo ou em noites mal dormidas. Todo seu apoio, carinho, paciência e companheirismo são bases desse trabalho.

À professora Vanessa Teixeira que, quando nem mesmo eu acreditava na dissertação, me ajudou a encontrar forças para a conclusão do texto final. Também gostaria de agradecer à Dra. Márcia Naxara e ao Dr. Evandro Higa pelas inúmeras contribuições à pesquisa e presença nas bancas de qualificação e defesa.

Este trabalho, como todo texto acadêmico, foi marcado principalmente por cansaço e síntese, sustentados com a ajuda de várias pessoas que, mesmo hoje espalhadas por todo território do Brasil e do Mundo, cruzaram minha trajetória entre Campo Grande/MS, Franca/SP e São Paulo/SP. As próximas linhas, portanto, pretendem abarcar esse universo de interações que potencializam minhas reflexões sobre o fazer coletivo.

Agradecimentos especiais à: Aline Oliveira, Flora Sakata, Marina Torres, Alice Rocha, Gianlucca Contiero, Maria Eduarda Léo, Tarik Fraig, Bibi Ornelas, Guilherme Souza, Victor Linjardi, Victor Andrade, José Carignato, Gabriel Carvalho, Iara Tamayoci, Isabelle Fantinelli, Vinicius Moraes, Renan Ruiz, André Pimenta, Álvaro Sarsa, Carolina Canno, Pâmela Oliveira, Camila Thomé, Camila Jara, Tom Trujillo, Ágata Roncoleta, Bruno Curti, Lucas Passos, Heloisa Campanhã, Flora Mourão, Caetano Mourão, Yanca Lima, Pedro Espinosa, Laura Muriel, Sebastian (Bash), todos da banda caostropí (Rafael Ferrucci, Rodrigo Padula, Ricardo Cezário, Vitor Martins), todos da República King Size, todas do Instituto Práxis, todas do GEIA, todas do Cursinho Popular S.E.U e todas do Terreiro de Umbanda Mané Baiano.

A todos, meu mais sincero Muito Obrigado.

Òké Arô

“La música es como una selva:
tiene límites pero no los
conocemos”
(Gato Barbieri)

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURAS

Figura 1 - Exemplo de pauta musical com clave, armadura de clave e fórmula de compasso. ……..… 102

Figura 2 - Exemplo de compasso 6/8 com destaque para os pulsos guias……. 103

Figura 3 - Representação do compasso executado pelos violões da gravação de Três Lagoas……..... 104

Figuras 4 e 5 - Representações possíveis do compasso executado pelos violões da gravação de 'Três Lagoas', em 6/8 e 3/4……..... 104

Figuras 6 e 7 - Exemplos de rodas rítmicas representativas de ritmos de duas e três batidas……..… 106

Figura 8 - Representação em roda rítmica da execução dos violões na gravação de 'Três Lagoas'..... 106

Figura 9 e 10 - Desenhos sobre a roda rítmica dos violões na gravação de 'Três Lagoas'. ……..... 107

Figura 11 - Representação em roda rítmica da execução de um dos violões na gravação de 'Nostalgias del Paraguay'.....112

Figuras 12 e 13 - Prints das descrições dos fonogramas 'Pássaro Campana' e 'Alma Guarany' presentes no acervo digital do Instituto Moreira Salles……115

Figuras 14, 15 e 16 - Representação em roda rítmica da execução do ritmo base das gravações de 'Três Lagoas', 'Nostalgias del Paraguay' e 'Che Rindy Mime Guará', em ordem…….....…….. 118

Figura 17 - Gráfico de rede de músicos caipiras parceiros de composição e/ou gravação de Mário Zan entre 1940 e 1950, a partir das informações contidas no Acervo digital do Instituto Moreira Salles…….....……121

IMAGENS

Imagem 1 - Mapa do Brasil de 1944 feito pelo Conselho Nacional de Geografia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).....48

Imagem 2 - Vegetação [da margem esquerda] do Rio Paraná.……...110

Imagem 3 - Salto grande de Urubupungá……110

Imagem 4 - A Noroeste em Mato Grosso (Esquema).....128
Imagem 5 - Recorte do Mapa do Brasil de 1944 feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.....132
Imagem 6 - Rio Paraguai: chatas transportadoras de manganês…….... 138
Imagem 7 - Propaganda do Vermute Cinzano em homenagem ao IV centenário de São Paulo……..139
Imagem 8 - Mário Zan ao lado do baixo-tuba que o acompanhou na gravação de 'Quarto Centenário' e de homem não identificado……142

SUMÁRIO

Introdução 12

Capítulo 1: O Estado Novo e a Ocupação das Fronteiras Nacionais 21

O Brasil em *Marcha Para o Oeste* 21

Caminhos da Brasilidade: A *Marcha Para o Oeste* e a unidade nacional 22

A Política de Ocupação Estadonovista no sul de Mato Grosso 39

Os Reflexos da *Marcha* no processo de *Fronteirização* da América Platina 49

Capítulo 2: Mário Zan: Entre *identidades* e territórios 55

Entre o caipira e a modernidade 61

Mário Zan: um músico urbano 74

O sanfoneiro e a música da fronteira 87

Capítulo 3: “Riscando no remanso” 93

Reflexões preliminares 93

Timbres e Temas 97

Urbanização e modernização distópica do território 122

Música fronteiriça e Intenção de Brasilidade 139

Considerações Finais 155

REFERÊNCIAS 162

Introdução

O presente trabalho surge de uma inquietação diante da construção da *identidade cultural* na região que compreende o atual estado de Mato Grosso do Sul. Essa inquietação se relaciona com o seguinte fato: por mais que seja uma das unidades federativas com menor densidade demográfica, o estado tem uma população verdadeiramente diversa e inevitavelmente marcada pelas relações fronteiriças que o estado mantém com o Paraguai e a Bolívia[1].

Não nos interessa, neste pequeno espaço, entender todos os vetores da formação cultural do referido espaço, mas sim compreender como a região foi historicamente associada a uma cultura ligada ao Paraguai, algo que remonta todo o processo de estabelecimento das fronteiras em torno da bacia do rio Paraguai. Tais conexões com o vizinho citado são até hoje resgatadas socialmente como parte da identidade regional, mesmo que a população do MS não negue seu pertencimento brasileiro.

Durante a pesquisa, percebemos que para entender a dinâmica cultural da região é preciso estudar a etapa da territorialização brasileira inaugurada por Getúlio Vargas e o Estado Novo. Nessa intenção, utilizamos a cultura musical da época como fonte para a percepção ampla dos referenciais simbólicos circulantes.

A partir de 1930, o Brasil assistiu uma nova etapa da construção da nacionalidade, intimamente ligada à ideia de modernização do país. Em resposta à crise política que conturbou a década de 1920, Getúlio Vargas chegou ao poder com a promessa de desenvolvimento atrelado a rupturas com padrões políticos de governos anteriores. Até então o país vivia uma expressiva regionalização das forças políticas, organizadas a partir do modelo agroexportador, reunindo a maior parte da população no meio rural. Desse modo, também cultivava variações culturais bem diversas em toda a extensão do território.

Considerando as intenções de Vargas voltadas ao desenvolvimento da nação a partir da industrialização, não seria necessário apenas uma concentração de investimentos nos serviços básicos como a educação ou saúde pública. Era preciso um projeto de unificação política e cultural de todo o território. Desta forma, o Brasil

[1] Por mais que sejam muito relevantes e intensas as relações fronteiriças com a Bolívia, o presente trabalho foca na construção dos limites e interações com o atual Paraguai.

superaria definitivamente seus resquícios coloniais, de forma que todos os espaços "vazios" e isolados passariam a integrar o processo de desenvolvimento nacional.

Este projeto estava necessariamente firmado na centralização do poder e expressa numa forte intervenção estatal. Pode-se dizer que tal política atingiu seu ponto máximo a partir da instauração do Estado Novo em 1937. Foi neste contexto que o governo lançou oficialmente a campanha da "*Marcha para o Oeste*", com a proposta de ocupação das terras do Centro-Oeste e da Amazônia. Essa política com alto teor nacionalista pregava a ocupação dos ditos "espaços vazios", de forma que o Estado se oferecia "como garantia dos princípios fundamentais que o regiam, como a propriedade privada e a segurança nacional"[2].

Por mais que o governo tenha utilizado do discurso de recuperação daquilo que era de direito da nação, a historiografia indica que este processo foi uma (re)ocupação e institucionalização de poderes sobre esse espaço que, desde o século XIX, esteve associado ao atraso, sendo descrito como ambiente selvagem e distante. No caso do Mato Grosso, circulava nos grandes centros a imagem desse estado enquanto um espaço marcado por um vazio demográfico, sendo dominado por paraguaios, bolivianos e indígenas. O estado, na verdade, já era marcado por complexas relações sociais e simbólicas, com a presença de empresas e comércio estabelecido

A ocupação proposta pelo governo, primeiramente ancorada no corporativismo agrícola e na pequena propriedade, foi concretizada pelos migrantes e imigrantes que ali se assentaram, acarretando novos tensionamentos para essas regiões, que se diversificaram culturalmente. Esses novos habitantes foram atraídos pelo baixo custo das terras e pelo incremento de atividades comerciais vinculadas à agricultura.

Interessam-nos aqui, portanto, os efeitos desse projeto de reafirmação das fronteiras nacionais na região centro-sul do então estado de Mato Grosso. Para além do contingente populacional que os novos agentes contribuíram para a formação, a territorialização incentivada por Vargas resultou em transformações significativas para noções de pertencimento daquele espaço. A nova organização territorial, para além de representar uma mudança em nível econômico material que contribuiu para o fortalecimento das oligarquias locais e incentivou uma nova etapa da urbanização,

[2] FIUZA, Wagner Henrique Neres; OLINTO, Beatriz Anselmo. *Narrativas Guaranis de José de Melo e Silva (1939) na Fronteira Brasil/Paraguai*. In: RELACult – Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade Revista Latinoamericana de Estudios en Cultura y Sociedad | Latin American Journal of Studies in Culture and Society V. 03, ed. especial, dez., 2017, artigo nº 529. p. 2.

possibilitou novos arranjos culturais, cujos desdobramentos podem ser percebidos até hoje.

Como veremos, para que os projetos do governo fossem implementados, a política de colonização precisou destronar determinados poderios econômicos estrangeiros instaurados nas regiões visadas. Na zona fronteiriça entre Brasil e Paraguai, aqui daremos atenção à presença da Cia Matte Larangeira, empresa de capital estrangeiro que exerceu monopólio do cultivo e comércio da erva mate na região. Essa Companhia, fundada em 1891, ocupava uma enorme área de milhões de hectares que se estendiam pela fronteira com o Paraguai, terras resultantes de contratos de arrendamentos de terras devolutas. Não por acaso, a empresa logo foi entendida como inimiga do governo de Getúlio Vargas. Sua presença na região, além de ocupar o espaço com mão de obra majoritariamente paraguaia e indígena, representou empecilho para o avanço da Marcha. Ademais, a presença da empresa nestas terras ameaçava o discurso dos “sertões” despovoados, propagado pela política estadonovista.

Após o fim dos arrendamentos da Matte Larangeira, foi necessário que o governo fizesse valer seus ideais de nação nas regiões fronteiriças. Neste sentido, o presidente decretou a criação dos Territórios Federais em 1943, com a intenção de reafirmar a presença estatal em regiões de interesse diplomático para o país. Acompanhando os ideais da *Marcha*, a criação desses entes federativos estava justificada na necessidade de sanear, educar e povoar o território a oeste. No caso das fronteiras mato-grossenses, instituiu-se o Território Federal de Ponta Porã ao qual também daremos breve atenção neste trabalho.

Considerado o volume de recursos e atividades incentivadas pela campanha da *Marcha para o Oeste*, podemos dizer que representou um dos projetos mais importantes do governo, apresentando-se como síntese das construções narrativas que Getúlio Vargas promoveu à frente do país, desde a miscigenação até as políticas trabalhistas.

Paralelamente à campanha da Marcha, grande parte das ações do governo caminharam em direção à construção da identidade nacional. Objetivou-se, assim, incorporar aos interesses da nação, diversos setores da sociedade que, até então, se encontravam esquecidos pelas políticas estatais. Esta aproximação com as classes populares também significou intenções controladoras e homogeneizantes por parte

do Estado - prerrogativa evidente quando observada a adequação do samba carioca às representações de brasilidade.

Sobre este gênero, o samba de partido alto já embalava os carnavais e começava a ganhar espaço na urbanidade carioca no período em que Vargas chegou ao poder. O então presidente não demorou a notar essa ascensão, tampouco a importância da música no imaginário da população. Por reconhecer as potências carregadas pelo samba, o Estado exerceu severa repressão e controle sobre sua produção e circulação.

Importante lembrar também que as ações coercitivas e autoritárias surgiram como complemento para as políticas do Estado na época, com especial atenção para instauração da ditadura do Estado Novo em 1937.

É certo que essa organização do Estado nacional vinha sendo construída desde o império, no entanto foi a partir de Vargas e a extensiva utilização dos meios de comunicação de massa durante o seu governo que a consolidação da identidade nacional foi atingida. Processo, este, de homogeneização da cultura nacional, no qual coube ao rádio papel de destaque.

A radiofonia teve início no país no início da década de 1920 e desde então se expandiu de maneira progressiva. Com o passar do tempo, teve seu acesso popularizado, o que resultou em sua maior presença no cotidiano das pessoas, principalmente a partir da década de 1930. Neste contexto, é possível argumentar, o rádio foi considerado, por vezes, “o maior fator de expansão cultural e educação cívica”[3], sendo de enorme valor para os interesses integracionistas e unificadores do Estado, “(..) a serviço da unidade espiritual do Brasil e do desbravamento cultural do interior”[4]. Como veremos, o controle desse potente meio de comunicação - assim como das outras formas de produção cultural - se deu primeiramente através do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), durante os anos de governo interino e, posteriormente à instauração do Estado Novo, com o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), fundado em 1939. Através dos aparatos de difusão ede censura deste departamento o governo conseguiu fazer prevalecer sua ideologia de Estado, a qual permitiu o desenvolvimento dos projetos unificadores de Vargas, como a Marcha Para o Oeste.

---

[3] SILVEIRA, Décio Pacheco. *Rádio*. In: Revista Cultura Política – Revista Mensal de Estudos Brasileiros. Vol. 1, n. 1; mar. 1941, p.293

[4] *Ibidem*.

Estas preocupações do governo com a unidade espiritual da nação explicam a incorporação, nos anos de 1930, dos artistas ligados ao movimento modernista, à política cultural do governo, via Ministério da Educação e Saúde liderado por Gustavo Capanema. De certo modo, o esforço dos modernistas em repensar a identidade nacional, escapando da essencialidade purista, também serviu de subsídio para a construção identitária proposta pelo governo. É possível, portanto, evidenciar a capacidade da ditadura varguista em aglutinar, dentro de sua agenda política, interesses presentes nos diferentes setores da sociedade, ao mesmo tempo em que consolidava narrativas uniformizantes a respeito da nação.

Ainda assim, seria um equívoco assumir que o simbólico nacional, propagado e moldado pelas políticas culturais do governo, correspondia à totalidade de práticas e identidades espalhadas pelo território. Ademais, pouco representou empecilho para que expressões regionais ou, até mesmo, estrangeiras fossem reproduzidas em todo solo pátrio. No caso da musicalidade, por exemplo, os gêneros caipiras e sua gradual popularização em São Paulo a partir da década de 1940 expressam muito bem as contradições e ajustamentos a serem levados em consideração quando se trata do processo de consolidação da nacionalidade.

Dito isso, o presente trabalho tem como objetivo examinar as negociações e disputas simbólicas nesse contexto de transformações aceleradas, em especial os desdobramentos da integração das regiões fronteiriças do centro-sul mato-grossense. Analisamos, portanto, o jogo de tensões entre a *cultura nacional* e a identidade fronteiriça consolidada em torno das conexões platinas, entre as décadas de 1930 e 1950.

Desta perspectiva, apresentamos um estudo de caso a partir da trajetória artística do sanfoneiro ítalo-brasileiro Mário Zan, cuja carreira leva o músico caipira a estabelecer contato com a musicalidade do estado do Mato Grosso, cujas fronteiras são comumente relacionadas às tradições paraguaias.

Nascido na Itália, Mário Zan atracou no porto de Santos junto de sua família no ano de 1924 aos 4 anos de idade. Após dez anos morando em Santa Adélia/SP, a família mudou-se para São Paulo em busca das novas oportunidades oferecidas pela urbanidade industrial. Foi na capital paulista onde Zan desenvolveu a maior parte de sua carreira como músico, sendo conhecido por sua versatilidade para execução de diversos ritmos e gêneros, da polca paraguaia ao folclore russo.

No ano de 1944, em conjunto com os músicos Nhô Pai e Nhá Fia, o sanfoneiro assinou um contrato com a empresa Peduti[5] - convencidos por Capitão Furtado - para realizar uma turnê de shows nos cinemas existentes em cidades da província de Mato Grosso – Três Lagoas, Campo Grande, Cuiabá, Aquidauana, Miranda, Corumbá, Maracaju e Ponta Porã (dentre outras). Durante sua passagem pelo sul do então estado de Mato Grosso, que durou em torno de três meses, Zan se deparou com os ritmos paraguaios, os quais eram dominantes na região. Este contato influenciou diretamente nas composições do músico – vale citar duas de suas principais músicas compostas durante esta viagem: *Chalana*, escrita em Corumbá, e *Três Lagoas*, criada na cidade de mesmo nome.

A partir desta aproximação com a cultura da zona fronteiriça em Mato Grosso, Mário Zan incorporou elementos sonoros e linguísticos em seu repertório – contribuindo com a produção de gêneros "híbridos" como o Rasqueado e a Tupiana –, transportados para o cenário musical do sudeste brasileiro. Devido sua atuação relevante no mercado musical paulista e o diálogo aberto com a fronteira, o sanfoneiro se apresenta como ótimo exemplo para os estudos das complexas negociações entre a identidade nacional emanada dos centros urbanos e a culturalidade fronteiriça no Mato Grosso. Estes paradigmas fizeram parte da trajetória de Zan e, certamente, tiveram reflexo em sua prática artística.

A escolha da *música* como fonte de observação destas articulações culturais, deu-se devido a sua representação como elemento tanto artístico, como comunicativo. Esta complexa dualidade explica o porquê da *música* ser constantemente evocada nos mais diversos debates acerca da cultura. Uma execução musical, pressupõe experiências polissêmicas de diálogos e rearranjos de símbolos. Para analisá-la é preciso considerar que estas trocas ocorreram ao longo de infindas eras, entrelaçando as mais diversas expressões culturais. A propósito, o que confere caráter especial à música é que "ela define um espaço sem fronteiras"[6], evidenciando as diferenças e aproximações culturais dentro de suas estruturas.

[5] Empresa Teatral Peduti foi uma empresa do ramo de cinemas da época que tinha sua sede na cidade de Botucatu/SP. Tinha em sua posse diversas salas de exibição presentes no interior paulista e, também, em cidades dos estados de Mato Grosso e Goiás.

[6] SARDO, Susana. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. Música e cultura: revista da ABET, vol. 8, n. 1, p. 66-77. p. 72

Nesta esteira, na análise do *corpus* musical selecionado, será estabelecido um diálogo com os métodos propostos pela etnomusicologia, procurando articular detalhes da poética e performances das músicas com as práticas sociais estabelecidas no contexto estudado. Isto requer compreender que na atividade musical as epistemologias "se pulverizam e interceptam numa dinâmica transformadora e permanentemente em trânsito"[7].

Tratando-se das perspectivas teóricas que alicerçam esta pesquisa, aqui é proposta a aproximação entre os *estudos fronteiriços* e os estudos *pós-coloniais*. Em relação aos primeiros tomaremos por referência o conceito de *fronteirização* estruturado por Alejandro Grimson, no qual o autor recorre à historicidade para uma concepção mais ampla da fronteira enquanto espaço. É preciso, segundo o pesquisador, entender que as fronteiras, em algum momento, não estiveram sempre onde hoje se encontram. Tampouco se mostraram um dado fixo ao longo da história. Ou seja, "como produto histórico da ação humana, pode ser – e é – reestruturado e ressignificado".[8]

> Tradicionalmente, a fronteira foi tida como o limite que separa o internacional do doméstico, a linha que delimita o poder de atuação do Estado. Neste raciocínio as fronteiras seriam extremidades regionais que se configuram como divisores políticos entre governos – sejam eles internos ou externos. As pesquisas em relação à fronteira em um primeiro momento enveredavam por análises militares ou econômicas. Foi com a consolidação dos *estudos fronteiriços* - nos países americanos, principalmente no México - a partir da década de 1990, que os significados da fronteira se tornam múltiplos, sempre relacionados à presença humana no território descrito. Isto significa dizer que a sociabilidade desenvolvida no espaço ao longo do tempo é fundamental para a compreensão do regime de fluxos da fronteira.
>
> Neste caso, para compreender os processos de *fronteirização* desenvolvidos na América Latina, é necessário considerar que a formação das nações nesse território se deu sob a égide das desigualdades apresentadas pela colonialidade. Isto é, a existência de fronteira é resultado direto da relação forçada

[7] *Ibdem,* p.71

[8] GRIMSON, Alejandro. Los Procesos de fronterización: flujos, redes e historicidad. In: GARCÍA, Clara Inês (Comp.). Fronteras: Territórios y Metáforas. Medellin: Hombre Nuevo Editores, 2003. p. 17 (tradução livre)

e violenta entre as culturas colonizadas e os colonizadores. Assumir essa condição implica, necessariamente, em superar as narrativas originárias e "focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais"[9]. São esses "entre-lugares" que permitem a construção de estratégias inovadoras e surpreendentes de identificação entre os indivíduos.

Para melhor compreensão das relações de pertencimento, utilizamos dos trabalhos a respeito do conceito de *identidade cultural* elaborado por Stuart Hall. O autor indica que é a partir de seu oposto - a diferença - que a *Identidade* tem melhor possibilidade de compreensão. Em termos gerais, ela é constituída a partir dos limites que definem o pertencimento ou não dos indivíduos aos grupos sociais. Além disso, não se pode deixar de lado o entendimento de que o processo de identificação está intimamente ligado com as relações materiais de poder, não configurando um regime desinteressado de inclusão e exclusão.

Daí a relevância dos dois primeiros capítulos deste trabalho apresentarem algumas importantes questões relativas à contextualização sociopolítica da nação, focando nos fatores materiais e subjetivos em jogo, durante esta importante etapa das construções identitárias do território, como os projetos varguistas de ocupação do território ou as ideias e autores que circulavam pelos diferentes espaços.

No primeiro capítulo abordamos a importante campanha *Marcha Para o Oeste* como projeto síntese do ideário varguista. Portanto, através dos principais objetivos propostos pelo projeto, foram estruturadas percepções acerca da prática varguista para a efetivação de seus ideais unificadores. Acompanhando os rastros da campanha, focamos no enfraquecimento e derrubada da Companhia Matte Larangeira, passando pela implementação do Território Federal de Ponta Porã, para concluir essas considerações elaboradas, com um conciso debate sobre o processo de *fronteirização* e a nova etapa que o governo de Getúlio Vargas inaugurou nesse decurso.

O segundo capítulo, por sua vez, trata das contradições dessas construções identitárias, a partir da trajetória do músico ítalo-brasileiro Mário Zan. Com isso, o objetivo é ter uma percepção mais detalhada da complexa organização social do país, tendo como ponto de partida os lugares por onde o músico passou. Ao mesmo tempo, com esse percurso, podemos conhecer um pouco das referências presentes na

[9] BHABHA, Homi K.*O Local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 19-20

formação de Zan. Para tanto, o texto começa com uma delimitação dos debates identitários por um viés pós-colonial. Após isso, acompanhamos o trajeto do músico: sua chegada ao Brasil em 1924 e primeira infância em terras caipiras; sua mudança para a cidade de São Paulo e profissionalização como músico; sua breve estadia no Rio de Janeiro; e sua turnê no Mato Grosso.

Resta ao terceiro capítulo a tarefa de analisar um *corpus musical* composto em sua maioria por rasqueados de Mário Zan lançados em discos 78 Rpm, entre 1946 e 1959, os quais fizeram parte da ambígua incorporação da cultura e musicalidade fronteiriça ao território brasileiro nesta época. Objetiva-se com este capítulo buscar nas obras elementos simbólicos que se relacionam com as dinâmicas territoriais entre as regiões fronteiriças construídas em torno da bacia platina e os centros urbanos do sudeste, com especial atenção para São Paulo. Espaços que assistiram uma intensificação em suas interações desde o início do século XX, alavancadas com os investimentos estadonovistas, o que acarretou uma reorganização dos fluxos culturais e identitários desses territórios.

Por fim, o presente trabalho propõe-se a ‘navegar no remanso’ dos processos de identificação presentes no contexto de consolidação da identidade nacional no governo varguista. Isto é, caminhar por entre margens tortuosas e vagarosas, pois é no trânsito que se encontram interessantes formas de reorganização simbólica dos processos de identificação.

Capítulo 1: O Estado Novo e a Ocupação das Fronteiras Nacionais

O Brasil em *Marcha Para o Oeste*

Em 1938, durante a tradicional saudação de Ano Novo à população brasileira, o então presidente Getúlio Vargas anunciou seu ambicioso projeto político de ocupação e integração do Brasil: A *Marcha Para o Oeste.* Para tal, o presidente propôs a redescoberta do interior da nação, a partir do rompimento com o que era categorizado por Vargas como um dos principais motivos para o atraso do desenvolvimento do país: a população majoritariamente concentrada no litoral. Desta forma:

> O Brasil, nação do futuro, não poderia mais se dar ao luxo de voltar as costas ao interior brasileiro. Era nele que estavam escondidas as grandes riquezas nacionais. Era também nele que se depositavam as esperanças do futuro[10]

A partir disso, é possível depreender pontos importantes da atuação política do Estado Novo. Na narrativa exposta pelo governo o passado inerte ligado ao litoral deveria ser abandonado, pois assim o país alinharia suas carruagens rumo ao futuro: uma nova forma de "colonização" para a enorme quantidade de "espaços vazios". Nas palavras do então presidente:

> [...] O verdadeiro sentido de brasilidade é a Marcha para o Oeste. No século XVIII, de lá jorrou o caudal de ouro que transbordou na Europa e fez da América o Continente das cobiças e tentativas aventurosas. E lá teremos de ir buscar: dos vales férteis e vastos, o produto das culturas variadas e fartas; das entranhas da terra, o metal, com que forjar os instrumentos da nossa defesa e do nosso progresso industrial.[11]

Essa construção da campanha para o Oeste, como veremos, representou um ótimo exemplo de um dos artifícios mais utilizados pelo Estado Novo: a fabricação de imagens. Nesse sentido, a própria *marcha* foi calcada sobre o movimento da nação "à procura de si mesma, de sua integração e acabamento"[12]. Para tanto, esse empreendimento ancorou-se na propaganda massiva e na disseminação de conteúdos míticos. Era essencial que todos os indivíduos, independente da região que habitassem, se sentissem unidos para, assim, construir o "novo país". Desta maneira, com um alto teor ideológico, a *Marcha* pode ser entendida "como uma espécie de síntese do pensamento varguista"[13].

---

[10] CANCELLI, Elizabeth. O estado novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017. p.11
[11] VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympo, vol. V, 1938, p.121
[12] LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. São Paulo: Papirus, 1986. p.15
[13] CANCELLI, Elizabeth. O estado novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017. p.14

Esta elaboração e utilização de imagens como recursos da propaganda incluiu à ideia de nação diversos setores que até então se encontravam marginalizados da sociedade civil, atendendo às intenções políticas explícitas de controle estatal sobre as classes sociais.

A Marcha para Oeste acaba por significar mudanças extremamente importantes para entender o desenvolvimento geopolítico do Brasil e a contraditória construção das *identidades* dentro do deste território. Se por um lado a produção imagética do regime contribuiu para a consolidação da identidade nacional no imaginário, o aumento dos fluxos entre os centros econômicos e as fronteiras a oeste, por outro, permitiu a incorporação de elementos das identidades fronteiriças aos circuitos culturais brasileiros, como veremos no decorrer da dissertação.

Assim, o presente capítulo objetiva analisar a organização política, cultural e ideológica do governo de Getúlio Vargas, a partir dos desdobramentos da campanha *Marcha Para o Oeste* no que tange a região centro-sul do então estado de Mato Grosso. O pano de fundo para importantes interações culturais entre a realidade *fronteiriça platina* e o circuito cultural das regiões mais povoadas do país.

Caminhos da Brasilidade: A *Marcha Para o Oeste* e a unidade nacional

Ao assumir o poder em 1930, Getúlio Vargas deparou-se com um país de realidades consideravelmente distintas entre as regiões. As fronteiras a oeste encontravam-se isoladas dos grandes centros localizados próximos ao litoral. Havia um distanciamento que não era observado apenas pelas características geográficas, mas também político-culturais, o que fez com que a expectativa colocada ao redor da reorganização da economia e das forças políticas no território gerasse uma tarefa que demandava mais do que a simples mobilização de recursos.

Em aspectos gerais, pode-se dizer que ao fim da chamada República Velha a organização territorial do país estava profundamente marcada pelo modelo agroexportador de acumulação - legado do passado colonial escravista. Isso acabou por se traduzir como intensa regionalização das forças políticas do país e de suas estruturas socioprodutivas[14]. No entanto, é inegável a existência de uma articulação entre as diferentes regiões, anteriormente à chegada de Getúlio Vargas ao poder.

[14] SILVA, Carlos Alberto Franco da. A *modernização distópica do território brasileiro.* Rio de Janeiro. Ed. Consequência. 2019. p.88

Para além da produção voltada ao mercado internacional, “havia um comércio interno (gado, charque, minerais, cachaça, açúcar, couro, etc.) que articulava imensas porções da formação territorial”[15].

Durante os anos do chamado governo provisório, as medidas adotadas tiveram características centralistas e intervencionistas. Dentre essas estava o Sistema de Interventorias, expressão das tentativas voltadas a estabelecer maior subordinação dos estados e das forças oligárquicas locais ao governo federal. Desta forma, é possível afirmar que o golpe de estado que levou Vargas ao poder deu início a uma fase política do país caracterizada pelo embate e insatisfação de grupos políticos de diferentes espectros.

Se nos discursos dos ideólogos do regime o Estado Novo representou a consequência inevitável da Revolução de 1930, na prática o momento se mostrou conflituosamente “regido pelas ambições que tinham os diversos segmentos da sociedade de assegurar para si o controle da nova máquina de Estado que se montava”. Isto acabou por proporcionar uma dinâmica de depuração das elites civis e militares por parte do governo federal, isto é, inclusão e/ou exclusão de determinados agentes estratégicos nos postos de comando de acordo com a “hierarquização dos objetivos programáticos do novo regime”[16].

Uma boa evidência disso pode ser encontrada nas posições ocupadas pelas oligarquias e pelos “tenentistas” antes e depois do conflito de 1932 em São Paulo. Embora derrotados, os paulistas obtiveram alguns benefícios como: o compromisso do Governo Provisório em levar a reconstitucionalização adiante; e a nomeação de Armando Sales de Oliveira como interventor, que cumpria as reivindicações da elite de um interventor paulista e civil. Enquanto os “tenentes”, que até então obtiveram ganhos políticos relevantes, sofreram uma fragmentação enquanto grupo devido ao processo de constitucionalização.

Para o novo governo o controle sobre as velhas oligarquias se mostrava determinante[17]. Conforme Aspásia Camargo:

> [...] o pacto agrário que se renova em 1930 não é simples resultante do poder *residual* das oligarquias, mas um acordo deliberado que elimina alguns de

[15] *Ibidem.*

[16] PANDOLFI, Dulce Chaves; GRYNSZPAN, Mario. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites. In:* Revista de Sociologia e Política. nº09. 1997. p.8

[17] CAMARGO, Aspásia. *A revolução das elites: conflitos regionais e centralização política.* In: *A revolução de 1930: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas.* Rio de Janeiro. 1980. Editora Universidade de Brasília. p.12

> seus recursos políticos ampliando outros. Em troca de maior subordinação ao Estado, ampliam-se os favores recebidos dentro de um aparelho que se expande. Velhas lideranças oligárquicas são substituídas por *novas oligarquias*, em um complexo sistema de alianças que muitas vezes reforça segmentos marginais ou decadentes. neutralizando setores de maior dinamismo, por isso mesmo mais resistentes e menos maleáveis aos projetos e interesses do centro.[18]

Enquanto essa articulação com as elites era estabelecida, o governo provisório investia na aproximação com a classe trabalhadora urbana. Logo em 1930 foram instituídos o Ministério do Trabalho, Indústria e Comércio (Ministério da Revolução) e o Ministério da Educação e Saúde Pública (Capanema). Através de decretos lei, Vargas promulgou uma série de medidas que concediam benefícios ao trabalhador: a regulamentação do trabalho da mulher e do menor; a jornada de trabalho fixada em oito horas diárias para comércio e indústria; o descanso semanal remunerado; a lei de férias; e a criação da carteira profissional, foram alguns dos decretos que compuseram a Consolidação das Leis do Trabalho (CLT) de 1943, as quais, auxiliadas pela legislação sindical, foram elementos fundamentais para uma "política especialmente orientada de controle da classe operária e de sua reestruturação a partir da orientação imprimida pelo poder".[19]

Esse processo, sob o comando do Estado centralizador, se desdobrou em uma complexa cadeia de alianças e controle que englobava as "oligarquias" e as "massas".[20] Uma postura política que fica evidente quando observados os dispositivos discursivos e políticos que eram utilizados pelo governo em suas campanhas.

Pode-se dizer, sobretudo, que essa política iniciada em 1930 atingiu seu ponto máximo no ano de 1937. No dia 10 de novembro do referido ano, a população brasileira ouviu através de seu rádio que o Estado Novo estava decretado (1937-1945). Estavam abortadas as eleições previstas para janeiro de 1938. Além disso, o Congresso foi dissolvido e entrou em jogo a *Polaca*[21]. Alguns meses depois, no dia 2 de dezembro, o presidente extinguiu todos os partidos políticos. Sendo assim, o então líder de Estado tinha sua permanência no poder garantida, o que se concretizou, uma vez que Vargas presidiu a República, com postura ditatorial, até o dia 29 de outubro

---

[18] Ibidem.

[19] LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. São Paulo: Papirus, 1986. p.22

[20] CAMARGO, Aspásia. *op. cit.* p. 12

[21] Apelido utilizado para se referir à constituição de 1937. A "polaca", foi redigida por Francisco Campos, na época ministro da justiça, inspirada na Constituição da Polônia que ficou conhecida pelo seu alto teor centralizante e autoritário. A Constituição de 37 vigorou por mais tempo que o próprio Estado novo, sendo substituída apenas em setembro de 1946.

de 1945. Com nome emprestado da ditadura de Antonio de Oliveira Salazar, o Estado Novo foi o período em que o governo varguista reforçou a censura, a repressão policial e expandiu a capacidade técnica e de alcance da Máquina de propaganda, “cada vez mais direcionada para atuar como máquina de dominação”.[22]

Com estes aparatos de controle, o governo acelerou o processo de transformação econômicas - em seu significado mais amplo - que o país se encontrava desde a última metade do séc. XIX. Neste sentido, a industrialização assume posição central para articulação dos interesses do Estado. Ao mesmo tempo que essa renovação das forças produtivas representou importante ferramenta para maior integração econômica do território, foi justificativa estratégica para interesses da segurança nacional - conforme diziam os militares da época - uma vez que “serviu para a ocupação de áreas de fronteiras políticas com países sul-americanos em que se verificava fraca presença militar e demográfica de brasileiros.”[23]

Neste sentido, a expansão da fronteira agrícola e urbana rumo ao oeste, na figura da *Marcha*, demandou certa reorganização de narrativas simbólicas utilizadas desde a independência para a invenção da brasilidade. É a partir deste raciocínio que é possível destacar a utilização de dois elementos na legitimação da campanha: o contraste *Sertão/Litoral*; e a figura do bandeirante.

Antes de analisar essas articulações simbólicas é preciso encontrar possíveis justificativas para que um dos principais empreendimentos do governo tivesse como destino as regiões à oeste. Uma evidência pode estar presente na obra *Projeção Continental do Brasil* do marechal Mário Travassos publicada em 1935. No texto o autor defende que o Brasil deveria assumir uma geopolítica continental, na qual participasse de forma mais expressiva no cenário político econômico da América do Sul.

Para Travassos a região apresentava um problema político extremamente complexo "principalmente pelo fato de cada uma de suas grandes bacias encontrar-se sob a bandeira de mais de um estado”[24], são elas: a do Rio Orinoco; Rio Amazonas; Rio Paraguai; e Rio Uruguai.[25] Dentre estas, o autor destaca as condições

[22] LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. São Paulo: Papirus, 1986. p.38
[23] SILVA, Carlos Alberto Franco da. A *modernização distópica do território brasileiro.* Rio de Janeiro. Ed. Consequência. 2019. p.98
[24] *Ibidem,* p. XVII
[25] Orinoco (Venezuela/Colômbia). Amazonas (Brasil/Colômbia/Equador/Bolívia). Paraguai (Brasil/Bolívia/Paraguai/Argentina). Uruguai (Brasil/Argentina/Uruguai)

encontradas nas bacias platina (Rio Paraguai e Uruguai) e amazônica, com ênfase especial para a primeira.

Naquela época a Argentina se apresentava como principal força política e econômica do continente. Além disso, expandia sua hegemonia através do esforço ferroviário de ligação do estuário platino com as capitais vizinhas e com os portos no pacífico. Vale lembrar que, em 1937, "o PIB per capita argentino era superior aos da Áustria e da Finlândia, o dobro do italiano e o triplo do japonês."[26]

A partir disso, Travassos propõe que fosse realizada uma logística rodoferroviária que promovesse maior integração do Centro-Oeste e Norte brasileiro à dinâmica urbano industrial do país, sobretudo de Mato Grosso, por sua posição geográfica que compreendia extensa faixa de fronteira com o Paraguai e com a Bolívia. Sendo assim, o marechal sugere que o primeiro movimento nesse sentido poderia ser o prolongamento da Ferrovia Noroeste - que até então articulava Porto Esperança (MT) a Santos (SP) - até Santa Cruz de La Sierra, na Bolívia.

A influência das ideias de Mário Travassos no projeto político-ideológico da *Marcha para o Oeste* é notória. Afinal, a mesma se apresentou com fins de integração do território nacional, subsidiando o padrão de produção urbano-industrial. O militar ainda chama atenção, em sua obra, para a noção de que "a unidade de um território não se restringe ao ponto de vista da geografia física. O que se faz necessário é ver até onde o território em questão permite à geografia política enfeixá-lo numa verdadeira nação".[27]

Os ecos desse posicionamento na prática estadonovista podem ser observados na redescoberta do ideário mítico das bandeiras. O jornalista, ensaísta e poeta Cassiano Ricardo (1895-1974), um dos principais nomes da intelectualidade ligada à Vargas, correlacionou a figura do bandeirante à *Marcha Para o Oeste*. Sendo assim, realizar este projeto carregava consigo o dever de uma missão cívica, uma verdadeira tarefa de cunho patriótico. Ocupar os espaços ditos "vazios" representava compor a vida pública e, consequentemente, fazer parte da consolidação da nacionalidade. O novo brasileiro deveria, portanto, dominar os "sertões" que estavam associados ao atraso e à selvageria.

---

[26] ESSELIN, Paulo Marcos. OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de. OLIVEIRA, Marco Aurélio Machado de. *Fronteiras Esquecidas: a construção de hegemonias nas fronteiras entre os rios Paraguai e Paraná*. Dourados. 2012. Ed. UFGD. p.107

[27] TRAVASSOS, Mário. *Projeção continental do Brasil.* São Paulo: Editora nacional, 1935. p. 103

Vargas, à sua maneira, se utilizou da dicotomia existente no território, entre a urbanidade e os “sertões”, para a afirmação da necessidade de um Brasil unificado e inteiramente nacionalizado. Um país dividido entre cidades e sertões representava, consequentemente, etapas diferentes de desenvolvimento político e econômico a serem superados. E foi a partir do resgate dos valores simbólicos presentes no imaginário nacional, que se tornou possível para o presidente transformar a Marcha em uma resposta ao problema, já que o projeto era visto por Vargas como uma maneira de contribuir para um país unido. Um encontro entre o Brasil litorâneo desenvolvido com a face sertaneja e nativa. Nas palavras do chefe de Estado:

> [...] o programa de rumo ao oeste é o reatamento da campanha dos construtores da nacionalidade, dos bandeirantes e dos sertanistas, com a integração dos modernos processos de cultura. Precisamos promover esta arrancada, sob todos os aspectos e com todos os métodos, a fim de suprimirmos os vácuos demográficos do nosso território e fazermos com que as fronteiras econômicas coincidam com as fronteiras políticas.[28]

Desde a Primeira República, podemos observar um movimento intelectual interessado em resgatar a imagem dos bandeirantes como símbolos de exuberância, poder e força do povo paulista. Nomes como os de Alfredo Ellis Júnior, Afonso Taunay e Paulo Prado atribuíram ao bandeirante uma característica legitimamente nacional. Em 1932, durante a Revolução Constitucionalista[29] de São Paulo, o bandeirante foi incorporado ao movimento como símbolo principal na luta contra o regime de Vargas. Contudo, parte notória dessa progressão de acontecimentos reside no fato de que o próprio presidente Vargas vincularia a imagem do bandeirante em uma de suas principais campanhas. A associação da *Marcha* com as bandeiras deixou transparecer as intenções colonizadoras do governo, o que nos permite concluir que:

> Figura exponencial do imaginário social (o bandeirante), não é casual que tenha sido mobilizada por muitos governos republicanos ao longo do tempo. Mas pode-se dizer que foi após 1930 e mais precisamente com o Estado Novo que surgiram esforços mais incisivos de mobilização dessa grandiosa tradição que remetia à expansão territorial e se traduzia em uma fórmula de fácil apreensão para a população: a da Marcha para o Oeste.[30]

---

[28] VARGAS, Getúlio. ***Atualidade e futuro de Goiás*** *(DISCURSO PRONUNCIADO NO PALÁCIO DO GOVERNO, EM GOIÂNIA, AGRADECENDO O BANQUETE OFERECIDO PELO INTERVENTOR DO ESTADO, A 7 DE AGOSTO DE 1940).* Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1940/24.pdf/view> Acesso realizado no dia 05 de Janeiro de 2020

[29] Também conhecida como Revolução de 1932, foi um movimento armado que teve início no Estado de São Paulo com o objetivo de derrubar o governo provisório de Getúlio Vargas e convocar uma nova Assembleia Constituinte.

[30] GOMES, Angela de Castro. Em Marcha para o Oeste, O Brasil e a utopia da conquista dos sertões. In: História do Brasil- Nação: 1808-2010. Olhando para dentro (1930-1964). v.4. Fundacion Mapfre. Objetiva. 2013. p. 61-62.

Sendo assim, podemos perceber uma estratégia política ao retomar as atividades bandeirantes existentes da época colonial, cujo objetivo residia na influência simbólica que possibilitaria a incorporação do povo nesta difícil missão de ocupar o vasto território nacional. Portanto, pode-se dizer que "[...] a criação da brasilidade repousava, pois, numa nova proposta que combinava colonização e industrialização".[31]

Os intelectuais da época, ligados ou não ao Estado Novo, foram deveras fundamentais para a legitimação filosófica e estética da campanha. Eles tiveram, desta forma, intenso apoio do governo na divulgação de suas ideias através dos meios de comunicação pertencentes ao Estado.

No decorrer dos anos de política estadonovista, o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) - fundado em 1939 - através de seu aparato intervencionista dos meios de comunicação de massa, conseguiu produzir "uma infinidade de publicações e programas radiofônicos incentivando o andamento e o sucesso da *Marcha Para o Oeste*"[32]. Esta campanha, encarada como uma das mais relevantes iniciativas do governo, foi razão de ampla discussão intelectual. A Revista Cultura Política, ligada ao departamento supracitado, com publicações datadas entre 1941 e 1945, é um ótimo exemplo da divulgação destes debates. O periódico foi palco para diversos pensadores da época, dentre os quais muitos eram alinhados ideologicamente com o Estado Novo, por exemplo: Azevedo Amaral, Almir de Andrade, Cassiano Ricardo, Francisco Campos, Oliveira Vianna, entre outros. Nesse sentido, os intelectuais tornaram-se importantes ferramentas de diálogo entre os projetos estatais e parte da população.

Dito isso, podemos perceber que o governo de Getúlio Vargas se utilizou de uma política de centralização do poder simbólico, através de uma ostensiva burocratização da intelectualidade. Ou seja, um trabalho de "[...] homogeneização do discurso do poder, particularmente o ideológico"[33]. Desta forma, podemos concluir como a função simbólica se mostrou especialmente importante na ditadura varguista:

> A 'cruzada' da Marcha para Oeste, seja no plano discursivo, seja no plano das justificativas administrativas, constitui um precioso exemplo dessa fabricação de imagens. [...] a Marcha para Oeste foi calcada propositalmente

[31] LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. São Paulo: Papirus, 1986. p.23
[32] CANCELLI, Elizabeth. O estado novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017.p.17
[33] LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. São Paulo: Papirus, 1986. p.63

> na imagem da Nação que caminha pelas próprias forças em busca de sua concretização.[34]

Percebe-se como o aspecto cívico deste empreendimento de conquista das próprias fronteiras só foi possível uma vez que esta concepção tinha um pilar fundamental, capaz de amalgamar a população: o Nacionalismo. O catalisador de um laço identitário entre as partes.

Neste sentido, um dos mais importantes ideólogos do Estado Novo, Francisco Campos, Ministro da Justiça e autor da Constituição Federal de 1937, explicou, antes mesmo do golpe de 37, como o nacionalismo era elemento crucial para a legitimação de um Estado. Durante uma longa conferência ocorrida no Salão de Belas Artes no Rio de Janeiro, no dia 28 de novembro de 1935, quando ainda ocupava a posição de consultor-geral da República, Campos estabeleceu uma análise conjuntural, inspirado por filósofos e filosofias que influenciavam na educação, a fim de encontrar possíveis saídas para o momento de transição que o mundo vivia.

O político estabelece seu raciocínio a partir de uma contundente crítica ao liberalismo, constatando a falência total deste como projeto político e econômico, o que nos jogou numa condição de incertezas.

Desta forma, Francisco Campos, em sua argumentação, conduzia um raciocínio direcionado para a criação de novos mitos, considerando que os antigos se mostraram falhos. A justificativa do pensador partia da ideia de que o mundo em que viviam tinha uma dinâmica diferenciada com constante presença das massas. Estas viam-se cada vez mais incapazes de absorver todas as etapas destes processos, uma vez que a complexidade dos problemas decorrentes da modernidade alcançava graus cada vez mais elevados. Sendo assim, Campos afirmou que:

> A conseqüência do desdobramento desse processo dialético será, por força, a transformação da democracia, de regime relativista ou liberal, em estado integral ou totalitário, deslocado, com velocidade crescente, o centro das decisões políticas da esfera intelectual da discussão para o plano irracional ou ditatorial da vontade.[35]

Ou seja, segundo o autor, os últimos resultados da revolução industrial criaram, para os governos, novas funções - além de maior área sob controle do mesmo - e mais complexas que, exigindo conhecimentos cada vez mais específicos,

---

[34] *Ibidem. p.*55-56

[35] CAMPOS, Francisco. *A Política e o Nosso Tempo*. (Conferência no salão da Escola de Belas Artes, em 28 de Setembro de 1935). *In:* O Estado Brasileiro. p. 43 Disponível em: <http://bibliotecadigital.puc-campinas.edu.br/services/e-books/Francisco%20Campos-1.pdf>

distanciavam as pessoas comuns da atuação política. Sendo assim, no campo das cogitações, Campos afirma que as novas questões que estavam por serem descobertas seriam de natureza oposta ao que havia sido observado nos regimes liberais, pois se seguissem a mesma lógica, ou seja, carregassem consigo a possibilidade de antagonismo ou de conflitos, colocaria a seguridade dos Estados em sério risco.

Dito isto, o conferencista concluiu que aquilo que garantiria a unidade da nação não seria, de forma alguma, a política liberal, mas:

> [...] no sentimento de que a nação é o envoltório do eterno [...]o primado do irracional, e, cem se tratando de formas coletivas de vida, o primado do inconsciente coletivo, por intermédio de cujas forças subterrâneas ou telúricas se tornava possível realizar, de modo mais ou menos completo, a integração política, que o emprego da razão somente obtivera de maneiraprecária e parcial.[36]

Para Francisco, o irracional representava “o instrumento da integração política total”[37]. Desta forma, seria no mito da nação que o Estado encontraria seu principal agente de aglutinação da sociedade, o que permitiria de fato a constituição de um país uno.

Esta conferência, guiada pelo ideólogo Francisco Campos, nos mostra de forma clara como o apelo emocional do nacionalismo era utilizado em regimes autoritários, mas também nos apresenta indícios sobre qual ordem de raciocínio viria a trabalhar o regime do Estado Novo. Ou seja, era através do nacionalismo que se estruturavam os papéis sociais de cada indivíduo componente da nação.

Desta forma, podemos dizer que o esforço das políticas estadonovistas estava alinhado com um fim último de supressão das pluralidades e regionalidades, portanto, da diversidade e possibilidades de conflito interno. O novo homem brasileiro que deveria surgir era identificado a partir de um sentimento nacional. Neste sentido, o presidente Vargas exemplificou - no dia 10 de março de 1940, em Blumenau, Santa Catarina - este apelo ao sentimento como forma de organização social:

> [...]ser brasileiro, não é somente respeitar as leis do Brasil e acatar as suas autoridades. Ser brasileiro é amar o Brasil. É possuir o sentimento que permite dizer: "O Brasil nos deu o pão; nós lhe daremos o nosso sangue". (Aplausos.) É cultivar o sentimento de brasilidade, pela dedicação, pelo afeto, pelo desejo de concorrer para a realização da grande obra, na qual todos somos chamados a colaborar, porque só assim poderemos contribuir na marcha ascensional da prosperidade e da grandeza da Pátria.[38]

---

[36] *Ibidem,* p. 20-22.
[37] Ibidem. p. 22-23
[38] VARGAS, Getúlio. *A Nova Política do Brasil.* v.VII. Rio de Janeiro. José Olympio. 1940. p.198

Dito isso, a imagem da crise gerada pela fragmentação generalizada proporcionada pelo liberalismo conseguiu, em um primeiro momento, ser motor para que as políticas nacionais fossem postas em prática. Contudo, objetivando a construção do futuro ideal, com um engajamento em uma campanha de colonização, era necessário mais do que apenas um esforço discursivo do presidente. Sendo assim, o maquinário de propaganda e a política repressiva foram fundamentais para a disseminação do ideal de unificação, além de padrões éticos e estéticos[39] a serem seguidos.

Através do DIP, com o seu propósito de difusão ideológica do Estado Novo para as camadas populares, se utilizou de todo tipo de publicação para a criar a imagem da grande comunidade brasileira. Para ser transmitida essa ideologia, o referido departamento controlava o conteúdo das notícias, filmes, peças de teatro, músicas, direcionando todo e qualquer tipo de conteúdo apresentado para a ideia de nação coesa, unida e sólida.

Com o intuito de garantir a uniformização e monopólio das notícias de cada um dos departamentos e instituições que estavam sob domínio da administração pública federal, todo o conteúdo era produzido pela Agência Nacional, de forma a centralizar o processo e dificultar as possíveis dissidências. Toda a produção era distribuída de forma gratuita - a maioria das vezes por matérias subvencionadas - mais uma das estratégias que dificultava de maneira considerável a ampliação do terreno de atuação de empresas particulares que pudessem ter um posicionamento de oposição ao regime. Com a censura prévia legalizada pelo artigo 1.222 da Constituição Federal de 1937, com fim de “garantir a paz, a ordem e a segurança pública”[40], as organizações de imprensa que insistiam em sua independência ou que produziam conteúdos críticos ao governo tiveram suas licenças cassadas pelo DIP.

Desta maneira, a propaganda oficial conseguiu estruturar uma capacidade de produção e organização jamais vista anteriormente em solo nacional e, a partir disso, passou a se responsabilizar pela manutenção do ordenamento social, além de garantir a unidade do país. Neste sentido pode-se afirmar que:

> O DIP foi fruto da ampliação da capacidade de intervenção do Estado no âmbito dos meios de comunicação e da cultura. Tinha como função elucidar

[39] Como exemplo estético cabe apontar a consolidação do Samba Carioca como símbolo da nacionalidade brasileira, processo o qual ainda será explicitado no decorrer da presente dissertação.
[40] *Anuário de Imprensa Brasileira,* DIP, 1941.

> a opinião pública sobre as diretrizes doutrinárias do regime, atuar em defesa da unidade espiritual e da civilização brasileira. [41]

Dito isto, com a chegada do Estado Novo, a imprensa passou a exercer sua função diretamente atrelada ao Estado. Isto era justificado com a afirmação de que o jornalismo tinha essência política. Em uma política que naquele momento passou a ser, em sua maioria, de atividades advindas do setor público, a imprensa "cumprindo sua tarefa natural, passaria a exercê-la dentro do Estado como função pública"[42]. Portanto, o Departamento de Imprensa e Propaganda[43] se consolidou como instituição de extensa área de poder e controle, respondendo diretamente ao presidente. Contudo, foi através do rádio - que desde 1936 figurava como o principal meio de comunicação de massa - que o referido departamento mais trabalhou na tentativa de concretizar o ideal de integração. Como bem afirmou Getúlio Vargas em mensagem ao congresso nacional, o rádio seria de grande relevância para o governo no ímpeto unificador:

> O Governo da União procurará entender-se a propósito, com os Estados e municípios, de modo que, mesmo nas pequenas aglomerações, sejam instalados rádios receptores, providos de alto-falantes, em condições de facilitar a todos os brasileiros, sem distinção de sexo e idade, momentos de educação política e social, informes úteis aos seus negócios e toda a sorte de notícias tendentes a entrelaçar os interesses diversos da nação.[...] A iniciativa mais se recomenda quando consideramos o fato de não existir no Brasil imprensa de divulgação nacional. São diversas e distantes zonas do interior e a maioria dispõe de imprensa própria, veiculando apenas as notícias de caráter regional. À radiotelefonia está reservado o papel de interessar todos por tudo quanto se passa no Brasil.[44]

A partir de 1939, com o rádio buscou-se - fosse desde Escolas à Indústrias - promover a união e cooperação entre os Estados e municípios, unificando os residentes da comunidade brasileira. Através da circulação de programas como "*A Hora do Brasil"* ou o "Cine Jornal Brasileiro"[45], o governo conseguiu criar uma crônica cotidiana das políticas nacionais.

Circulando todos os dias às 19 horas, o programa *a "Hora do Brasil"*, com duração de 1 hora, tinha finalidade cultural, informativa e cívica. Divulgava todos os atos do governo - inclusos os discursos oficiais - além de incentivar um gosto pelas

---

[41] CAPELATO, Maria Helena. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p.81

[42] *Anuário Brasileiro da Imprensa,* DIP, 1941.

[43] O referido departamento era dividido da seguinte maneira: Departamento de Cinema e Teatro, Divisão de Divulgação, Divisão de Imprensa e Serviços Auxiliares, Divisão de Radiodifusão.

[44] VARGAS, Getúlio. *Mensagem ao Congresso Nacional.* 1º de Janeiro de 1937. p. 49-50

[45] Série de documentários de curta duração que tinham exibição obrigatória antes das sessões de cinema.

artes populares, em conjunto, como já mencionado, com uma exaltação aos grandes feitos patrióticos do passado. Se considerarmos que em 1941, existiam “cerca de um milhão e meio de aparelhos de rádio espalhados pelos quatro cantos do país” isto certamente “facilitava a empreitada cívica de captar por ondas curtas e médias o programa produzido na Capital Federal, o Rio de Janeiro”.[46]

Nesse sentido, a Historiadora Maria Helena Capelato nos lembra que:

> Além de divulgar as mensagens e os atos oficiais, os diferentes programas deveriam decantar as belezas naturais do país, descrever as características pitorescas das regiões e cidades, irradiar cultura, enaltecer as conquistas do homem em todas as atividades, incentivar relações comerciais. Muito se insistia no fato de que o rádio deveria estar voltado para o homem do interior com o objetivo de colaborar para o seu desenvolvimento e sua integração na coletividade nacional.[47]

O gosto pelas artes populares - música, cinema, teatro, fotografia - era estimulado por programações específicas, com especial destaques para as produções nacionais, mesmo que produções internacionais - como o *swing* americano e o *tango* argentino - aparecessem em meio a programação. Este caráter educativo e cultural do rádio provavelmente residia em uma perspectiva pregada décadas antes pelo fundador da primeira emissora do Brasil em 1923[48], Roquette Pinto que proclamara que “o rádio é a escola de quem não tem escola”[49]. Isto nos mostra que o DIP carregava consigo duas propostas para a radiofonia brasileira: uma que via o rádio como instrumento necessário para a atividade cultural e educacional (que acompanhava as ideias de Roquette-Pinto); e outra que previa a utilização do rádio como veículo de divulgação do regime.

É certo que Getúlio Vargas e seu apreço pelas características educativas dos meios de comunicação não tinha explicação única e exclusivamente na formação cultural do povo brasileiro, mas sim em uma noção do poder condicionante da opinião pública que estes meios carregavam consigo. Isto se torna mais claro uma vez que notamos que o governo tinha total conhecimento da intensa ligação dos meios de comunicação com a propaganda do regime nazi-fascista, a partir das transformações feitas por Joseph Goebbels, Ministro da Propaganda de Hitler. Sobre esta utilização do rádio, cinema e imprensa escrita na propaganda ideológica do regime nazista, Luis

---

[46] CANCELLI, Elizabeth. O estado novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017.p. 24

[47] CAPELATO, Maria Helena. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009. p. 89.

[48] A emissora fundada por Roquette Pinto carregava o nome de *Rádio Sociedade do Rio de Janeiro*

[49] ROQUETTE PINTO, Vera Lúcia. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. Revista da USP, n.56, dez/fev – 2002/2003.

Simões Lopes, oficial ligado ao governo de Vargas, em carta para o então presidente em 1934, afirma:

> O que mais me impressionou em Berlim, foi a propaganda sistemática, methodizada do governo e do sistema de governo nacional socialista. Não há em toda a Alemanha uma só pessoa que não sinta diariamente o contato do "nazismo" ou de Hitler, seja pela fotografia, pelo rádio, pelo cinema, atravez toda a imprensa alemã, pelos leaders nazis, pelas organizações do partido ou, seja, no mínimo, pelo encontro, por toda a parte, dos uniformes dos S. A. [...] A organização do M.da Propaganda fascina tanto, que eu me permito sugerir a criação de uma miniatura dele no Brasil. [50]

Desta forma, pode-se compreender que o DIP se inspirou na experiência estabelecida na Alemanha nazista e, da forma que foi idealizado, se consolidou como uma concorrência desleal para as produtoras independentes no país. Contudo, não podemos delegar ao referido departamento a posição de apenas instrumento político, detentor do título de principal ferramenta de controle da ditadura varguista, como se este só tivesse sua relevância se considerarmos seu papel de divulgação ideológica do regime. Afirmar isto, seria, de forma limitada e exagerada, resumir todos os objetivos estabelecidos e materialmente cumpridos por esse órgão.

Segundo Elizabeth Cancelli, a partir de dados levantados pelo periódico *Cultura Política,* o DIP:

> [...] que também contava com Departamentos Estaduais de Imprensa e Propaganda subordinados, era responsável por 60 % das matérias publicadas em jornais; tinha influência sobre quase dois mil jornais; fazia a censura do teatro, cinema, radiodifusão e imprensa; organizava e patrocinava festas populares com intuito patriótico, educativo ou de propaganda turística; era responsável pela distribuição de mais de 12 mil folhas mimeografadas por semana; produzia, na Agência Nacional, vários programas diários e duas publicações: o Jornal dos Mares – destinados a naios estrangeiros – e o Boletim de Informações, editado em quatro línguas; também produzia o boletim Brasil Hoje, de Ontem e de Amanhã, reproduzido nos jornais de quase todo o país.[51]

Desta forma, dada a amplitude da rede de produções que o DIP abarcava, é difícil afirmar categoricamente que todos os conteúdos veiculados pelas diferentes organizações ligadas ao departamento estivessem em pleno acordo com os interesses e narrativas ideológicas do governo.

De todo modo, Getúlio Vargas pretendeu unificar o território através da campanha da *Marcha Para o Oeste* alicerçado por esta complexa rede burocrática de meios de comunicação em massa, centralizada e sob uma camisa de força com intuito

[50] LOPES, Luis Simões. Carta a Getúlio Vargas. CPDOC/FGV. Londres, 22 de setembro de 1934.
[51] CANCELLI, Elizabeth. O estado novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017.p. 26

de construir uma nova identidade nacional[52]. Nos tempos de Segunda Guerra Mundial, quando o mundo estava profundamente marcado pelas disputas territoriais e zonas de influência, Vargas não perdeu a oportunidade de reafirmar o controle sobre suas fronteiras. Naquele momento, nenhum brasileiro poderia admitir a possibilidade de seu país perder um palmo de terra sequer. A *Marcha* figurava, desta forma, como síntese e símbolo do Estado Novo.

A reconquista dos *Sertões*, terras "desabitadas" que anos atrás foram conquistadas graças ao heroísmo dos bandeirantes, se justificava no argumento de que o Norte e Oeste, se não ocupados, estariam à mercê da invasão de inimigos. Inclusive Nelson Werneck Sodré, intelectual militar de posicionamento marxista, viria a colaborar com o governo em 1941, data na qual o mesmo lançou seu famoso livro *Oeste: Ensaio Sobre a Grande Propriedade Pastoril*, em que fez um cuidadoso levantamento sobre a ocupação territorial do Mato Grosso, como veremos a seguir:

[52] Uma identidade pautada no "Novo Homem" brasileiro que seria regenerado pela disciplina do trabalho, pois só ela poderia reanimar a força e o poder conquistador que se mantinham adormecidos no sangue do brasileiro.

MUNICÍPIOS	POPULAÇÃO ABSOLUTA	POPULAÇÃO RELATIVA (%)
Aquidauana	15.030	4.02
Araguaina	3.787	1.01
Bela Vista	12.890	3.45
Campo Grande	29.890	8.00
Corumbá	27.898	7.47
Coxim	12.553	3.36
Cuiabá	47.819	12.80
Diamantino	5.845	1.56
Dourados	14.081	3.77
Entre Rios	10.000	2.68
Guajará-Mirim	8.535	2.29
Livramento	10.399	2.78
Maracaju	8.400	2.25
Mato Grosso	1.845	0.49
Miranda	10.430	2.79
Nioaque	5.600	1.50
Poconé	10.842	2.90
Ponta Porã	25.940	6.83
Porto Murtinho	5.485	1.47
Rosário Oeste	12.543	3.36
Santana do Paraíba	15.000	4.02
Santa Rita do Araguaia	15.188	4.07
Santo Antônio do Rio Madeira	13.800	3.69
São Luiz de Cáceres	15.306	4.10
Três Lagoas	13.883	3.72
TOTAL	**373.514**	----------

MUNICÍPIOS	ÁREA TOTAL (KM²)
Aquidauana	12.500
Araguaina	140.590
Bela Vista	10.000
Campo Grande	35.500
Corumbá	87.000
Coxim	44.000
Cuiabá	215.600

Diamantino	113.200
Dourados	14.687
Entre Rios	19.500
Guajará-Mirim	71.870
Livramento	6.875
Maracaju	7.800
Mato Grosso	183.500
Miranda	20.000
Nioaque	7.825
Poconé	20.127
Ponta Porã	27.812
Porto Murtinho	4.357
Rosário Oeste	24.375
Santana do Paraíba	27.500
Santa Rita do Araguaia	36.250
Santo Antônio do Rio Madeira	244.630
São Luiz de Cáceres	35.000
Três Lagoas	48.500
TOTAL	**1.477.041**

Fonte: SODRÉ, N. W. Oeste: ensaio sobre a grande propriedade pastoril. 1.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941. p. 46-49.

A intenção do autor era mostrar o quão esparsamente povoado era o interior do país. De um lado, a imensidão do território tomada como orgulho nacional; do outro, a possibilidade de cobiça inimiga deste tesouro nacional, o qual, caso conquistado, poderia desmanchar a unidade político-territorial da nação. É desta preocupação sobre um espaço com tanto potencial que pudesse estar à mercê dos supostos inimigos por estar “vazio”, que nasce a ligação direta entre o sentido da colonização e o sentimento de brasilidade. Isto nos indica que este processo se deu como uma forma de (re)ocupação e reafirmação de poderes sobre uma grande parcela do território, que durante séculos foi associada ao atraso e selvageria. Conhecê-lo – o Oeste – era compreendido como um movimento intrínseco aos discursos e projetos para o avanço da nação, o que incluía levar ideais de civilização para “lá”.

Portanto, a intenção, constantemente pregada pelo governo, de fazer com que as fronteiras políticas e econômicas coincidissem, estava diretamente relacionada ao domínio simbólico cultural da região. Era preciso superar o arquétipo vinculado à figura do indígena e à do homem do campo, visto que essas características eram ligadas à pobreza e à falta de resistência daqueles que habitavam os “Sertões”.

No início de 1940, Vargas começou sua agenda da campanha *Marcha Para o Oeste* viajando pelo interior do Brasil, levando os ideais desenvolvimentistas da integração nacional para todas as regiões do país. No mês de outubro daquele mesmo ano, viajou "de avião cerca 16 mil quilômetros", passando por diversas cidades no Centro-Oeste, Norte e Nordeste. Visitava a Selva, os índios e distribuía enxadas e facas".[53]

Em meio a esta mobilização do governo, a marchinha de carnaval de João de Barro e Adalberto Ribeiro - que sugestivamente se chamava *Marcha Para o Oeste* - gravada e lançada pela RCA Victor no final de 38, era ouvida em todos os cantos do país:

> Eu vou... ô/
> Para o oeste/
> Adeus.../
> Meu Amor/
> O Beijo que me deste/
> Levarei para Onde for/
> Teus lindos sonhos de agora/
> Realidade Serão/
> Quando eu voltar/
> Para pagar/
> Teu beijo que vale um milhão/[54]

É a partir desse movimento que se iniciou a partir de 1941, que a ocupação dos referidos territórios aconteceu, primeiramente ancorada no corporativismo agrícola e na pequena propriedade, com a criação dos Territórios Federais de Ponta Porã (englobando os municípios de Ponta Porã, Porto Murtinho, Bela Vista, Bonito, Dourados, Miranda, Nioaque e Maracaju), Iguaçu (abarcando partes dos estados de Santa Catarina e Paraná), Guaporé (atual Rondônia) e Rio Branco (Atual Roraima) e Amapá. Alguns destes empreendimentos ficaram conhecidos pelo seu momentâneo sucesso, como o território Federal de Ponta Porã, localizado na parte sul do então Estado de Mato Grosso.

Este processo de ligação entre interior e litoral do país representou uma lenta transformação estrutural nas áreas de destino, como pode ser observada nas decisões referentes à zona fronteiriça platina, com especial atenção para os projetos de ocupação da região meridional do então estado de Mato Grosso. Para além do contingente populacional, os novos agentes introduziram novos elementos culturais e

---

[53] CANCELLI, Elizabeth. O Estado Novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017.p. 66

[54] Interpretada em sua única gravação pelo cantor Carlos Galhardo com acompanhamento da Orquestra Victor Brasileira (Victor 34388-b) disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/playlists/243758/estado-novo-em-marcha>.

sociais. Portanto, este momento histórico se apresenta como um ponto fundamental do processo de construção simbólica desse espaço fronteiriço.

A Política de Ocupação Estadonovista no sul de Mato Grosso

Quando Vargas assumiu a Presidência da República e tomou consciência da situação da província de Mato Grosso, foram criadas comissões e conselhos dedicados à atuação do governo no referido território. Isto ocorreu principalmente a partir do momento em que o chefe de Estado teve contato com a Companhia Matte Laranjeira. Esta empresa, que fora fundada no ano de 1891, exercia monopólio do comércio de erva-mate na região sendo conhecida por ser "um dos maiores arrendamentos de terras devolutas do regime republicano em todo o Brasil para um grupo particular".[55]

Desde 1930, começaram ações do governo - instituições de leis, decretos, resoluções, etc. - que tinham por objetivo influenciar diretamente nos interesses da Cia. Matte Larangeira. Estratégia utilizada para que o estado pudesse estabelecer uma política de intervenção nas atividades comerciais da empresa. Desta maneira:

> A Companhia Matte Laranjeira foi apresentada como inimiga do projeto de colonização e nacionalização da fronteira, na medida em que dificultava o avanço da Marcha. Detendo as melhores terras através do arrendamento, trabalhando na desnacionalização da fronteira, empregando estrangeiros nos altos postos administrativos, controlando a navegação do Alto Paraná e principais vias de transporte na região, a crítica à Companhia pode ser resumida em uma única assertiva: constituía-se num Estado no Estado.[56]

Um destes primeiros conflitos de interesse entre o governo e a Companhia se deu graças à Lei de Nacionalização da Mão-de-obra, que ficou famosa como "Lei dos dois terços", instituída pelo Decreto-Lei nº 19.482, de 12 de dezembro de 1930. Esta lei exigia que as empresas atuantes em território nacional tivessem pelo menos dois terços do seu quadro de trabalhadores de nacionalidade brasileira. Isto forçou a "Matte a contratar trabalhadores brasileiros para tentar substituir os paraguaios que representavam a quase totalidade dos seus empregados"[57].

---

[55] ARRUDA, Gilmar. Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira. Londrina: Editora da UEL, 1997. p. 218

[56] GUILLEN, Isabel. C. M. O lugar da história: confronto e poder em Mato Grosso do Sul: Revista Científica e Cultural UFMS, Campo Grande, v.3, n.2, 1996, p.37-44. pp. 39

[57] ARRUDA, Gilmar. Frutos da terra: Os Trabalhadores da Matte Larangeira. Londrina: UEL, 1997. p. 19-20.

O esforço despendido pela empresa para nacionalizar seus funcionários, certamente, não se apresentou como tarefa simples, principalmente se considerarmos que cargos da diretoria da empresa eram ocupados por estrangeiros - majoritariamente por argentinos e paraguaios. Entretanto, a partir do advento do Estado Novo, a Companhia começava a significar grande empecilho para setores do governo varguista, principalmente para o programa de colonização e nacionalização do território, graças aos fortes vínculos que a empresa tinha com a economia argentina - Inclusive sua sede se encontrava em Buenos Aires. É em meio a este turbilhão de informações que nasce um movimento reativo a respeito da inconveniente presença de uma empresa estrangeira e latifundiária na zona fronteiriça do sul de Mato Grosso.

As discussões acerca do monopólio dos ervais se estendiam até a Câmara Legislativa de Mato Grosso, local onde a classe política da região pôde posicionar-se perante os arrendamentos de terras pela Matte Larangeira, cujos prazos de renovação datavam do ano de 1936. Para tratar desse processo de campanha contra a Companhia, daremos especial importância para os documentos produzidos pelos memorialistas Moura Carneiro[58] e Hélio Serejo[59].

Antes da análise destes documentos cabe compreender algo que acontecia na cidade fronteiriça de Ponta Porã, no referido contexto. Sabe-se que ao final de 1931, começou a ser articulado, nesta cidade, um movimento político cujo objetivo central era exigir uma revisão nos contratos de arrendamentos assinados pelo governo Federal e do Estado. Este movimento ficou conhecido como “A Liga dos Combatentes” - do qual Moura Carneiro fazia parte. Neste momento, a “Companhia tinha já sua imagem associada à escravidão por dívidas e aos maus-tratos”[60] dos indígenas e paraguaios que trabalhavam na coleta de erva-mate. Esta liga parecia, em um primeiro momento, estar atingindo seus objetivos, divulgando a situação do município de Ponta Porã sob a égide da Matte Larangeira. O movimento conseguiu realmente incomodar a empresa através de seu discurso que pregava a necessidade da pequena propriedade agrícola. Contudo, foi em março 1932 que um homem chamado

[58] Advogado que atuava em defesa das pessoas que haviam requerido terras que estavam sob domínio da Matte Larangeira.
[59] Importante memorialista que em sua vasta obra estudou os trabalhadores da fronteira e, por consequência, se debruçou na atuação da Companhia em questão.
[60] GUILLEN, Isabel. C. M. A luta pela terra nos sertões de Mato Grosso.1999. Estudos Sociedade e Agricultura,12 abril de 1999, p.148-168. p.161.

João Ortt reuniu e liderou um bando armado em dois ataques direcionados a alguns dos ranchos da Companhia.

O segundo ataque - que contou com a participação do conhecido bandido da região, Sindulfo Garcia - resultou num confronto direto com o Exército, este que mobilizou acirrada investigação e busca dos considerados bandidos, sendo necessário inclusive adentrar na cidade gêmea de Ponta Porã (Pedro Juan Caballero) que ficava no Paraguai para conseguir prender alguns dos membros do bando, dentre eles, o próprio Sindulfo Garcia.

Ao analisar alguns telegramas do militar Bertoldo Klinger, a historiadora Isabel Guillen (1999) conseguiu descobrir que alguns membros da *Liga* foram incriminados pelo fornecimento de armas para o ataque de João Ortt, enquanto outros foram presos por estarem articulado com Moura Carneiro, acusado de ser mentor dos rebeldes. Segundo a autora, Kingler afirma em um dos telegramas que:

> [...] encontrava-se em poder de Moura Carneiro correspondência comprometedora com Orlando Carmo, também preso em Ponta Porã, bem como Alexandrino Marques, ambos membros da "Liga dos Combatentes" e acusados de fornecer munição ao grupo de Ortt.[61]

A partir destes ocorridos, a Cia. Matte Larangeira conseguiu se livrar, mesmo que momentaneamente, daqueles que se mostravam como perigosa oposição à sua permanência na região. Foi apenas sete anos depois, em 1938, já durante o Estado Novo, que Moura Carneiro - beneficiado com a anistia - voltou a direcionar ataques à Matte Larangeira. Neste sentido, Guillen nos afirma que:

> "[...] as reportagens de Moura Carneiro, em 1938, publicadas no jornal 'O Radical' do Rio de Janeiro, com certeza contribuíram para que o arrendamento fosse discutido pelo Conselho de Segurança Nacional, o que determinou o fim dos contratos".[62]

Todos os questionamentos e críticas sobre o arrendamento de terras concedido à Companhia, publicados no periódico "O Radical", no Rio de Janeiro, carregavam consigo um tom encoberto de nacionalismo. Isto é possível ser notado na forma como se direcionavam à erva mate como "producto extrahído em terra brasileira" o qual era comercializado pela Cia. "com rótulo que o apresentava como estrangeiro"[63]. Estas críticas obtêm sentidos interessantes se levarmos em conta as afirmações de Hélio Serejo de que a empresa "mandava e não pedia" frente ao governo, exercendo

[61] GUILLEN, Isabel. C. M. A luta pela terra nos sertões de Mato Grosso.1999. Estudos Sociedade e Agricultura,12 abril de 1999, p.148-168. p.162
[62] *Ibidem.* p.163
[63] *O Radical*. Rio de Janeiro, 1938, ano VII, nº 1951

"avassaladora influência nos meios políticos do Estado de Mato Grosso"[64]. Portanto, estas críticas geravam pressão sobre o Conselho de Segurança Nacional, para que o mesmo discutisse o caso dos arrendamentos.

Ao mesmo tempo em que diversos artigos criticando a empresa ervateira eram publicados n'*O Radical*, era apresentado ao Conselho Superior de Segurança Nacional de Vargas, por Moura Carneiro, o manuscrito intitulado *Os arrendamentos da Matte Larangeira*, no ano de 1938. O documento consiste em um breve histórico da ocupação da Cia. Matte Larangeira até o período em que Moura Carneiro escrevia, com o fim último de mostrar as contradições relacionadas com a hegemonia exercida pela empresa na região, e solicitando que uma atitude fosse tomada pelo regime.

O texto, dividido em oito partes, foi pensado, escrito e elaborado dentro da perspectiva nacionalista pregada pelo Estado Novo. Dizemos isto porque ele abrange questões que eram de real importância para o governo Federal, como o estímulo à pequena propriedade voltada a colonização e expansão das fronteiras nacionais. A empresa ervateira se apresentava como empecilho para estes planos, uma vez que:

> a presença da Mate Laranjeira na fronteira, como arrendatária de grandes áreas torna praticamente impossível a distribuição das terras em pequenas propriedades, impedindo, por essa forma, a fixação do homem, o enraizamento do camponez com a conseqüente fundação da fazenda, a creação do lar, melhoria das condições de vida, identificação maior com a terra e, por isso, maior e mais eficiente resistência contra todas as incursões.[65]

Sendo assim, a renovação do contrato de arrendamento com a Matte, para o autor, significaria impossibilitar que cerca de 40 mil pessoas pudessem acessar a pequena propriedade, deixando-as caminharem a esmo nos braços dos imprevistos, sem amparo do Estado. Caso estes camponeses pudessem obter acesso à terra, Moura Carneiro afirma que:

> [...] ter-se-ia assim pelo factor econômico, a coexistência no mesmo individuo do camponez e do soldado da defesa do nosso território. Soldava-os ou antes fundia-os com a vantagem de dar ao camponez uma noção objectiva, real, concreta, de suas lutas, de seus sofrimentos e de suas canceiras.[66]

Caso fosse constituído um novo contrato, isso se mostraria como um verdadeiro escândalo perante a nação, pois somente o número de hectares dos quais a Cia. era responsável dentro do município de Ponta Porã, já representava uma

---

[64] SEREJO, Hélio. *Caraí*. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE MATO GROSSO DO SUL. Obras completas de Hélio Serejo – Vol. 6. Campo Grande: IHGMS, 2008, p. 9-161. p.16

[65] CARNEIRO, Moura. *Os arrendamentos da Matte Larangeira.* Ed. Officinas gráficas da A Nota, Rio de Janeiro, 1938. p. 6

[66] *Ibidem,* p.7

extensa barreira para o desenvolvimento do município em questão. Neste sentido, Carneiro expôs que no município de 40 mil habitantes e 50 mil quilômetros quadrados, que era Ponta Porã, não chegava “a ter 200 proprietários de terras. Isso significa 0,5% de seus habitantes”[67]. Uma solução justa para o advogado seria, portanto:

> [...] a fixação do homem pela propriedade da terra, transformando-o numa força que o Estado captará para a sua defesa. Os hectares ainda hoje arrendados á Matte, sobre a fronteira, devem ser vendidos em pequenos lotes ao povo. Em todos os países do mundo, neste momento, os governos em sua própria defesa, e pelo bem estar do povo, imaginam, traçam, executam reformas agrárias com base na pequena propriedade. [...] nós, porém, nesse particular, temos legislado e agido ao arrepio das nossas necessidades.[68]

Assim, uma vez ocupada a faixa fronteiriça, por pequenas propriedades, isso significaria prosperidade não só para a população daquela região, mas para a nação como um todo. Nesta esteira, o documento redigido por Moura Carneiro representou a abertura dos debates acerca de como o governo Federal deveria se comportar em relação à atuação da Companhia Matte Larangeira. Um debate que foi enriquecido por estudos e considerações de diversas origens, como foi o caso do documento enviado por José Diniz Júnior - presidente do Instituto Nacional do Mate - ao Secretário Geral da Segurança Nacional.

Certamente não cabe aqui abordarmos todos os meandros desse documento, mas devido à sua importância para como se estabeleceu a conclusão desta discussão, apresentamos aspectos gerais deste manuscrito. Em seu trabalho, o presidente do INM, opina quanto à obrigação do governo, através do Conselho de Segurança, de prover e prever a segurança e defesa do território nacional. Desta forma, os arrendamentos de terras localizados na região de fronteira do Estado do MT deveriam ser prioridade nas decisões futuras do regime estadonovista.

Ao referir-se diretamente ao caso dos ervais mato-grossenses, Diniz Júnior, apresentava ao governo central uma argumentação elaborada sobre a necessidade de os órgãos competentes estabelecerem um programa de loteamento destas áreas. Sua justificativa residia na ideia de que “a civilização começa quando o homem se radica a terra, sentindo-a, cuidando-a, apegando-se-lhe, como a um bem que é seu” e a consciência de nacionalidade só é firmada quando existe um propósito, ou seja,

---

[67] *Ibidem,* p.9
[68] *Ibidem,* p.10

“quando o homem não enxerga na terra um valor exclusivamente econômico e sim o fundamento social e a fonte sentimental do seu próprio amor à vida”[69].

O que se seguiu depois da publicação destes documentos, foi um verdadeiro embate entre os defensores do Estado Novo e os representantes da Companhia Matte Larangeira. Rodeada de denúncias, a empresa parecia ter seus dias contados, em relação às concessões de terras de que fazia uso. Sendo assim, a Companhia:

> Ao se confrontar com o Estado Novo, e disputando com a Marcha para o Oeste, a Companhia Matte Larangeira elegeu um lugar onde se colocar. Lugar privilegiado, único capaz de conferir sentido à sua ação: o lugar da história. A Companhia procurou se colocar junto ao panteon dos heróis forjadores da nacionalidade: os bandeirantes, precursores da Marcha para o Oeste. Deslocando-se no espaço discursivo, a Companhia procurava ocupar o lugar do poder, ou melhor, o lugar que o poder (especialmente o Estado Novo) queria instituir como seu. A luta entre a Companhia Matte Laranjeira e o Estado Novo foi também uma disputa pela dominação do passado, da memória.[70]

Nesta esteira, podemos apreender que a referida empresa se apropriou, de certa forma, da lógica discursiva utilizada pelo governo em seu projetos políticos como a *Marcha Para o Oeste*, produzindo um apagamento da “ocupação indígena e dos ervateiros sazonais ou independentes à CML, que atuavam na região antes que esses “sujeitos” aparecessem no cenário”[71]. Discurso este que, graças ao longo período de atuação da Matte na região fronteiriça, foi de certa forma absorvido e pregado por memorialistas e por uma (ultrapassada) historiografia brasileira. Um processo de construção mitológica do nacional que precisou enfrentar um embate ideológico no regional para que pudesse ser consolidado.

Para Isabel Guillen (1991), “(...) apresentando o Oeste como uma região de espaços vazios e, portanto, espaço para a conquista, a propaganda da Marcha ocultava que o Oeste estava ocupado por complexas relações de poder”[72]. Ou seja, uma forma de encobrir os desenhos políticos e fundiários que pudessem afastar os possíveis migrantes dos “Sertões”.

---

[69] DINIZ JÚNIOR, José. DOCUMENTO (nº 113) de 04 de outubro de 1938. Fundo CEFF, Arquivo Nacional, RJ (lata 233). p.4 *apud*. SANTOS, Camila Comerlato. Território Federal de Ponta Porã: o Brasil de Vargas e a “Marcha para o Oeste”. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2016. p. 74

[70] GUILLEN, Isabel. C. M. O lugar da história: confronto e poder em Mato Grosso do Sul: Revista Científica e Cultural UFMS, Campo Grande, v.3, n.2, 1996, p.37-44. p. 43

[71] SANTOS, Camila Comerlato. Território Federal de Ponta Porã: o Brasil de Vargas e a “Marcha para o Oeste”. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2016. p. 80

[72] GUILLEN, Isabel. C. M. *op*. *cit.* p.24

A partir disto, a Companhia representava, para além de um empecilho para as estratégias de ocupação do regime, um obstáculo que colocava em xeque a construção simbólica dos "sertões vazios". Foi, a partir destas considerações, que no dia 23 de dezembro de 1939, o "*Edital de Concorrência pública para o arrendamento das terras produtivas da Erva-mate, situadas nos municípios de Ponta Porã e Dourados"* teve aprovação do Presidente Getúlio Vargas. Contudo, seria apenas em 1941 que a situação teria um fim.

Como possível solução para o caso, a Secretaria Geral do Conselho Superior de Segurança Nacional entregou ao Presidente Vargas, no dia 26 de dezembro de 1940, um documento que continha uma série de motivos pelos quais o contrato com a empresa não deveria ser renovado. Segundo o documento, ficava determinado:

> a) negar autorização à renovação do contrato de arrendamento dos ervais do Estado;
> b) substituir o regime de concessão ou arrendamento dos ervais, isto é, de exclusividade, por um novo regime de livre exploração em benefício de todos aqueles que estiverem habilitados para tal;
> c) promover o Estado Nacional, caráter de urgência, por intermédio do Ministério da Agricultura, a colonização racional das terras arrendadas à Mate Larangeira, mediante acordo com o Governo de Mato Grosso, por compra das terras do Estado ou sua desapropriação para fins de utilidade pública;
> d) conceder um prazo de transição, de um ano, que permita condicionar o advento de novo regime de livre exploração do mate, durante o qual continue a vigorar o regime contratual da Mate Larangeira;
> e) federalizar a Estrada de Ferro Guaíra- Pôrto Mendes, de propriedade da Mate Larangeira;
> f) promover o Estado nacional pelos Estados do Paraná e Mato Grosso a oficialização das cidades e dos povoados daquela região – Guairá, Porto Mendes, Campanário, Porto Felicidade, etc. – estabelecendo aí os serviços públicos federais, estaduais e municipais, desapropriando os logradouros públicos e imóveis necessários para a administração, os aeródromos, portos, etc:
> g) ressalvar nas possíveis compras ou desapropriações de terras os direitos da União sobre a faixa de 10 léguas da fronteira.[73]

Em seguida, alguns dias depois, o Governo Federal, no "Diário Oficial da União" do dia 2 de janeiro de 1941, publicou uma nota que dizia:

> O presidente da República, em despacho de 2 de janeiro corrente, negou provimento à renovação do contrato de arrendamento de ervais do S.E.Matogrossense pela Mate Laranjeira S.A. Dividiu, outrossim, S.Excia. várias providências para solução cabal dos problemas de colonização nacional das fronteiras e extirpação dos latifúndios daquelas regiões. Em virtude desse ato presidencial, respeitando-se um período razoável de transição, será realizado o regime de livre exploração dos ervais e se promoverá a colonização racional das terras. As vias de comunicações e dos

[73] EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS do Conselho de Segurança Nacional. 26 de dezembro de 1940, Fundo CEFF, Arquivo Nacional, RJ. (Lata 233). *Apud.* SANTOS, Camila Comerlato. Território Federal de Ponta Porã: o Brasil de Vargas e a "Marcha para o Oeste". Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2016. p. 89

> logradouros serão tornadas públicas, instalando-se igualmente, todos os serviços administrativos requeridos pelos núcleos de populações existentes.

A partir deste destronamento da Companhia Matte Larangeira, o Governo Federal poderia prosseguir com suas estratégias para a região. Concretamente, o que conseguimos compreender é que o Estado Novo combinou a negação da renovação do arrendamento com a Cia. Matte Larangeira com a criação do Território Federal de Ponta Porã (TFPP).

A instituição do Território Federal em questão, assim como a criação dos outros quatro[74], se deu a partir do Decreto-Lei nº 5.812 de setembro de 1943, entretanto, o último governador do território, José Alves de Albuquerque, afirma que a instalação se deu por concluída em fins de 1944. De acordo com o Decreto, os limites geográficos do território, ficavam definidos no seguinte formato:

> [...] a Nordeste, Léste e Sueste, pela rio Miranda, desde à sua foz no Paraguai, até à foz do rio Nioaque, subindo por êste até à foz do córrego Jacarèzinho, segue subindo por êste até à sua nascente e daí em linha reta e sêca, atravessa o divisor de águas entre o Nioaque e Carandá até à nascente do córrego Laranjeira, desce por êste até à sua foz no rio Carandá, continua descendo por êste até à foz no rio Taquarussú, prossegue até à foz do ribeirinho Corumbá, sobe por êste até à foz do rio Cangalha, subindo até à sua nascente, daí segue pelo divisor de águas até à nascente do rio Brilhante, desce por êste até à sua foz no rio Ivinheima, continua por êste abaixo até à sua foz no rio Paraná, descendo por éste até à fronteira com o Paraguai, na Serra do Maracajú; ao Sul e Sudoeste, com a República do Paraguai, acompanhando o limite internacional, até à foz do rio Apa; a Oeste e Noroeste, pelo rio Paraguai desde a foz do rio Apa até à foz do rio Miranda.[75].

Este instrumento legal que estabeleceu as delimitações do TFPP, não trazia consigo a informação de quais seriam os municípios e capitais de cada parcela do referido Território. Esta tarefa teve sua primeira versão estabelecida no Decreto-Lei nº 5.839, datado de setembro de 1943. Todavia, em 1944, as delimitações da região e os municípios que compunham o Território Federal foram redefinidas, por meio do DL nº 6.550, publicado no dia 31 de maio daquele ano. Segundo este:

> Território Federal de Ponta Porã - a Oeste e Noroeste, pelo rio Paraguai desde a fóz do rio Apa até a fóz do rio Miranda: - a Nordeste, Leste e Sueste pelo rio Miranda, desde a sua fóz no Paraguai até a fóz do rio Aquidauana, subindo por êste até a fóz do ribeirão Agachí pelo qual segue até as nascentes dêste ponto, por uma linha reta até a principal cabeceira do ribeirão Taquaral, descendo por êste, até a sua desembocadura no rio Miranda; em seguida, por êste rio acima até a barra do rio Nioaque pelo qual sobe até a fóz do córrego Jacarezinho; por êste córrego acima até sua nascente e daí, por uma linha reta, até a cabeceira do córrego Laranjeira; desce por êste

[74] Iguaçu (abarcando partes dos estados de Santa Catarina e Paraná), Guaporé (atual Rondônia) e Rio Branco (Atual Roraima) e Amapá

[75] BRASIL. Decreto nº 5.839, de 21 de setembro de 1943. artigo 4º.

> córrego até a sua fóz no ribeirão Canadá; pelo qual desce até a fóz, do córrego Burití; deste ponto, por uma linha reta, até a confluência do córrego Espenídio no ribeirão Taquarussú, subindo por êste até' a fóz do ribeirão Corumbá por êste acima, até a foz do rio Cangalha, pelo qual sobe até a sua nascente; daí alcança o divisor de águas do rio Brilhante e do ribeirão Burití, também chamado do Américo; segue por êste divisor até a nascente do rio Brilhante pelo qual desce até a sua fóz no rio Ivinheima; prossegue pelo rio Ivinheima abaixo e, pelo seu braço navegável mais importante, alcança o rio Paraná; descendo por êste, segue até a fronteira com a República do Paraguai na serra do Maracajú; - ao Sul e Sudoeste, com a República do Paraguai, acompanhando o limite internacional, até a fóz do rio Apa.[76]

Por este novo Decreto, o Território ficava dividido:

> [...] em sete Municípios, com as denominações de Pôrto Murtinho, Bela Vista, Ponta Porã, Dourados, Miranda, Nioaque e Maracajú; cada um dos quatro primeiros compreende a área do Município de igual nome que pertencia ao Estado de Mato Grosso; o quinto, parte dos Municípios de Miranda e de Corumbá, do mesmo Estado; o sexto e o sétimo, respectivamente, parte dos Municípios de igual nome, ainda do mesmo Estado. [77]

O referido Território Federal teve, durante sua trajetória, a gestão de três governadores: O primeiro foi o Coronel Ramiro Noronha, que governou do final de 1944 até novembro de 1945; em seguida veio o Major José Guiomard dos Santos, que durou apenas três meses no cargo; e, por último, o já referenciado José Alves de Albuquerque, cujo governo durou um total de dez meses.[78]

O DL nº 5.839 definia que o governador de cada um dos Territórios Federais, teria prazo estipulado em seis meses, contados desde a posse, para estruturar, de acordo com as orientações do Conselho Nacional de Geografia, um projeto para o desenvolvimento do quadro territorial, a ser aprovado pelo governo. Sendo assim, foi estabelecido pelo governo do Território Federal de Ponta Porã um planejamento quinquenal, com obras e aperfeiçoamentos que seriam desenvolvidos para os setores de Saúde, Educação, Segurança e Administração Pública.

---

[76] BRASIL. Decreto-Lei nº 6.550 de 31 de maio de 1944. Art. 1º.

[77] *Ibidem,* Art. 3º.

[78] A partir da promulgação da Constituição de 1946 houve a extinção dos Territórios de Ponta Porã e Iguaçu, *vide* artigo 8º: “Ficam extintos os atuais Territórios de Iguaçu e Ponta Porã, cujas áreas volverão aos Estados de onde foram desmembradas”.

Imagem 1: Mapa do Brasil de 1944 feito pelo Conselho Nacional de Geografia do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE).

Fonte: Acervo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Além das obras previstas no Plano Quinquenal, algumas foram executadas e outras programadas, mas posteriormente paralisadas oficialmente no dia 31 de janeiro de 1947. Depreende-se deste momento que, mesmo com a curta duração dos Territórios Federais, muitas obras puderam ser efetivadas, principalmente nos dois primeiros governos do TFPP.

Concretamente, a instalação do Território Federal de Ponta Porã não conseguiu alcançar, na totalidade, todos os seus objetivos de "educar, povoar e sanear" a região em que estava situado. A bem da verdade, o breve período de tempo em que existiu foi insuficiente para atingir o desenvolvimento almejado pelos seus órgãos administrativos. Não obstante, isto não quer dizer que não tenha sido parte importante do processo de ocupação física e simbólica da faixa fronteiriça à Oeste. Pelo contrário, a atuação estatal nas fronteiras, através dos territórios nacionais, pode ter induzido algumas das direções que os fluxos culturais fronteiriços passaram a tomar a partir de então.

Por fim, a realização da *Marcha Para o Oeste* e dos esforços para uma integração nacional foi, como podemos perceber, muito mais para atender às construções simbólico-ideológicas do governo, do que efetivar as realizações objetivas para ocupação das fronteiras. Certamente que a construção dos Territórios Nacionais, além do destronamento da Cia. Matte Larangeira, foram importantes estratégias tomadas pelo regime estadonovista, entretanto, estas devem ser compreendidas, no interior dos objetivos de controle e intervenção do Estado.

Os Reflexos da *Marcha* no processo de *Fronteirização* da América Platina

Para que possamos compreender os significados da campanha *Marcha Para o Oeste*, na consolidação do que conhecemos hoje como a zona fronteiriça com a *América Platina*[79], precisamos delimitar que o presente trabalho aborda os fluxos que se estabeleceram em torno do eixo fluvial dos rios Paraná e Paraguai, o que compreende as fronteiras entre Brasil, Paraguai, Argentina e Bolívia. No decorrer do texto será possível perceber como, seguindo o caminho dos rios, os regimes culturais da fronteira estiveram estabelecidos com maior intensidade com o Paraguai e Argentina.

[79] Região que compreende o conjunto de países que são banhados pela bacia do Rio da Prata. (Argentina, Brasil, Bolívia, Paraguai e Uruguai).

Além disso, veremos também como, mesmo que as regiões banhadas pelo rio Paraná compartilhassem uma culturalidade comum, alguns de seus símbolos estavam majoritariamente ligados a uma cultura paraguaia. Entretanto, antes disso precisamos compreender como se estabeleceu a vida nas fronteiras nas realidades pós-coloniais.

De início, pode-se dizer que as fronteiras são, primeiramente, assumidas como linhas geopolíticas imaginárias, estabelecidas entre estados-nação. Ademais, mesmo que de maneira sutil e complexa, representam uma realidade concreta ancorada nas leis e constituições dos respectivos Estados. Essa jurisdicionalidade das fronteiras envolve diversas regras e abstrações sobrepostas que se contradizem e se misturam ao longo do tempo, com o fim último de estruturar um controle estatal dos fluxos entre os países limítrofes - sejam eles de pessoas, mercadorias ou ideias. Ou seja, a complexidade das fronteiras tem início logo nos termos geopolíticos das mesmas, todavia, a vida e as relações que se estabelecem dentro do que entendemos aqui como espaço fronteiriço são movidas por estruturas culturais que escapam deste sentido legal.

Sendo assim, o presente trabalho, se inserindo num debate aberto pelos *Estudos Fronteiriços*, aborda as fronteiras para além de seu significado nos dicionários formais. Entendemos aqui, que é principalmente no ordenamento cultural e social que residem os principais signos da complexidade das fronteiras. Afinal, é no âmbito do simbólico que os sujeitos fronteiriços delimitam os espaços de atuação de cada grupo inserido no território. Nesta esteira, Sandra Pesavento (2002), nos afirma:

> Sabemos todos que as fronteiras, antes de serem marcos físicos ou naturais, são sobretudo simbólicas. São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Neste sentido, são produtos dessa capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo. Referimo-nos ao imaginário, este sistema de representações coletivas que atribui significado ao real e que pauta os valores e a conduta. Dessa forma, as fronteiras são, sobretudo, culturais, ou seja, são construções de sentido, fazendo parte do jogo social das representações que estabelecem classificações, hierarquias, limites, guiando o olhar e a apreciação sobre o mundo.[80]

Seguindo esta perspectiva, a fronteira não deveria figurar apenas no âmbito dos marcos divisórios. É necessário apreender que, ainda que esteja fixada pela territorialidade, “o conceito de fronteira já avança para os domínios daquela

[80] PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Além das fronteiras*. In MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais – Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002. p.35-36

construção simbólica de pertencimento"[81]. Portanto, trabalhar com a conceituação das fronteiras, envolve necessariamente assumir que estas faixas territoriais envolvem uma rede de interpenetrações das mais variadas e contínuas. Certamente, uma das coisas mais intrigantes deste objeto de pesquisa, é que, para além de uma mera divisão territorial, ele nos obriga a observá-lo sob outra ótica. Uma perspectiva que visa entender que:

> A fronteira é um limite sem limites, que aponta para um além. É conceito impregnado de mobilidade […] Se a fronteira cultural é trânsito e passagem, que ultrapassa os próprios limites que fixa, ela proporciona o surgimento de algo novo e diferente, possibilitado pela situação exemplar do contato, da mistura, da troca.[82]

É seguindo este rastro metodológico que nos deparamos com um dos principais dilemas do estudo da fronteira: o confrontamento entre as noções de alteridade e identidade. Em outras palavras, a discussão sobre como os grupos existentes, neste espaço de constantes fluxos, delimitam seus referenciais simbólicos de "nós" e "outros"? Em qual nível se estruturam os graus de identidade e diferença no contexto fronteiriço?

Dando prosseguimento, após estas concepções iniciais dos estudos fronteiriços, podemos adentrar à lógica de estabelecimento, transformações e permanências da zona fronteiriça estendida ao longo da bacia platina, que correspondem a dinâmicas próprias da região. Certamente, o presente estudo não se propõe a abarcar todas as nuances histórico-culturais do referido espaço, entretanto, o mesmo buscará, com as ferramentas adquiridas, acrescentar novas reflexões, mesmo que introdutórias, para o modo como devemos observar este espaço de tamanha riqueza cultural.

A partir disto, descrever a história das comunidades fronteiriças envolve um esforço de reconstrução de uma imensa gama de processos culturais, sociais e políticos que levaram estas populações à existência fronteiriça. Ou seja, um trabalho de cunho historiográfico acerca da alteridade em seu significado mais amplo, a fim de repensar as concepções de nacionalidade e território que foram estabelecidas.

Desta forma, trazendo o debate para dentro da América Latina, esta atividade implica diretamente em "compreender que nunca existiu *uma* fronteira, fixa e

---

[81] *Ibidem.* p.36
[82] *Ibidem.* p.36-37

definida”[83]. Portanto, exige que direcionemos nosso pensamento para a ideia de que durante estes cinco séculos - desde o início do processo de colonização - as fronteiras se remodelaram e deslocaram para diversas direções, o que, consequentemente, cobra a noção de que os grupos sociais presentes nas zonas fronteiriças também se ressignificam. Neste sentido, utilizaremos como marco teórico o conceito de *Fronteirização* estruturado pelo antropólogo Alejandro Grimson. Segundo o autor, este conceito:

> [...] designa os processos históricos através dos quais os diversos elementos da fronteira são construídos pelos poderes centrais e pelas populações locais. Este conceito pretende enfatizar que, a partir do ponto de vista sociocultural, a fronteira nunca é um dado fixo, mas sim um objeto inacabado e instável. Um objeto constantemente disputado de formas diversas. Um objeto que como produto histórico da ação humana pode ser – e é – reestruturado e ressignificado.[84]

Dito isso, o conceito elaborado por Grimson deve ser utilizado dentro de um regime de historicidade, através de um olhar sociocultural que, de maneira nenhuma, ignora o caráter político que a fronteira carrega. Sendo assim, pode-se afirmar que existem quatro pilares que constituem as fronteiras políticas, os quais têm influência direta no estabelecimento das relações e papéis sociais do espaço: O *Limite* geopolítico propriamente dito; a *população* presente dos dois lados da fronteira; os *fluxos*, materiais ou não, que circulam nesta zona e, por fim, os *Sentidos* que a própria fronteira adquire no imaginário popular ao longo do tempo. Estes últimos representando um resultado da sobreposição dos três outros elementos no decorrer do fio histórico. Portanto, para que possam ser compreendidos da melhor maneira possível, os processos de *fronteirização* devem ser abordados a partir de grandes recortes temporais.[85]

Ao nos atermos ao processo de *fronteirização* entre Brasil e seus vizinhos do centro-sul do continente, por exemplo, temos de assumir como ponto de partida de tal processo a fase colonial do continente, sob domínio dos colonizadores espanhóis e portugueses. Nesta primeira etapa, é possível notar um esforço dos dois lados colonizadores, em meio aos fluxos e contatos entre os povos originários, missionários e comerciantes, para que ficassem muito bem delimitados os limites territoriais de controle destas duas coroas.

---

[83] GRIMSON, Alejandro. Los Procesos de fronterización: flujos, redes e historicidad. In: GARCÍA, Clara Inês (Comp.). Fronteras: Territórios y Metáforas. Medellin: Hombre Nuevo Editores, 2003. p.16 (Tradução livre)
[84] *Ibidem.* p. 17 (tradução livre)
[85] *Ibidem.*

Esta etapa iniciada no século XV, com os primeiros tratados de divisão territorial entre espanhóis e portugueses, ficou marcado pelo constante embate para a determinação do *limite* em si, o mesmo que, todas as vezes em que foi estabelecido, negou as fronteiras interétnicas e os espaços de atuação dos povos originários que ali já se fixavam muito antes da chegada dos europeus. Se pudermos imaginar, pelo menos por um instante, como se deram os contatos entre as múltiplas culturas que, naquele tempo, ocupavam a região, conseguiremos deduzir que os resultados destes encontros poderiam tomar os mais diversos rumos. O que se depreende desta reflexão é que:

> O fato da região sul-mato-grossense estar inserida em um contexto histórico belicoso (lutas entre povos indígenas; espanhóis x tribos chaquenhas; paulistas x guarani; brasileiros x paraguaios) aliado às quase intransponíveis dificuldades de acesso existentes até o início do século XX, delineia um quadro onde a complexidade das relações e das condições de sobrevivência reforçam um sentimento de diferença em relação ao restante do território brasileiro.[86]i

Esta primeira etapa, de constantes conflitos e delimitações iniciais do território, se manteve por um longo período de trezentos anos, até a chegada da Guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai na segunda metade do século XIX - que consistiu basicamente no maior e único conflito armado que a região em questão já presenciou. Com o fim da guerra, em 1870, “quando as fronteiras políticas que dividem Estados se encontram juridicamente estabelecidas” é que “desaparecem as disputas explícitas pelo *território*”[87].

Entrando no Século XX, com as linhas fronteiriças estabilizadas, a característica que melhor representa a entrada em uma possível segunda etapa do processo de *fronteirização* é que, as anteriores disputas por território cedem lugar a um esforço constante dos Estados Latino-Americanos por estabelecerem influência direta na população residente nas fronteiras. Em outras palavras, os Estados almejavam uma nacionalização das fronteiras, ou seja, uma reafirmação dos espaços anteriormente conquistados. A atuação de presidentes como Getúlio Vargas, no Brasil, e Perón, na Argentina, são ótimos exemplos desta política de consolidação de seus limites fronteiriços.

---

[86] HIGA, Evandro Rodrigues. Polca paraguaia, guarânia e chamamé - Estudos sobre três gêneros musicais de Campo Grande-MS. Campo Grande/MS: Editora UFMS, 2010. p. 90

[87] *Ibidem.* p.18 (tradução livre)

É dentro deste contexto que, no Brasil, Vargas lança oficialmente sua empreitada mítica da *Marcha Para o Oeste* anteriormente citada, a qual se mostrou como síntese do que foi a política estadonovista. Uma campanha cujo discurso, brilhantemente criado e utilizado pelo regime em questão, buscava um resgate e um fortalecimento do poderio estatal sobre as longínquas zonas de fronteira.

Analisar esta campanha representa, acima de tudo, buscar as condições materiais que permitiram, naquele momento, as populações - fossem elas fronteiriças ou não - construírem novos significados para a nação brasileira e para a própria fronteira. Um momento histórico que carrega consigo as raízes dos sentimentos de pertença, distância, igualdade e diferença entre os grupos sociais que habitam a região.

Por fim, podemos dizer que a complexidade da questão reside, principalmente, em como a temática fronteiriça se aproxima da escrita da narrativa histórica oficial. Um ente de múltiplos sentidos e significados que se estrutura como resultado de diversos processos. Assumir um único termo para tamanho fluxo cultural de marcos e limites simbólicos certamente tem seus problemas, afinal de contas uma única fronteira carrega em si pelo menos dois sentidos. Como afirma de maneira categórica Alejandro Grimson, uma das principais características deste conceito está na sua "duplicidade: "fronteira" foi e é simultaneamente um objeto/conceito e um conceito/metáfora". Ou seja, "por um lado parece haver fronteiras físicas, territoriais; por outro, fronteiras culturais, simbólicas."[88] Contudo, assim como na História, deve-se entender que não necessariamente estes sentidos se tornam excludentes ao compor esta malha de interpretações do que já se foi no tempo. O contraditório é parte constitutiva da ideia de fronteira.

[88] GRIMSON, Alejandro. Fronteras e identificaciones nacionales: diálogos desde el Cono Sur. In: Revista Iberoamericana, V.17 (2005), 91-99. p.1 (tradução própria)

Capítulo 2: Mário Zan: Entre *identidades* e territórios

Neste capítulo, a fim de mapear o campo de tensões entre a narrativa nacional e a identidade fronteiriça, especificamente na região do atual Mato Grosso do Sul, elegemos o circuito artístico como ponto de partida para a percepção ampla das articulações culturais presentes nesse recorte geográfico.

Assim, o músico ítalo-brasileiro Mário Zan, que viveu e transitou por diferentes regiões do sudeste e centro oeste do Brasil, incorporando influências de diversos espaços culturais em sua criação artística, constitui figura emblemática para esta empreitada.

Desta perspectiva, apresentamos inicialmente um conciso debate sobre o conceito de identidade em autores oriundos dos Estudos Pós Coloniais, para em seguida, nos determos na trajetória de Mário Zan, artista, músico multi-instrumentista e compositor, cuja trajetória artística é marcada por contextos de deslocamentos: a imigração para o Brasil; o estabelecimento de sua família no interior paulista; sua posterior mudança para a cidade de São Paulo; sua passagem pelo Rio de Janeiro e sua decisão de buscar as fronteiras em sua experiência como músico itinerante.

A premissa, aqui, é a de que talvez o deslocamento seja o melhor lugar de onde se pode observar e descrever a fronteira, por ser esse terceiro olho desinteressado que enxerga na mesma contornos que os participantes dessa identidade não conseguem acessar, bem como os olhares externos distintos estão viciados demais para identificar. Se na historiografia o valor da visão do passante ou visitante já foi diversas vezes reconhecido quanto a suas contribuições escritas - haja vista a vasta literatura que se produziu em torno das fontes dos cronistas, por exemplo - talvez o valor do passante que registra sua visão pela música tenha tido menos atenção. É neste sentido que se pretende contribuir aqui.

Identidade cultural e a busca pelo “entre-lugar”

Para a análise desse jogo de tensões, lançamos mão dos aportes teóricos oriundos dos estudos *Pós-Coloniais.* Afinal, abordar conceito tão complexo e constantemente revisto, como é o caso da *Identidade*, demanda extremo cuidado aos detalhes. Existem grandes desacordos em relação a sua conceituação, portanto é a partir de seu oposto - a diferença - que a *Identidade* tem melhor possibilidade de

compreensão. Ou seja, sua existência depende intrinsecamente do "estabelecimento de limites - definindo o que são em relação aos que não são"[89].

Assim, a *identidade* é entendida como um terreno de ordenamento referencial dos símbolos, estes organizados socialmente a partir de suas diferenças. De maneira simplificada, é como os grupos sociais delimitam suas referências imaginárias de coletividade e alteridade.

Um ótimo exemplo desta tarefa encontra-se na fronteira Brasil/Paraguai, mais especificamente nas cidades de Ponta Porã (MS) e Pedro Juan Caballero (PY), cidades "gêmeas". Duas cidades e dois países separados por uma longa avenida. Esta conurbação sempre gerou um regime de interações socioculturais próprios da população presente ali. Assim, a questão levantada é: até que ponto os limites jurídicos/políticos representam uma divisão de fato? E quais são os marcos simbólicos estabelecidos entre estes indivíduos para se diferenciarem entre si culturalmente como paraguaios e brasileiros?

A *Identidade,* em um primeiro momento, pode parecer um processo que segue uma lógica simples de pertencimento. Aquilo que o indivíduo utiliza para compreender sua existência de forma autêntica perante os outros membros da sociedade. No entanto, este raciocínio parece desconsiderar os agentes sociais externos e as atividades do inconsciente. Em outras palavras, é necessário considerar que cada indivíduo está submetido e imerso "nas práticas e estruturas de vida de todos"[90]. Além disso, mesmo no contexto individual, o sujeito nunca será capaz de ter completa dimensão de sua própria identidade, pois ela tem estreita relação com os processos inconscientes. Um jogo de negociações contínuas entre indivíduos e sociedade, mediado pela linguagem.

Neste sentido, por estar "ligada a estruturas discursivas e narrativas", a *identidade* mantém "estreitas conexões com relações de poder"[91] que foram estabelecidas ao longo do tempo. Isto significa dizer que, assim como as estruturas de poder se configuraram de diversas formas, as noções de pertencimento e diferença entre os indivíduos tiveram múltiplas configurações no decorrer da história. Portanto,

---

[89] HALL, Stuart. *Da Diáspora:* identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p.81

[90] HALL, Stuart; CERNICCHIARO, Ana Carolina (Trad). *Etnicidade: identidade e diferença.* Crítica Cultural. Palhoça, SC. v. 11, n. 2, p. 317-327. P.318

[91] SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis, Rj: Vozes, 2012. p.96

o estudo da identidade deve ser apreendido como uma análise do *"processo de identificação* […] que não é nunca absolutamente estável, que é sujeito ao jogo da história e ao jogo da diferença".[92]

Finalmente, ao longo da história é possível observar que as noções de pertencimento nunca apareceram como resultado de uma identidade preestabelecida. A identificação "é sempre a produção de uma imagem de identidade e a transformação do sujeito ao assumir aquela imagem"[93]. Processo o qual atinge novo grau de complexidade com o desenrolar do colonialismo europeu, devido à imposição dos olhares do Velho Continente perante as civilizações colonizadas. Uma sobreposição de culturas que institucionalizou, de forma nada pacífica, percepções que viabilizaram o sufocamento e reorganização das culturas sob a ótica do colonizador. Pode-se dizer que a colonialidade gerou uma lógica de alteridade específica através de sua ambição de "civilizar" e "modernizar" os nativos, marcada por uma assustadora distância entre o colonizador e o colonizado.

Considerar essa mobilidade do conceito de identidade permite deduzir que, durante os séculos de colonialismo, os valores e ideias não permaneceram intocados no território europeu. Assim, essas mudanças no imaginário também ecoaram nas terras dominadas. Provavelmente, uma das principais mudanças que marcou o ideário ocidental foi o problema da *nação*, o qual a partir do século XIX assumiu protagonismo no panorama político. O debate acerca do "princípio de nacionalidade" almejava, como lembra Hobsbawm, à:

> […] transformação de "nações" em Estados-nação soberanos, com um território coerente, definido pela área ocupada pelos membros da "nação", que por sua vez era definida por sua história, cultura comum, composição étnica e, com crescente importância, a *língua.*[94]

Por mais que estas condições sejam praticamente inalcançáveis na prática, esta busca por um estado soberano, independente e uníssono não se manteve apenas em solo europeu, reverberando de maneiras diferentes em cada território colonial. Um bom exemplo disto, com as devidas proporções, foi a guerra da Tríplice Aliança contra o Paraguai (1864-1870). Empreendimento decisivo para o ainda recente Estado brasileiro, o qual sofreu dificuldades para se afirmar perante a

---

[92] HALL, Stuart; CERNICCHIARO, Ana Carolina (Trad). *Etnicidade: identidade e diferença.* Crítica Cultural. Palhoça, SC. v. 11, n. 2, p. 317-327. P.318

[93] BHABHA, Homi K.*O Local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.84

[94] HOBSBAWM, Eric. *Era do capital*, 1848-1857. São Paulo. Paz e Terra. 1977. p.140

população, enquanto iniciava as buscas por uma narrativa nacional. O referido conflito, para além de culminar na redefinição das fronteiras, reorganizou o cenário das forças políticas do continente.

O esforço discursivo em torno do *ser* brasileiro demonstra a lógica daquilo que Hall apresenta como *cultura nacional*, a justificativa histórica da existência da nação. O pensador jamaicano explica que a intenção dessa construção narrativa é designar sentidos tanto para as ações estatais, assim como estabelecer o lugar que a população ocupa nesse processo. Para tanto:

> […] não importa quão diferentes seus membros possam ser em termos de classe, gênero ou raça, uma cultura nacional busca unificá-los numa identidade cultural, para representá-los todos como pertencendo à mesma e grande família nacional.[95]

A partir disso, como foi estabelecida a construção narrativa da *identidade nacional* no território brasileiro, profundamente marcada pela violenta sobreposição de culturas? E como se deu a incorporação desta identidade nos diferentes setores da sociedade? Colocar estas questões se torna ainda mais interessante quando se compreende, por longo período de tempo, pensar a construção da nação é uma tarefa central:

> não apenas para seus povos, mas para as artes e culturas que produzem, onde um certo "sujeito imaginado" está sempre em jogo. Onde começam e onde terminam suas fronteiras, quando regionalmente cada uma é cultural e historicamente tão próxima de seus vizinhos.[96]

Em outras palavras, essas ideias quanto à nacionalidade - assim como de etnia, integridade cultural e autenticidade - são fenômenos particularmente modernos, com consequências profundas para o trabalho da história cultural. Um primeiro aspecto a se ressaltar do discurso colonial é o seu estado constante de "fixidez" enquanto constrói a alteridade. Esta condição é a base da legitimação da diferença cultural/histórica e, de certa forma, tem uma conotação paradoxal, uma vez que: "conota rigidez e ordem imutável como também desordem, degeneração e repetição demoníaca"[97].

A partir disso, ao considerar as sociedades marcadas pelo sincretismo, como é o caso do Brasil, as diferentes práticas culturais se reajustaram e foram reinscritas em uma sociedade moderna na forma de desordenadas negociações culturais, cada

---

[95] HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade.São Paulo: DP&A, 2006. p.59

[96] Ibidem, p.28

[97] BHABHA, Homi K.*O Local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 114.

qual com suas especificidades regionais. Consequentemente, nessas sociedades as ideias de nacionalidade e nacionalismos são marcadas pelo “agregado de estratégias retóricas que podem ser denominadas ‘inclusivismo cultural’”[98]. Este inclusivismo é apoiado por sua diferenciação étnica absoluta. A gama destas estratégias discursivas e a complexidade das mesmas muitas vezes escapam em qualquer simples exposição. Entretanto, como nos afirma o Historiador Paul Gilroy:

> [...] as formas de inclusivismo cultural que elas sancionam normalmente constroem a nação como um objeto etnicamente homogêneo e invocam a etnia uma segunda vez nos procedimentos hermenêuticos acionados para dar sentido ao seu conteúdo cultural distinto.[99]

Com isto, pode-se afirmar que é neste constante regime de deslocamentos e sobreposições dos domínios da diferença que as experiências coletivas de negociação intersubjetivas do valor cultural ou do interesse comunitário atuam. No campo musical, o debate nacionalista emerge como controle estético o qual visa resgatar o “autêntico” valor da cultura de um “povo”. Esses “nacionalismos musicais” acabaram por se tornarem “ferramentas fundamentais nos processos de homogeneização e controle que caracterizou a construção dos Estados nacionais”[100] na América Latina.

Isto não significa dizer que não foram difundidas manifestações culturais contrárias ao ideário nacional. Pelo contrário, como será extensamente argumentado neste Capítulo, sobram exemplos de contradições entre a identidade da nação e as práticas sociais regionais. Da mesma forma que a cultura nacional pode se utilizar de expressões populares em sua narrativa, como é o caso do samba carioca.

Em todo caso, se considerado que as escolhas do arsenal de manifestações culturais representam a nação e perpassam necessariamente a prática política, não se pode pensar nesta seleção de sentidos como ações aleatórias, livres de qualquer interesse. Além disso, elas são extremamente interessadas, atendendo às demandas dos grupos no poder.

A produção de sentidos para os acontecimentos históricos desliza permanentemente entre as polaridades das posições políticas. Estas não podem em

---

[98] GILROY, Paul. *O Atlântico negro:* modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34. 2012. p.36

[99] Ibidem, p.36-37

[100] MADRID, Alejandro L. Música y Nacionalismos em Latinoamérica. In: RECASENS, Albert; ESPINOZA, Christian Spencer. *A três bandas:* mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano (s.XVI-s.XX). Madrid: SEACEX, 2010, p.233

nenhum momento serem reduzidas apenas aos juízos de valor comumente observados como “progressistas” ou “reacionárias”, “radicais” ou “burgueses”. Sendo assim, Homi Bhabha nos propõe uma nova forma de atenção à escrita:

> É nesse sentido que o momento histórico de ação política deve ser pensado como parte da história da forma de sua escrita. Não pretendo afirmar o óbvio: que não existe saber - político ou outro - exterior à representação. Pretendo, isso sim, sugerir que a dinâmica da escrita e da textualidade exige que repensemos a lógica da causalidade e da determinação através das quais reconhecemos o “político” como uma forma de cálculo e ação estratégica dedicada à transformação social.[101]

Isto explicita como o estudo das identidades na história deve atentar-se sempre para a confluência dos vetores políticos, linguísticos, psíquicos e materiais presentes no contexto analisado, levando-se em consideração que cada elemento destes se mostrou intensamente dinâmico ao longo do tempo. Portanto, depreende-se que, mesmo em constante reformulação, as identidades não podem ser pensadas como fenômenos independentes e neutros.

A identidade nacional brasileira propagada pelo governo de Getúlio Vargas, por exemplo, não pode ser pensada desligada das primeiras ocupações portuguesas e espanholas no território. Isto não significa dizer que estes fenômenos respeitaram uma lógica preestabelecida. Além disso, é através de recortes temporais específicos que podemos ter uma melhor observação da complexa interação dos atores sociais.

Dando prosseguimento, é possível afirmar que a população brasileira no período do governo de Getúlio Vargas se encontrava em um terreno entre os símbolos de uma identidade nacional - formatados e propagados pelos meios de comunicação a partir da capital da República para todo o território nacional (rádio, cinema e imprensa escrita) – e as representações culturais populares. Uma existência de fronteira. Ao assumir esta condição pretende-se superar as narrativas originárias e então “focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais”. Estes “entre-lugares”, como identificou Bhabha (2013, p.20), dão espaço para o surgimento de novos signos de identidade, juntamente com novas estratégias “de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade”. Aos residentes das zonas fronteiriças entre nações, resta-lhes uma condição única de articulação das diferenças em meio à construção de duas ideias diferentes de nação.

---

[101] BHABHA, Homi K.*O Local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p.52

Considerado o que foi trabalhado acima, buscamos visitar os ambientes em que o sanfoneiro Mário Zan fez seu nome e fama, um indivíduo cuja trajetória artística se confunde com o processo de consolidação da nacionalidade brasileira. Como já comentado, o músico transitou por diferentes musicalidades e territórios. Foi atuante em um contexto de circulação de ideias e pensadores, assim como na movimentação de artefatos políticos e culturais - com especial atenção para os registros fonográficos. Um microcosmo, micropolítico, micro cultural[102] em constante movimento, o qual foi resultado e agente da criação de sentidos para esses "entre-lugares" pós-coloniais.

Entre o caipira e a modernidade

A trajetória de Mário Zandomeneghi começou no dia 8 de outubro de 1920, dia do seu nascimento na pequena Roncade, comuna da província de Treviso, na Itália. Era um dos quatro filhos do casal Giuseppe Zandomeneghi e Emma Carmelo - sendo seus irmãos Ítalo, Ezzelina e Lino. Foi apenas quatro anos após seu nascimento que ele e sua família atravessaram o Atlântico rumo ao Brasil em busca de uma nova vida. Chegaram ao Novo Mundo através do Porto de Santos, originários do Porto de Gênova, no dia 27 de março de 1924. O destino final era o interior do Estado de São Paulo, na Fazenda Santa Maria, localizada na cidade de Santa Adélia[103]. Era mais uma entre as milhares de famílias que chegaram ao país atraídas pelas oportunidades de trabalho.

Foi a partir da década de 1870 que a imigração europeia em direção ao Brasil passou a figurar como um fator de dimensões consideráveis para a condição demográfica do Brasil, se tornando um fenômeno massivo a partir de 1887[104]. Segundo Angelo Trento, estima-se que entre os anos de 1880 e 1924 aqui aportaram cerca de 3.600.000, "dos quais 38% eram constituídos por italianos, percentual que sobe para 57,4% se examinarmos apenas o período 1880-1904"[105]. Além dos italianos, portugueses, espanhóis, alemães e, posteriormente japoneses compuseram

---

[102] *Ibidem*.
[103] FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.*Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014.p
[104] TRENTO, Angelo. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil.* São Paulo. Ed.Nobel. 1989. p. 18
[105] *Ibidem.*

o grande fluxo de imigrantes que deixaram suas vidas além-mar em busca de oportunidades em terras pátrias.

Os motivos desse movimento imigratório residem principalmente em dois eixos: o estímulo à vinda de estrangeiros por parte dos países de destino; e a "expulsão" dessas pessoas, decorrente das condições em seus países natais. Em relação ao primeiro, vale lembrar que desde meados do século XIX a permanência da utilização de mão-de-obra escravizada estava em questão, especialmente com a expansão progressiva do café no *Oeste Paulista* e a proibição do tráfico atlântico de negros a partir de 1851.[106] É sabido que até antes desse momento existiram tentativas de introduzir o imigrante na produção agrícola, no entanto essas experiências se mostraram pouco vantajosas tanto para os fazendeiros, quanto para os trabalhadores. Não é por acaso que "por volta do fim dos anos 70, a parceria praticamente desaparecera e as fazendas eram tocadas quase exclusivamente com escravos".[107]

Em todo caso, a política imigratória do governo nacional - imperial e, posteriormente, republicano - caminhou entre duas posições: a que buscava com a imigração desenvolver o povoamento; e a que enxergava o abastecimento de mão-de-obra nas plantações de café.[108] Na prática, a política de colonização se revelou possível majoritariamente nos estados em que o cultivo do café não era predominante, o que não evitou que esse tipo de imigração coexistisse com a direcionada ao latifúndio cafeeiro - em dimensões consideravelmente menores.

No caso de São Paulo, a partir do início da década de 1880 a imigração, que até então era financiada pelos próprios fazendeiros, passou a receber contribuição financeira da província. O sucesso desse apoio econômico fica evidente com o passar do tempo, uma vez que a imigração subvencionada compreendeu 89% da imigração total do estado de SP entre 1891 e 1895. O financiamento desta parceria demandou

---

[106] Mesmo que isto não tenha convencido os proprietários de terras a empregar mão-de-obra livre nas fazendas até finais da década de 1870 - devido a realocação interna de escravizados do Nordeste para o Sudeste - por outro lado demonstra uma reformulação dentro do sistema que permitiu, até então, a expansão da fronteira agrícola e a manutenção dos altos níveis de produção: a reprodução da força de trabalho constante a partir da escravização e comercialização de negros africanos. TRENTO, Angelo. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil.* São Paulo. Ed.Nobel. 1989. p. 22

[107] *Ibidem.*

[108] Importante ressaltar que entre 1894 e 1907 a responsabilidade com o serviço de imigração do governo federal é transferida para os estados. É observado nesse momento um protagonismo ainda maior do estado de São Paulo em angariar mão-de-obra estrangeira.

altos gastos tanto pelo governo federal como pelo estado, pagos com a exportação do café cujo aumento da produção só foi possível com a chegada dos imigrantes.[109]

Por outro lado, os esforços dos agentes e a organização política dos países de destino, por mais que guardem parcela considerável da responsabilidade sobre a imigração, não abarcam todas as motivações do deslocamento massivo de pessoas em direção às Américas. Em diversos países da Europa ocidental, mudanças na distribuição fundiária, atualização dos processos de produção agrícola e altas taxas tributárias dificultaram a permanência de pequenos produtores nas zonas rurais. Esses camponeses, com a dificuldade de obtenção de renda, passaram a compor um contingente de trabalhadores que "a industrialização tardia de países como a Itália e Alemanha, por exemplo, não tinha condições de absorver".[110] Além disso, o continente europeu passava por um crescimento demográfico inédito até então. A imigração transatlântica, com a pobreza subsequente, transformou-se em alternativa para o desespero e a fome.

Compreender o ocorrido, mesmo que em linhas gerais, se mostra tarefa importante por dois motivos: o primeiro é mais evidente, entender as razões pelas quais famílias como a de Mário Zan chegaram e construíram suas vidas no novo mundo; segundo, quais os resultados do enraizamento destes indivíduos na construção identitária, em níveis individuais e regionais.

No caso brasileiro, mais especificamente na região que compreende o Sudeste e o Centro-Oeste do país, há indícios de que as populações europeias e asiáticas[111] que aqui se fixaram, passaram por um processo de "acaipiramento". Costumes se misturaram. A fé, as festas e os valores éticos se fundiram com as práticas sociais. Como aponta Fernanda Padilha, as famílias de imigrantes também estruturaram

---

[109] Ibidem op. cit. p. 28

[110] ALVIM, Zuleika. *Imigrantes: A vida privada dos pobres do campo.* in: SEVCENKO, Nicolau (org.), *História da vida privada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001. p.219

[111] Aqui vale ressaltar as influências que os japoneses têm e tiveram na região destacada. Um bom exemplo é a participação dos okinawanos na cidade de Campo Grande, cujos costumes estão profundamente enraizados no imaginário da região.

bairros rurais[112], como é o caso do bairro Taquari na cidade de Leme/SP, formado por imigrantes italianos no início do século XX.[113]

Foi nesse contexto altamente movimentado que se inseriu a família Zandomeneghi. E foi em terras do Oeste paulista onde Mário construiu seus primeiros saberes.

Até onde se sabe, a sanfona, instrumento pelo qual ficou conhecido como músico, entrou na sua vida muito cedo. O instrumento foi comprado pelo pai para o irmão mais velho, mas foi Mário o entusiasta com as teclas. Aos dez anos comandou seu primeiro baile em que, segundo relatos, "tocou a noite toda em cima de uma mesa, ganhando o apelido de *O Moleque da Sanfona*"[114].

O acordeão[115] também tem suas origens no velho continente. Juntamente com a concertina e o bandoneón, deriva da handaolina ou harmônica de mão, a qual introduziu o modelo aperfeiçoado nos outros instrumentos: sistemas de botões, palhetas livres e um fole. Todos os quatro são "criados" ao longo do século XIX e, dentre eles, somente a concertina não nasce na região da Europa central, sendo patenteada na Grã-Bretanha. Entretanto, isso não impediu a rápida circulação e incorporação desses instrumentos nas práticas populares por toda a Europa. Enquanto o acordeão e o bandoneón apresentam maior presença na região centro-sul do continente - Alemanha, Itália, França, Áustria - a concertina, por sua vez, ficou popular no folclore português e entre os ingleses.[116]

Com os movimentos migratórios no final do século XIX e início do XX, esses instrumentos romperam as fronteiras continentais e se fixaram em diferentes regiões do planeta. No caso da América do Sul, com o intenso fluxo de imigrantes,

---

[112] Segundo Antonio Candido o bairro rural era a "estrutura fundamental da sociabilidade caipira, consistindo no agrupamento de algumas ou muitas famílias [...] pelo sentimento de localidade, pela convivência, pelas práticas de auxílio mútuo e pelas atividades lúdico-religiosas." CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo. Livraria Duas Cidades. 1975. p. 81

[113] PADILHA, Fernanda Maria. *Bairros rurais paulistas: novas territorialidades: o município de Leme (SP)*. Rio Claro. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas.

[114] FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.*Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014. p.48

[115] No Brasil, Gaita, sanfona, harmônica, fisarmônica e acordeão são nomes que podem ser utilizados para designar o mesmo instrumento. Mesmo com alta variedade de modelos, é possível dizer que o acordeão é composto basicamente de quatro partes fundamentais: Caixa do teclado; fole; caixa dos baixos; e os castelos. Este instrumento foi patenteado por Cyrillus Demian em Viena no ano de 1829.

[116] DIAS, Lêda. *Sotaques do fole.* SESC, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro : SESC, Departamento Nacional, 2011. p.13

especialmente para o Brasil e para a Argentina, possibilitou forte enraizamento do acordeão e do bandoneón na região da bacia platina e no nordeste brasileiro. Considerando as dimensões desta imensa faixa territorial, pode-se depreender que os foles desenvolveram diferentes sotaques, de acordo com as condições regionais.

Sob outros nomes, ora sanfona ora gaita, popularizou-se em terras caipiras, graças à chegada dos italianos e alemães. Assim como no velho continente, acordeonistas passavam de fazenda em fazenda, acompanhados dos violeiros, encantando tradições e celebrações populares. Nos meios urbanos sua presença é notada a partir do início do século XX e o primeiro registro fonográfico gravado com o instrumento data de 1913, de acordo com o acervo do Instituto Moreira Salles.[117] Desde sua primeira aparição no mercado fonográfico, somada a maior presença das musicalidades regionais nos centros urbanos, o acordeão atingiu certo modismo. E nas mãos de figuras como Mário Zan ou Luíz Gonzaga, teve difusão massiva a partir da segunda metade da década de 1940, se concretizando como principal símbolo de gêneros musicais interioranos de norte a sul do país.

Para entender esse processo de “acaipiramento” do imigrante e seus símbolos culturais, é necessário que haja atenção com a evocação do termo “caipira”. Este conceito, como qualquer outro, carrega diversos significados a depender de onde e quando ele é evocado. Em outras palavras, é preciso localizar este espaço caipira e de quais aspectos culturais deste, Mário Zan se apropriou e compartilhou em suas músicas.

Dito isso, vale considerar que a construção do *caipira*, cujos símbolos – reais ou ilusórios – ainda residem no imaginário popular, parece remeter a aparição da referida figura em meio à literatura produzida, durante o século XIX e nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, figuras como o escritor Monteiro Lobato (1882-

[117] Os fonogramas, que vão de valsas à Polcas, foram gravados pelo imigrante italiano Giuseppe Rieli na Casa Edison e alguns podem ser encontrados em: <https://discografiabrasileira.com.br/artista/1382/giuseppe-rieli>

1948), dentre outras[118], contribuíram para um entendimento pejorativo do caipira como "ator subalterno de sua própria história".[119]

O literato retratou, em obras como *Urupês* (1914), o caipira paulista como sendo simplório, rústico e sujo, cuja indolência e preguiça herdadas de seus antepassados indígenas impediam a produção de mais do que o necessário para a própria sobrevivência. No conto que dá nome ao livro, por exemplo, Lobato apresentou o caboclo[120] através do personagem do Jeca Tatu, o qual seria "um piraquara do Paraíba, maravilhoso epítome de carne onde se resumem todas as características da espécie".[121]

> Ei-lo que vem falar ao patrão. Entrou, saudou. Seu primeiro movimento após prender a palha de milho, sacar o rolete de fumo e disparar a cusparada de esguicho, é sentar-se jeitosamente sobre seus calcanhares. Só então destrava a língua e a inteligência [...] De pé ou sentado as idéias se lhe entramam, a língua emperra e não há de dizer coisa com coisa.[122]

A imagem do Jeca, sintetiza o "homem baldio, semi-nômade, inadaptável à civilização" que o autor apresentou no artigo "Velha Praga", também presente no referido livro. O escritor parece carregar uma preocupação social em sua obra, identificando os problemas e entraves que sucedem a existência do caboclo à margem do progresso civilizacional inevitável ligado à urbanidade. Como afirma a historiadora Márcia Naxara, Lobato "simultaneamente denunciava a miséria do caipira e o

---

[118] Aqui também achamos importante mencionar os registros do botânico Auguste de Saint-Hilaire (1779 - 1853), o qual foi um botânico que viajou pelo interior de São Paulo país em 1819. Essa passagem resultou na obra "Viagem à Província de São Paulo", na qual o autor apresenta um retrato geral da região, convocando na narrativa sujeitos comumente evocados em outras crônicas sobre esse espaço: os conquistadores e burocratas ligados a Coroa portuguesa; religiosos; os donos de terra; Bandeirantes; indígenas; e os negros escravizados ou auforriados. Os trabalhadores agrícolas pobres, por sua vez, por mais que apareçam com certa frequência nos relatos das viagens, não parecem ter atraído com apreço a atenção do viajante. Por mais que mencionasse os caipiras como agricultores paulistas, pouco reconhecia tais indivíduos como trabalhadores de cultura relevante, diferente do que apontou para as outras personagens. Por exemplo, enquanto realiza uma comparação entre o que viu em Minas Gerais e em São Paulo, Saint-Hilaire afirma que esses agricultores "viviam em completo isolamento, desprezados pelo país; ninguém procurava elevá-los da ignorância em que jaziam. Seus costumes eram, necessariamente, grosseiros". SAINT-HILAIRE, Auguste de. Viagem à província de São Paulo. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed.USP, 1976. p.188

[119] BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo.* Brasiliense*,* São Paulo, 1983*.* p.8

[120] Vale lembrar que no conto Lobato não utiliza o termo caipira, mas é possível perceber que se trata de um termo correlato quando, ao falar da beleza das mulheres habitantes do interior, se refere a elas como "caipirinhas cor de Jambo de Fagundes Varela", fazendo menção ao poeta romântico. LOBATO, José Bento Monteiro. Urupês. Editora Globo, 2007. p.150

[121] Ibidem. p. 151

[122] Ibidem.

responsabilizava por isso"[123], afinal, para ele o caboclo "encoscorado numa rotina de pedra, recua para não se adaptar".[124]

Essa visão do caipira compartilhada em determinados circuitos da sociedade, desde o século XIX e início do XX, acabou por ser incorporada nas produções divulgadas pelos meios de comunicação de massa com certa intensidade. O próprio Jeca Tatu se tornou uma imagem de alta circulação, inspirando peças musicais como 'Tristeza do Jeca'[125] e até mesmo filmes como 'Jeca Tatu' de 1959 dirigido por Milton Amaral e interpretado por Amácio Mazzaropi.

Outra figura que pode ser destacada para entendermos o processo de construção do *caipira* é o poeta e produtor Cornélio Pires (1884 - 1958), o qual dedicou sua carreira à divulgação da cultura caipira do interior do Brasil.[126] Em suas diversas obras o autor comunicou crenças, contos, costumes, músicas e anedotas supostamente pertencentes a tal cultura.

Nesta esteira, talvez a obra literária mais relevante de Cornélio Pires seja *Conversas ao pé do fogo* (1921), na qual Nhonhô – como é chamado pelas outras personagens – se apresenta como alguém que escuta e narra histórias de ex-escravos ao redor de uma fogueira. Nela, a personagem, ao tentar apresentar um significado para o termo caipira, diz que:

> Por mais que rebusque o 'étimo' de 'caipira' nada tenho deduzido com firmeza. Caipira seria o aldeão; neste caso encontramos o tupi-guarani 'capiâbiguâra'. Caipirismo é acanhamento, gesto de ocultar o rosto: neste caso temos a raiz 'caí' que quer dizer: 'gesto de macaco ocultando o rosto'. 'Capipiara', que quer dizer o que é do mato. Capiã, de dentro do mato: faz lembrar o 'capiau' mineiro. 'Caapi' — trabalhar na terra, lavrar a terra — 'caapiára' lavrador. E o caipira é sempre lavrador. Creio ser este último caso o mais aceitável, pois 'caipira' quer dizer 'roceiro' isto é lavrador […][127]

Depreende-se desta definição que o escritor recusava a imagem do caipira preguiçoso, pois este seria, na verdade, o trabalhador do campo. Nessa obra, podemos perceber que Cornélio Pires tinha intenções claras de valorização da cultura

---

[123] NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870/1920*. Annablume, 1998. p.131

[124] LOBATO, José Bento Monteiro. Urupês. Editora Globo, 2007. p. 145

[125] Toada Paulista de Angelino de Oliveira gravada pela primeira vez em 1924 pela Orquestra Brasil América. (Odeon R 122608)

[126] É certo que poderíamos abordar trabalhos de poetas como Valdomiro Silveira (1873 - 1941) que conseguiu em sua obra exprimir novas imagens do caipira e de seu linguajar. No entanto, acreditamos que para o desenvolvimento narrativo do presente trabalho é mais interessante explorar as contribuições de Cornélio Pires na construção do caipira, principalmente pela grande repercussão que seu trabalho teve nas produções culturais a respeito do caipira, especialmente na música.

[127] PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo.* Edição fac-similar.-São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987. (1ªEd.1921). p.144

caipira, pintando o campesino como sujeito amoroso, sincero, afetivo e agente da sua realidade. A fim de sustentar sua definição do caipira como sujeito do trabalho, estabeleceu uma separação de cunho racial entre os próprios caipiras, os dividindo em quatro grupos: o caipira branco, o caipira mulato, o caipira preto e o caipira caboclo. Não cabe aqui tantos detalhes sobre tal distinção, mas vale saber que os extremos se encontravam no caipira branco e no caboclo. Enquanto o primeiro seria aquele de "melhor estirpe; meia mescla, descendentes de estrangeiros brancos"[128] e *proprietários*[129], os indivíduos do segundo grupo, por outro lado, foram apresentados como "preguiçosos, velhacos, mantosos [...] desleixados, sujos e esmulambados"[130], os quais eram descendentes diretos dos primeiros indígenas catequizados.

Dessa forma, Cornélio Pires colocou a miscigenação como elemento central para entender o universo caipira e suas diferentes personagens, junto da relação específica que essa população mantinha com o território. Portanto, o escritor "abre um leque para uma diversidade de tipos e indivíduos no meio rural brasileiro, em especial o paulista"[131]. Entretanto, não deixou de contrapor o caipira com o citadino em seus trabalhos e nesse embate "prevalece a representação depreciadora do caipira, já que a referência cultural é a cidade, o caipira sendo visto de fora e através de um dialeto que o caracteriza de uma forma grotesca".[132]

Podemos adiantar que Pires se tornou personagem altamente relevante para se entender a permanência de algumas percepções sobre os caipiras no imaginário popular no decorrer dos anos, pois foi responsável por produzir alguns dos primeiros registros fonográficos de músicas caipiras. Com isso contribuiu para a ampliação dos investimentos da indústria fonográfica em gêneros musicais que de alguma forma estivessem ligados à vida rural. Nesses discos, algumas de suas ideias sobre o caipira, apresentadas desde suas primeiras obras, foram incorporadas e/ou adaptadas à mídia do disco estabelecendo alguns direcionamentos para a fonografia desse tipo de música.

A partir da análise destas fontes, nota-se que a construção do caipira, ao menos até o início do século XX, não se deu por ele próprio, mas por um *outro*, oriundo da

---

[128] *Ibidem*. p.11

[129] "Por mais pobres que sejam, com seus cobrinhos, suas terras, porque elles são sempre proprietários, podem andar remendados, mas andam limpos". *Ibidem*. p.12

[130] *Ibidem*. p.20

[131] NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870/1920*. Annablume, 1998. p. 127

[132] *Ibidem.*

cultura letrada, muitas vezes formadores de opinião dos meios urbanos. Apesar disso, é necessário compreender que “famílias e comunidades de caipiras existiram política, econômica e culturalmente como fração constitutiva de um sistema social agrário mais amplo”[133] do que aquele traduzido pelas cidades.

O sociólogo Antonio Candido, em sua obra *Os Parceiros do Rio Bonito* (1975), ao abordar a dinâmica de permanências e desaparecimentos de práticas culturais de um agrupamento caipira paulista frente à civilização urbana, expressou a forma como as comunidades rurais estavam marcadas pelo deslocamento constante. Nas palavras do autor:

> No universo da sua vida tradicional, o caipira oscilava entre a casa isolada e o grupo de vizinhança, entre a condição de agregado e a de sitiante, entre a sociabilidade familiar e a sociabilidade de bairro, entre a instabilidade e a relativa estabilidade.[134]

Nesse sentido, o pesquisador apresenta que a construção dessa organização social instável se deu a partir dos processos históricos de violenta colonização bandeirante em territórios tradicionalmente indígenas. Ilustra, ademais, a incorporação das culturalidades africanas e imigrantes que se fixaram naqueles espaços. Para além das terras angariadas pela Corte Portuguesa do século XVI e XVII, os bandeirantes paulistas possibilitaram, portanto, o estabelecimento de um “determinado tipo de sociabilidade, com suas formas próprias de ocupação do solo e determinação de relações intergrupais e intragrupais”.[135]

É importante ressaltar que as incursões bandeirantes ao sertão no século XVII, apesar dos múltiplos desdobramentos, se deram a partir da “necessidade crônica da mão de obra indígena para tocar os empreendimentos agrícolas dos paulistas”.[136] Isso se deve ao fato de que a reprodução física da escravidão moderna (tanto a indígena quanto a negra) enquanto instituição, só foi possível graças ao fornecimento externo. Além disso, estas expedições de captura e saque dos povos indígenas possibilitaram “a produção e o transporte de excedentes agrícolas”, o que acabou por articular “a região a outras partes da colônia portuguesa e mesmo ao circuito mercantil do Atlântico meridional.”[137]

---

[133] BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo.* Brasiliense*,* São Paulo, 1983*.* p.43

[134] CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo. Livraria Duas Cidades. 1975. p.247

[135] *Ibidem,* p.36

[136] MONTEIRO,John Manuel. *Negros da Terra: índios e bandeirantes nas origens de São Paulo*. São Paulo. Companhia das Letras. 1994. p.57

[137] *Ibidem.*

Os bandeirantes e sertanistas, por serem os causadores de considerável parte do extermínio das populações indígenas, quando se fixaram nas diferentes regiões do país foram responsáveis pela incorporação e manutenção de conhecimentos e práticas dos povos originários nas novas formas de sociabilização estabelecidas. Todavia, considerando que os colonizadores atingiram territórios que hoje representam quase a totalidade das regiões do país, é difícil imaginar que todas as fixações derivadas destas expedições – as quais vão desde a floresta amazônica aos pampas sulistas – possam compor uma mesma cultura.

Neste sentido, o próprio Antonio Candido concebe que estas fixações fizeram "com que se espraiasse pela capitania, até os limites do povoamento [...] Um lençol de cultura caipira, com variações locais, que abrangia partes das capitanias de Minas, Goiás e mesmo Mato Grosso"[138]. Ou seja, o caipira seria um conceito no qual estaria abarcada uma pluralidade de práticas interioranas, ligadas ao trabalho rural errante, derivadas de um acontecimento comum.

De todo modo, o mencionado trabalho do lavrador interiorano foi, em certos níveis, compelido ao nomadismo. Como explica Carlos Rodrigues Brandão isso acontece:

> [...] porque vive de ser empurrado de um sertão que conquistou a um outro que vai conquistar, até ser outra vez expulso. Se por uma parte de sua vida nômade deriva de como ele se relaciona com a natureza, a outra – possivelmente a mais importante – deriva de como ele se relaciona com os senhores rurais através do trabalho e de tratos sobre questões de posse e uso da terra.[139]

Logo, é possível argumentar que a formação da chamada cultura caipira, por vezes, "confundiu-se com a própria colonização do centro-sul brasileiro"[140]. As comunidades caipiras seriam, portanto, um resultado das sobreposições sociais decorrentes da ocupação dos interiores, acompanhando, até certo momento, o avanço dos modelos de civilização pautados na urbanidade europeia, através da expansão da fronteira agrícola – dinâmica que descreve notória contradição, algo que como vimos é parte fundamental da existência colonial.

Agora pensando especificamente em como a musicalidade caipira foi registrada no decorrer do tempo, Ivan Vilela apresenta que muito das práticas

---

[138] CANDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo. Livraria Duas Cidades. 1975. p.79

[139] BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo.* Brasiliense*,* São Paulo, 1983*.* p.34

[140] VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento.* São Paulo: Edusp, 2015. p. 153

musicais ligadas ao “fazer e ao viver do camponês do Centro-Sudeste do Brasil”[141] estiveram presentes na fonografia da música caipira[142], no entanto entendemos que parte dos conteúdos apresentados nos discos expressam uma imagem do caipira que está de acordo com o ideário centralizado nas cidades. Algo que é decorrente da importância que as novas tecnologias ocupam no imaginário social, ao menos no que tange o reordenamento dos referenciais culturais estabelecidos até o aparecimento dessas. Nesse processo:

> A cidade viraria ela mesma a fonte e o foco da criação cultural, se tornando um tema dominante, explícita ou tacitamente, para as várias artes, fornecendo-lhes muito mais chaves para a reformulação da estrutura compositiva interna das obras, do que propriamente incidentes ou argumentos, que se dissolvem em impressões erráticas.[143]

Como veremos no próximo capítulo, esta interferência da urbanidade fica muito bem marcada nas músicas de Mário Zan. Contudo, é preciso reconhecer o sanfoneiro como filho desses processos de rupturas e permanências que aconteciam nos interiores caipiras, principalmente se considerarmos que ele viveu parte importante de sua formação nesse espaço rural que passou por intensas transformações no início do século XX.

Agora, cabe a nós dizer que, nesse sentido, muitas das músicas caipiras gravadas que atravessaram gerações como representantes de uma “verdadeira” cultura caipira – isto é, de “raiz” –, pouco estiveram preocupadas em falar do cotidiano do trabalhador camponês. Sobre isso, Brandão lembra que as personagens cantadas nas músicas, mesmo naquelas performadas por lavradores, “são quase sempre não-lavradores". Ou seja, “são outros homens do campo, mais errantes, mais aventureiros: vaqueiros, peões de boiadeiros, domadores.”[144]

Isso pode significar que a música caipira gravada, posteriormente chamada de música sertaneja, negou a característica que dava ritmo e movia “todas as outras faces reais ou imaginadas do seu mundo”[145]: o trabalho agrícola.

---

[141] VILELA, Ivan. *Contando a própria história*. Revista de Cultura Artística, Piracicaba, ano 2, n.2, s. d. p. 5

[142] Desde as colheitas às festividades, músicas de tradição oral protagonizadas pela viola surgiram e se espalharam pelo Centro-Sul brasileiro. Expressões que vieram a integrar “o maior guarda-chuva de ritmos distintos existente na música brasileira” VILELA, Ibidem.

[143] SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.18

[144] BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo.* Brasiliense, São Paulo, 1983. p.48

[145] *Ibidem,* p.49

Arriscamos afirmar que tais tendências presentes no gênero derivam de práticas realizadas nas primeiras gravações de músicas caipiras, processo do qual Cornélio Pires foi figura decisiva. O poeta que já figurava nos palcos contando *causos* caipiras, tornou-se, a partir de 1929, o verdadeiro porta-voz desta cultura do sertão paulista, adaptada para uma estética radiofônica e logo em seguida fonográfica.

Naquele mesmo ano, o poeta bancou com os próprios fundos a gravação de um selo através da Byington & Cia., representante da gravadora Columbia na época. Este selo, a conhecida "Série Cornélio Pires", incluiu em seus lançamentos cururus, cateretês, modas de viola, causos, anedotas, entre outras referências do universo caipira. A primeira série compreendia 5 discos (78rpm), com uma prensagem de 25 mil discos ao todo, 5 mil discos por edição. Esta tiragem foi muito maior do que o convencional para o contexto. Ainda assim, por ter pago todos os processos, Cornélio fez algumas exigências ao Sr. Byington Jr, como bem lembra J.L. Ferrete:

> Bem, agora eu que vou fazer minhas imposições. Quero uma série só minha. Vou querer uma cor diferente: o selo vai ser vermelho. E cada disco vai custar dois mil réis mais que seus sucessos. Mais ainda: você não vai vender meus discos, só eu poderei fazê-lo[146]

Este episódio resultou na ida de Cornélio ao interior nos últimos dias do mês de maio de 1929, com dois carros lotados de discos. Apenas dois meses depois, ao passar por Jaú, enviaram um telegrama à fábrica encomendando um novo pedido de prensagem, pois os discos haviam se esgotado. Desta forma, ao perceber um novo nicho a ser explorado, a Columbia passou a apoiar o lançamento dos discos, o que resultou no lançamento de 47 pela série.[147]

Nas expressões coletadas por Pires, "o caipira era caracterizado por uma visão de mundo singela"[148], de astúcia e esperteza singulares, com traços cômicos, assim como suas personagens de *Conversas ao pé do fogo*. Além disso, a miscigenação volta a aparecer no centro do entendimento sobre caipira, por exemplo na gravação da 'Moda do Peão' (Columbia 20007-b), na qual o próprio Cornélio Pires realiza um discurso sobre o caipira paulista antes da moda de viola ser executada pelos músicos anônimos. Nesse breve trecho o escritor afirma que a moda de viola é:

---

[146] FERRETE, J. L. 1985. *CAPITÃO FURTADO, Viola Caipira ou Sertaneja?*. Rio de Janeiro, Funarte. p.39

[147] VILELA, Ivan. *Contando a própria história*. Revista de Cultura Artística, Piracicaba, ano 2, n.2, s. d. p. 16

[148] MATOS, Maria Izilda Santos de. FERREIRA, Elton Bruno. *Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950)*. Revista História Crítica, nº57. 2015. pp. 37-54. p.44

> O canto popular do caipira paulista, em que se percebe bem a tristeza do índio escravizado, a melancolia profunda do africano no cativeiro e a saudade enorme do português, saudoso de sua pátria distante. Criado, formado nesse meio nosso caipira, a sua música é sempre dolente, é sempre melancólica e sempre terna.[149]

Talvez a principal diferença entre o que é apresentado por Cornélio Pires em *Conversas ao pé do fogo* e o registrado nos fonogramas da sua série caipira, seja o destaque que a urbanidade aparenta ter na vida do caipira, sendo temática de algumas composições, como é o caso de 'Triste Apartamento' (Columbia 20048-b) ou 'Moda da Revolução' (Columbia 20050-b).

Ainda que presentes nessas gravações, registros de práticas musicais de fato caipiras, sejam elas cururus, modas de viola, cateretês ou toadas, os limites da então recente indústria fonográfica exigiram transformações nos materiais originais das músicas caipiras. Alguns romances narrados pelas modas de viola, por exemplo, eram muito longos, obrigando um trabalho de seleção.

Cornélio Pires teve sucesso no manejo dessas necessidades, reconhecido como "primeiro produtor independente de discos do Brasil"[150], contribuiu tanto para consolidação de algumas das bases para gravações futuras de músicas daqueles gêneros, como no novo nicho a ser explorado pelo mercado fonográfico. Tendo em vista que as formas e saberes caipiras foram considerados "periféricos nos modos de produção urbano-industriais"[151] e seu acesso esteve restrito a um público muito específico, até os primeiros anos da República, com as gravações de Pires, a música caipira passou a ter presença mais acentuada nos diferentes circuitos culturais da metrópole paulistana, se mostrando um nicho mercadológico altamente rentável.

A partir da referida abertura do mercado às sonoridades interioranas, as emissoras de rádio passaram a dedicar parte da sua programação à recriação dos universos e narrativas referentes às experiências da vida rural.

Por essa ótica, uma figura interessante a ser lembrada é o sobrinho de Cornélio Pires, Ariovaldo Pires. Esta personagem também esteve envolvida nas negociações das primeiras gravações com a Columbia e após o sucesso da série, Ariovaldo ganhou destaque com programas de rádio e como compositor caipira, adotando o codinome

---

[149] PIRES, Cornélio. *A moda do Peão*. 1929. Fala introdutória do fonograma, disponível para audição em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/177809/moda-do-peao>

[150] CARDOSO, Abel Jr. *Cornélio Pires, o Primeiro Produtor Independente de Discos do Brasil*. Editado pela Fundação Ubaldino do Amaral e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1986.

[151] VILELA, Ivan. *Contando a própria história*. Revista de Cultura Artística, Piracicaba, ano 2, n.2, s. d. p. 10

Capitão Furtado. Sobre seu programa "*Arraial da Curva Torta"*, lançado em 1939, Rosa Nepomuceno afirma que:

> Durante os 12 anos em que ficou no ar, lançou artistas como Hebe Camargo, que fazia dupla com sua irmã Estela (Rosalinda e Florisbela), o acordeonista ítalo-caipira Mário Zan, o sambista Blecaute (pseudônimo dado pelo Capitão, inspirando-se no racionamento de energia elétrica, durante a Guerra) e a dupla que alcançaria popularidade nunca antes experimentada por seus congêneres, Tonico e Tinoco.[152]

O programa *"Festa na Roça",* também liderado por Capitão Furtado, por exemplo, foi, posteriormente, homenageado por Mário Zan. Em 1951, o sanfoneiro batizou uma música com o mesmo nome do programa, a qual veio a se tornar uma das mais tocadas nas festividades dedicadas a São João.

Portanto, entendemos que tais interiores caipiras, construídos a partir do deslocamento e sobreposição de culturas, no início do século XX estavam se transformando e, a passos largos, cercados pelo avanço da civilização moderna[153] com a expansão da fronteira agrícola e o protagonismo crescente das cidades.

Podemos ainda argumentar que Mário Zan talvez tenha sido influenciado pela musicalidade do ambiente rural paulista na sua carreira como compositor, afinal foi nesse espaço que se aproximou do instrumento pelo qual ficou conhecido como músico: a sanfona. No entanto, como veremos, o sanfoneiro se estabeleceu como artista eclético, cujo repertório partia de referenciais compartilhados nos grandes centros. Zan mudou-se para São Paulo quando ainda era adolescente e lá viveu até o fim da vida, com um breve interregno no Rio de Janeiro.

Mário Zan: um músico urbano

Em São Paulo, o êxodo rural foi um dos principais fatores para a manutenção do crescimento da cidade a partir de 1930[154]. Seguindo esses fluxos, a família Zandomeneghi saiu de Santa Adélia rumo à capital paulistana, no ano de 1934, quando Mário tinha apenas 13 anos de idade. Residindo no Bairro Ipiranga - reduto

---

[152] NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34. 1999, p.282

[153] Civilização supostamente moderna, ou seja, baseada nos ideais de modernidade eurocentricos ocidentais, mas profundamente marcada pela condição periférica e dependente.

[154] Isso porque, entre as décadas de 1930 e 1960, a cidade viveu uma queda na fecundidade, mas uma constante alta de crescimento populacional "em razão da forte entrada de migrantes das áreas rurais, de fecundidade tradicional". MARCILIO, Maria Luiza. *A população paulistana ao longo do 450 anos da cidade*. In: *Historia da cidade de São Paulo,* v.1: a cidade colonial. Org. PORTA, Paula. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.267

conhecido por sua população de ascendência italiana - o jovem sanfoneiro trabalhava em uma fábrica de meias enquanto acompanhava uma *jazz band*[155] nos bailes de clubes que ocorriam no final de semana. Durante os primeiros anos na capital, foi aluno do renomado sanfoneiro Ângelo Reale, com quem pôde aperfeiçoar sua técnica, aliando a sua ainda jovem experiência como músico.

A São Paulo encontrada pelos Zandomeneghi era palco de intensas transformações urbanísticas, socioeconômicas e culturais. Especialmente a partir das primeiras décadas do século XX, as oportunidades de trabalho nos setores do comércio e das emergentes indústrias atraíam levas de migrantes e imigrantes de diversas partes do país e do globo. A expansão acelerada da cidade com essa movimentação, acabou por escancarar as contradições decorrentes da modernização desregrada, gerando uma sociabilidade marcada pelo constante contato e adequação de diferentes culturas ao espaço urbano.[156]

Nesse contexto, gerou-se na sociedade uma urgência em ressignificar-se a cada instante, isto é, as personagens presentes nesses espaços careciam de "um eixo de solidez" que lhes desse "base, energias e um repertório capaz de impor sentido a um meio intoleravelmente inconsistente"[157]. Uma necessidade permanente de tradução cultural. Desta forma, o contato constante com um *outro* no cotidiano da urbe, acabou por gerar certo estranhamento que afetou a própria noção de identidade na cidade:

> Afinal São Paulo não era uma cidade nem de negros, nem de brancos e nem de mestiços; nem de estrangeiros e nem de brasileiros; nem americana, nem européia, nem nativa; nem era industrial, apesar do volume crescente das fábricas, nem entreposto agrícola, apesar da importância crucial do café; não era tropical, nem subtropical; não era ainda moderna, mas já não tinha mais passado. Essa cidade que brotou súbita e inexplicavelmente, como um colossal cogumelo depois da chuva, era um enigma para seus próprios

[155] "No Brasil, as primeiras evidências dos grupos Jazz band aparecem por volta de 1920 quando as orquestras de baile e os conjuntos regionais, estes compostos basicamente por instrumentos como flauta, clarinete, bandolim, cavaquinho, violão, e percussão, foram substituídos por uma nova formação à base de instrumentos de sopro, bateria, banjo e piano." GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra: O sabiá, fox trot shimmy, de José da Cruz.* Curitiba. 2013. p.61

[156] Vale pontuar que tais migrantes que chegaram em São Paulo até 1940, pouco encontraram em termos de estrutura para o assentamento e permanência. "A área total da cidade era submetida a uma tal prática especulativa, sem qualquer regulamentação, que, além de tolher a ação administrativa da autoridade pública – via de regra, aliás, conivente com ela –, tornava desconexos entre si os vários bairros e setores do município, ao mesmo tempo que centralizava o comércio e os serviços, criando dificuldades extremas de transportes e saturação dos fluxos." SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 109

[157] *Ibidem,* p.31

> habitantes, perplexos, tentando entendê-lo como podiam, enquanto lutavam para não serem devorados.[158]

Não foi por acaso que, durante esse momento de "euforia do dinheiro proveniente do café e a possibilidade de unir essa riqueza agrária à nova riqueza industrial e cosmopolita"[159], assistiu-se em São Paulo movimentações de intelectuais e artistas que buscaram dar sentido para esse espaço dinâmico da urbe e para a nação.

Como lembra a historiadora Kátia Maria Abud, foi nesse contexto de crescimento, entre 1890 e 1930 que:

> [...] a figura do bandeirante foi resgatada como símbolo, pois ao mesmo tempo em que denunciava as qualidades do arrojo, progresso e riqueza que São Paulo possuía, representava o processo de integração territorial que dera sentido à unidade nacional.[160]

Nesse sentido, a imagem do bandeirante foi utilizada como símbolo da identidade paulista para representar uma elite política, ao mesmo tempo que justificava o domínio da mesma sobre todo o país. Ademais, assim, reafirmava-se também a ligação do estado de São Paulo à nação.[161]

Em virtude da produção cafeeira ascendente desde a metade do século XIX, as elites agrárias paulistas passaram a reivindicar maior influência nos postos políticos federais. Ora, além de São Paulo "sempre" estar à frente da expansão territorial do Brasil graças a sua tradição bandeirante, naquele momento era responsável pela produção da principal riqueza do país.

Logo, com a instauração da República, tais reivindicações passaram a ter desdobramentos na organização sociopolítica da nação – visto a postura dominante que as oligarquias paulistas, junto às mineiras, assumiram frente ao governo central[162] –, fortalecendo a narrativa que pretendia justificar a hegemonia paulista. Afinal, sob sua própria perspectiva, se São Paulo ocupava, naquela época, posição econômica de destaque, era graças à mencionada tradição de progresso que os paulistas carregavam desde os primeiros povoadores da capitania de São Vicente.

Nesse período, compreendido entre a Proclamação da República e a década de 1930, surgiram estudos que deram novos contornos para a história do bandeirismo,

---

[158] Ibidem.

[159] ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. Editora Scipione Ltda. São Paulo, 1994. p. 10

[160] ABUD, Katia Maria. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista*. 1986. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986. p.132-133

[161] *Ibidem*. p.132

[162] Política que ficou conhecida na historiografia oficial como "café com leite".

os quais contribuíram para a consolidação de um sentimento de “patriotismo paulista”, este que estava diretamente associado ao orgulho dessa linhagem que o referido estado fazia parte.[163]

Ao mesmo tempo, as constantes transformações da época, internas e externas ao território nacional, reverberaram no meio artístico provocando inquietações. Diga-se de passagem, as crises decorrentes da Primeira Guerra Mundial e a emergente industrialização do país, fizeram da segunda década do século “uma das mais agitadas no plano das ideias no Brasil, sobretudo nos dois centros, São Paulo e Rio”.[164]

Nesse sentido, acreditamos que o movimento modernista da Semana de Arte Moderna em 1922[165], se constituiu como importante “registro sintomático da pulsação do organismo nacional”. Mesmo não tendo grandes repercussões na época, esse fenômeno certamente antecipou “a insatisfação que tomaria forma política contra o tradicionalismo aristocrático poucos anos depois”[166], culminando nos eventos que levaram Vargas ao poder em 1930. Além disso, o modernismo como movimento artístico-cultural veio a ter grande impacto simbólico e social sobre a construção intelectual posteriormente.

Foi nesse contexto de agitação urbana e de desejo de mudança que jovens artistas e pensadores buscaram estabelecer novos rumos interpretativos para a cultura brasileira, com o desejo de ruptura com o academismo nas artes que vinha sendo produzido desde o século XIX.[167] Assim, os modernistas se lançaram a essas aspirações de reconhecimento da cultura brasileira, curiosamente, de mãos dadas com as vanguardas artísticas europeias.

---

[163] Como mencionamos no primeiro capítulo, Afonso de Taunay, Alfredo Ellis Jr. e Alcântara Machado, foram alguns dos pensadores que adicionaram novas contribuições à história do bandeirismo. “Um ciclo de estudos sobre as bandeiras” que de certa forma se encerra com a publicação de “A Marcha para Oeste” por Cassiano Ricardo na década de 1940. *Ibidem*, *op cit.* p. 133 e 138

[164] AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo - Editora 34. 5ª ed. 1970. p.29

[165] O evento aconteceu entre os dias 11 e 18 de fevereiro do respectivo ano, no majestoso Teatro Municipal, organizado por diversos nomes da classe artística e intelectual do país: Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Heitor Villa-Lobos, entre outros.

[166] AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo - Editora 34. 5ª ed. 1970. p.15

[167] “O que diferencia, a nosso ver, o artista acadêmico daquele modernista parece, portanto, ser o fato de que o primeiro era vinculado, desde seu período de formação, à oficialidade [...] após sua formação profissional, tornando-se um produtor de obras destinadas em sua maior parte [...] por meio do encomendismo, arte histórica e/ou comemorativa, retratos oficiais etc. Já a própria formação autônoma do modernista, buscando o mais novo, despreocupado com o eventual mercado para sua obra [...], indica que ele começa a produzir para um público mais nebuloso”. AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo - Editora 34. 5ª ed. 1970. p.22

A bem da verdade, o modernismo no Brasil, assim como na América Latina, tem suas características básicas firmadas entre o internacionalismo e o nacionalismo, simultaneamente. Um movimento pendular entre a consciência da realidade local desses países periféricos e a inquietação internacionalista de renovação das formas, através da "busca da informação nos grandes centros metropolitanos"[168].

Nesse sentido, cabe mencionar que a "cultura brasileira" naquela época já era caracterizada por uma ambiguidade, ou seja, aquilo que definia o Brasil culturalmente era a soma da herança europeia com etnias mestiças (ameríndias e africanas). Portanto, para os modernistas, compreender essa condição em sua totalidade era fundamental para uma transformação da realidade brasileira. Ao mesmo tempo, eram essas características que destacavam "a nossa originalidade diante das culturas européias de origem tão diversa"[169]. Como bem analisa Francisco Alembert:

> A visão de mundo que orientou a maior parte do Modernismo no Brasil foi, a princípio, de um relativo otimismo, uma crença na "nova civilização" que emergia dos escombros de um país agrário atrasado [...] Os modernistas brasileiros, buscaram inventar a cultura desse novo país utópico: uma cultura que mesclasse as técnicas da arte moderna européia com uma certa visão da "cultura brasileira", planejando uma nação modernizada.[170]

Dessa forma, uma percepção mais sensível da realidade brasileira se daria, "contraditoriamente, em decorrência da ampliação dos horizontes culturais pela vivência européia"[171]. É por esse caminho, por exemplo, que caminham as ideias do Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924) de Oswald de Andrade, o estreitamento de laços entre o interiorano popular com a realidade técnica da urbanidade: "um sujeito magro compondo uma valsa para flauta e maricota lendo jornal"[172].

Assim, podemos compreender que esse momento esteve marcado por algumas contradições que caminham entre a urbanidade pulsante que transformava a paisagem ainda pouco moderna[173] e um projeto de república que começava a dar

---

[168] *Ibidem*, p.23
[169] *Ibidem*
[170] ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. Editora Scipione Ltda. São Paulo, 1994. p.10
[171] *Ibidem,* p. 24
[172] ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Correiro da Manhã São Paulo, 18 de março de 1924. p. 9. Disponível em <https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/oswaldmanifestos.pdf>
[173] Entre os anos 20 e 30, São Paulo assistiu a construção de alguns dos principais símbolos arquitetônicos da cidade, como o Edifício Martinelli (1929), o Palácio de Justiça (1933) e o Mercado Municipal (1933).

sinais de esgotamento[174]. Seguindo essa linha de raciocínio, o movimento modernista no início dos anos 20 pode ser entendido como mais um exemplo de reação à modernização do espaço, afinal, na medida em que esse processo avançava, ficava cada vez mais clara a necessidade de se resgatar e atualizar uma certa "essência nacional", a qual poderia ser borrada por tal modernidade que não tinha identidade definida.

É válido lembrar que, com a chegada de Getúlio Vargas ao poder, alguns dos principais expoentes do movimento modernista passaram a manter vínculos com o governo federal, principalmente através do Ministério de Educação e Saúde Pública chefiado por Gustavo Capanema, a partir de 1935. Ligações essas que eram reforçadas por figuras como o escritor Carlos Drummond de Andrade que ocupava o cargo de chefe de gabinete do ministro.

> Era sem dúvida no envolvimento dos modernistas com o folclore, as artes, e particularmente com a poesia e as artes plásticas, que residia o ponto de contato entre eles e o ministério. Para o ministro, importavam os valores estéticos e a proximidade com a cultura; para os intelectuais, o Ministério da Educação abria a possibilidade de um espaço para o desenvolvimento de seu trabalho, a partir do qual supunham que poderia ser contrabandeado, por assim dizer, o conteúdo revolucionário mais amplo que acreditavam que suas obras poderiam trazer.[175]

Desta forma, o modernismo e suas contribuições acerca da "cultura brasileira" passaram a ser legitimados pelo Estado. Isso acontece no momento em que a cultura passou a ser questão política importante para o governo e seus planos de integração nacional. Assim, tal adesão dos modernistas, indica que o projeto integrador de certa forma se efetivou no campo simbólico, juntamente com a concretização a nível territorial, através dos investimentos na campanha da *Marcha Para o Oeste*.

Dando prosseguimento, quando Mário Zan chegou na cidade de S. Paulo, em 1934, os debates acerca da Constituinte, iniciados em 1933, acabariam por contribuir no processo de consolidação da memória oficial sobre a insurreição militar de São Paulo frente ao governo provisório de Getúlio Vargas em 1932 nos circuitos sociais da metrópole. Talvez essa concretização decorra do fato de que, mesmo derrotadas, as elites paulistas prosseguiram empenhadas em suas reivindicações, elegendo então

---

[174] Vale considerar que no mesmo ano de 1922 alguns movimentos político-sociais já abalavam o país republicano, da fundação do Partido Comunista até a revolta tenentista do Forte de Copacabana em Julho. AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo - Editora 34. 5ª ed. 1970. p.15

[175] SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquest; COSTA, Vanda Maria Ribeiro da. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984. p.81

a Assembleia Constituinte (1933/1934) como novo caminho para atingir seus objetivos.

É certo que os detalhes desse processo de disputa política e simbólica, que marcaram o governo provisório de Vargas em relação a São Paulo, não fazem parte dos interesses principais de nosso trabalho. No entanto, é válido ressaltar que o imaginário construído em torno dos confrontos de 32, talvez seja um dos fatores que melhor contribuiu para a manutenção do vínculo afetivo da população com a “tradição progressista" de São Paulo.

Isso, provavelmente, se deve ao fato de que as elites insurrectas, na tentativa de angariar apoio social em escala ampla, serviu-se publicitariamente dos elementos e símbolos “fundamentados nesse imaginário, filiando a campanha de 1932 à tradição épica regional que, apesar de ter perdido parte significativa de seu fetiche, ainda encontrava adeptos nos meios oficiais”[176]. Nesta tarefa, foi executada uma organizada “máquina de propaganda” a fim de atingir essa identidade paulista, algo que dependeu, imprescindivelmente, dos principais meios de comunicação de massa daquela época. Sobre isso, o historiador João Paulo Rodrigues apresenta que:

> Nas rádios – estrategicamente guarnecidas pelas entidades organizadoras do levante – pronunciavam-se cidadãos ilustres e outros defensores intemeratos da causa; a grande imprensa, por sua vez, em tom de euforia apresentava manchetes vibrantes; e o cotidiano do estado era preenchido pelas músicas, cartões-postais, comícios, panfletos e jornais proselitistas, distribuídos até mesmo na linha de fogo.

Portanto, considerar que as disputas políticas se estenderam até a constituinte de 1934, significa assumir que conteúdos e ideias referentes à identidade paulista também continuaram circulando com certa intensidade. Compreendemos, desta forma, que a família Zandomeneghi deparou-se com uma São Paulo cuja história e memória estavam em pauta, o que certamente influenciou a forma como eles estabeleceram suas primeiras interações com o espaço urbano.

Cada vez mais a cidade aprendia a conviver com o ritmo acelerado de suas transformações. O novo cenário político-cultural reforçou os paradigmas urbanos e tecnológicos, marcados sobremaneira pelo desenvolvimento dos meios de comunicação, ao mesmo tempo que repensava suas "raízes" a fim de dar conta da variedade de culturas em circulação na cidade.

---

[176] RODRIGUES, João Paulo. *Levante “Constitucionalista” de 1932 e a força da tradição. Do confronto bélico à batalha pela memória (1932-1934)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009. p.18

No caso da cena artístico musical, tais mudanças são marcadas pela ambiguidade. Nesse sentido, José Geraldo Vinci de Moraes explica que:

> De um lado, a imposição de modelos e modas, as restrições e orientações, a massificação e a fragmentação, gradativamente se tornaram regras e apontaram para a mercantilização e o consumo rápido e uniformizado da cultura popular urbana. De outro lado, a formulação de novas temáticas e sensibilidades musicais, a profissionalização dos artistas populares, a possibilidade de realização artística nos diversos campos e meios de difusão e a expansão da difusão cultural, favoreceram a diversificação e multiplicação de uma rica cultura popular ainda em construção.[177]

Podemos entender melhor esse processo se voltarmos à trajetória de Mário Zan. Após dois anos fixado em São Paulo, em 1936, o sanfoneiro começou a se aventurar pelas emissoras de rádio e com os conhecimentos adquiridos com Ângelo Reale – que naquela época já havia gravado seu primeiro disco 78Rpm[178] –, não demorou muito para que seu talento e virtuose gerassem frutos. Logo nos primeiros anos ganhou o programa de talentos "Peneira Rohdine" da Rádio Cultura[179]. Mas a primeira emissora a dar trabalho ao músico foi a Educadora Paulista – a qual era uma das rádios mais importantes da cidade e teve presença marcante nas movimentações de 32 – onde tocou algumas temporadas até ser contratado pela Rádio Bandeirantes. Nesta última, o sanfoneiro fez pequenos programas, de 15 a 30 minutos, sempre apresentado por Walter Forster, o qual, segundo Mário, foi o responsável pela abreviação do sobrenome Zandomeneghi para apenas Zan, nome que o acompanhou ao longo de sua carreira.[180]

Naquela época, as características comerciais da radiodifusão tornavam-se cada vez mais dominantes e, consequentemente, a programação das emissoras rapidamente perderiam seu caráter elitista. Somada a isso, a atualização da organização administrativa, acompanhada da independência financeira desses meios, possibilitou o surgimento de novas emissoras que se tornaram influentes

---

[177] MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres na música de São Paulo. In: *Historia da cidade de São Paulo,* v.1: a cidade colonial. Org. PORTA, Paula. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.615

[178] Os fonogramas presentes no disco em questão são 'Realeza' e 'São Vicente' (Arte-fone 4087, lançado em 1932). Ambas são composições do próprio Ângelo Reale, a primeira descrita como uma rancheira enquanto a segunda se trataria de uma marcha. O registro desses discos podem ser encontrados no site do IMS, mas, infelizmente, sem possibilidade de audição.

[179] Rádio paulistana fundada em 1934.

[180] PROGRAMA ENSAIO, produzido por Fernando Faro. TV Cultura. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFO9ODQBCBY>

posteriormente, como por exemplo: a Rádio Difusora (1934), a Rádio Cultura (1934), a Rádio São Paulo (1934), a Rádio Tupi (1937) e a Rádio Bandeirantes (1937).[181]

Para acompanhar esse ritmo de expansão, as emissoras passaram a manter um quadro fixo de músicos. Neste contexto assistiu-se uma profissionalização de diversos artistas dos diferentes circuitos da cidade, fossem eles populares ou ligados a música erudita[182]. Assim, é importante considerar que a metrópole apresentava uma paisagem sonora polifônica. Cada bairro tinha sua musicalidade mais marcante. O bairro Bexiga, por exemplo, ficou conhecido por suas rodas de samba e choro protagonizadas pelos negros e italianos ali residentes:

> Música italiana, espanhola e tango argentino, marchinhas carnavalescas, sambas, serenatas e músicas de tom sertanejo eram escutados nas ruas, cafés, teatros, salas de entrada de cinemas e, principalmente, nos fonógrafos, discos e emissoras de rádio.[183]

Como a cidade era habitada por um grande volume de imigrantes, as grades de programação das rádios paulistanas apresentavam também programas de música estrangeira – até mesmo de música paraguaia.[184] Nesse sentido, o artista que estivesse inserido nesse cenário era "obrigado" a ter um repertório amplo e diversificado, pois isso poderia significar novas oportunidades.

Passadas algumas décadas, Mário Zan, em entrevista ao Globo Rural em 2001, associaria esse tempo de trabalho nas rádios no início de sua carreira a um momento de prosperidade. Na ocasião, o músico afirmou que: "Para nós, era melhor na época do rádio, porque o povo queria conhecer o artista. É por isso que nós viajávamos muito, todo mundo fazia excursão. Era uma família."[185]

Em vista disso, o sanfoneiro, durante seu período de participação nas rádios paulistanas, especialmente a partir da década de 1940, manteve-se próximo de figuras que acabaram por influenciar diferentes áreas da indústria cultural emergente.

---

[181] MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres na música de São Paulo. In: *Historia da cidade de São Paulo,* v.1: a cidade colonial. Org. PORTA, Paula. São Paulo: Paz e Terra, 2004. p.616

[182] "Apesar da resistência de boa parte deles, um número expressivo de músicos com formação erudita passou a integrar e sobreviver dos salários das rádios, como os maestros Armando Belardi, Martinez Grau, Franco Schmidt, Gabriel Milori, nos anos 30; Souza Lima, Luiz de Arruda Pais e muitos outros, nos anos 40". *Ibidem*

[183] MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30.* São Paulo. Estação Liberdade. 2000. p.18

[184] A Rádio Record tinha um programa diário entre as 18:45 às 19:15 dedicado a obras paraguaias. *Ibidem*, p. 75-76

[185] MÁRIO ZAN, Globo Rural. São Paulo: Tv Globo. Dezembro de 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jQBaOJnqthc>

Além do já mencionado Walter Forster que posteriormente se tornou um dos pioneiros na comunicação televisiva, outros comunicadores tiveram relação próxima com Mário Zan, como é o caso do músico, produtor e radialista Capitão Furtado, assunto de que trataremos a seguir. Ou até mesmo os radialistas Blota Júnior e Randal Juliano. O primeiro começou na Rádio Kosmos no início dos anos 40, mas também chegou a trabalhar na Cruzeiro do Sul e na Rádio Record, enquanto o segundo teve, a partir de 1944, longa carreira como radialista polivalente na Panamericana – ambos também tiveram passagem expressiva na televisão a partir de 1950.

As relações que Zan estabeleceu no meio radiofônico paulistano revelam que artistas e técnicos que estiveram inseridos naquela indústria crescente, tiveram contato com pessoas envolvidas em diferentes circuitos de produção artística, para além das empresas a que estavam vinculados. Essa vivência diversificada permitiu a Mário Zan se firmar como artista é músico capaz de organizar e executar ampla gama de gêneros musicais, atendendo ao gosto eclético dos diferentes públicos presentes na metrópole.

Além disso, provavelmente, esse contato com uma urbe que mudava constantemente e ao mesmo tempo ressignificava seu passado e identidade – com particular participação dos meios de comunicação em massa – contribuiu para que Mário Zan se aproximasse afetivamente com São Paulo, o que o levou a se apresentar como paulista em momentos futuros, chegando até a compor músicas em homenagem à cidade, como é o caso do hino oficial do Quarto Centenário de que é um dos autores.

Entretanto, a trajetória artística de Zan também extrapola a cena paulistana. Após conseguir certa estabilidade trabalhando na capital, o músico decidiu tentar a sorte no Rio de Janeiro. Em seus primeiros contatos com a cidade e o respectivo circuito cultural, no início da década de 1940, o artista pode conhecer outro jovem sanfoneiro que começava na cidade, Luiz Gonzaga, do qual veio a ser seu amigo próximo. O Rei do Baião, muito antes de ter abraçado sua origem nordestina, trabalhou em uma boate bastante conhecida na época, a “Samba Dance”. Quando Gonzaga decidiu largar o trabalho indicou o amigo paulista para assumir o seu lugar. Neste emprego, Mário Zan passou sua primeira temporada na capital carioca. Em seu segundo ano, começou a se apresentar pelos cassinos, que nos

anos 40 eram conhecidos pelo destaque e os bons cachês proporcionados aos artistas. Este foi um momento de boa rentabilidade para Mário Zan[186]. Entretanto, como ele mesmo afirmou, “não se acostumou no Rio”. Em suas palavras:

> Sempre morei em São Paulo, morei no Rio dois anos, mas não me acostumei. Aqui em São Paulo é que tínhamos a oportunidade de gravar essas coisas, porque viajávamos pro Sul, e sentíamos o que ia vender por aí! O carioca tinha uma visão de Samba e norte do país, nós éramos de Minas para o Sul.[187]

As memórias do artista sobre sua experiência no Rio de Janeiro explicitam as singularidades musicais e ao mesmo tempo o lugar ou não lugar destas paisagens sonoras na vida artística de Zan e na vida político-cultural da nação.

Desde o final da década de 20, o Rio de Janeiro também vivia “a fase do interesse pelas músicas regionais”[188] em que os Oito Batutas foram o exemplo inspirador de diversos grupos que surgiram na época. Pode-se dizer que o ponto alto desta relação foi a formação do Bando de Tangarás. Este grupo formado por Noel Rosa, Almirante, Braguinha e Henrique Brito, em 1929, “lançara os tipos mais diversos: lundus, canções, toadas, cateretês, sambas e marchas e, no entanto, o maior reforço eram as emboladas do Norte”[189].No mesmo ano em que Cornélio Pires lançou sua série de discos caipiras, o Bando de Tangarás se constituía formalmente, interpretando um repertório composto por expressões do rico cancioneiro popular de diferentes regiões do Brasil, aproximando-se da perspectiva cultural informada pelos modernistas. Nas palavras do Almirante:

> Assim, caiu de moda o americanismo ou anglicismo e surgiu o império das tardes ou noites de artes. Pelos salões plangiam violões e vozes rústicas que encantavam as mais exigentes plateias, não havendo clubes no Rio que não apresentassem frequentemente conjuntos regionais com seus cantores típicos, que se tornaram célebres.[190]

Provavelmente, foram os artistas do Bando aqueles que proporcionaram, a partir de 1930, o rompimento com os toques regionais para entoar o samba de

---

[186] PROGRAMA ENSAIO, produzido por Fernando Faro. TV Cultura. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KxJsuEupX1U>

[187] ZAN, Mário. Raízes da música de Mato Grosso do Sul. Entrevista concedida a Paulo Simões. Núcleo de Serviços Culturais da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFMS 1985. In: FERRARI, José Francisco. Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014. p.197

[188] ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro.1977. p.43

[189] *Ibidem,* p.73

[190] *Ibidem,* p.43

partido alto criado no Estácio[191] o qual já animava os carnavais nesta época. Além disso, tratar da passagem para a década de 1930 no Rio de Janeiro requer o entendimento de que a mudança no poder político na capital do país trouxe mudanças cruciais na vida social e cultural da cidade.

Com Vargas na presidência, o governo mobilizou-se em prol de uma maior influência nos meios de comunicação. Nesse sentido, o novo presidente entendeu rapidamente o poder de mobilização da radiofonia. Mesmo de forma lenta e rudimentar, através do Departamento de Propaganda e Difusão Cultural (DPDC), o governo conseguiu estabelecer, ao mesmo tempo, um controle sobre os conteúdos veiculados nas emissoras cariocas e uma grande aproximação com as manifestações populares urbanas, criando uma identificação com o povo. A título de exemplo, oficializou as festividades do Carnaval no ano de 1933, assim conseguiu estabelecer uma aproximação com as classes periféricas, além de instituir um certo controle organizacional sobre a Festa do Rei Momo

Enquanto em São Paulo os modelos norte-americanos de rádio começavam a ser aplicados, criando um mercado extremamente diverso e descentralizado, o Rio de Janeiro apontava para uma centralidade que seria marco do período em que Vargas esteve no poder. Naquele momento, o samba começava a ficar famoso na metrópole e alguns já discorriam quanto à história do ritmo.

Foi em 1933 que ocorreu o lançamento de duas importantes obras sobre a história do Samba: *"Samba",* de Orestes Barbosa, e "*Na roda do samba",* de Francisco Guimarães, o Vagalume. Essas se tornaram conhecimentos basilares para formação da narrativa sobre o desenvolvimento do gênero carioca.

Embora partindo de premissas diferentes, ambas focavam nas origens do samba e sua trajetória. Logo no prefácio, *"Samba"*, de Orestes Barbosa, traz suas considerações quanto à origem do gênero. Antes de qualquer conclusão, o autor justifica seu trabalho com as seguintes palavras:

> O RIO DE JANEIRO, berço do samba, reclamava de ha muito um estudo sobre a melodia carioca. Porque nada melhor para definir um povo do que a sua música. É ella que nos mostra , atravez dos seus rythmos e dos seus motivos, a verdadeira alma da gente que a creou. [192]

[191] Bairro da zona central da capital carioca, inicialmente operário, devido à proximidade com uma fábrica da cervejaria Brahma - edifício implodido no dia 5 de junho de 2011.

[192] BARBOSA, Oreste. *Samba: suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores.* Rio de Janeiro. 1933. p.10 (destaque do autor)

Nota-se que, para Barbosa, o samba é uma expressão profundamente ligada à urbanidade. Desta forma, o ritmo nascido nos morros da cidade, respondia necessariamente a todas as sonoridades difundidas nestes espaços. Isto, somado aos anseios e mágoas dos indivíduos, formaram, segundo o autor, o terreno fértil para o surgimento deste que se tornou "marca registrada" do Rio.

Para Francisco Guimarães, o *verdadeiro* samba nasceu na Bahia e pode ser remontado em três etapas. A primeira fase era o samba "raiado, com aquelle som e sotaque sertanejos". A partir da chegada do ritmo à Salvador, a velocidade do urbano foi incorporada por ele, gerando um "samba corrido, já melhorado e mais harmonioso e com a pronúncia da gente da capital bahiana". Entretanto, foi nos morros cariocas que o samba conhecido na época de Vagalume - ou "chulado" como chama o autor - tomou forma e se expandiu. Sobre esta última fase ele afirma:

> é o samba rimado, o samba civilisado, o samba desenvolvido, cheio de melodia, exprimindo uma magoa, um queixume, uma prece, uma invocação, uma expressão de ternura, uma verdadeira canção de amor, uma satyra, uma perfidia, um desafio, um desabafo, ou mesmo um hymno! É este samba de hoje de Canninha, de Donga, Prazeres, João da Bahiana, Lamartine, Almirante, Pexinguinha, Vidraça, Patricio Teixeira, Salvador Corrêa e muitos outros, e, que constituio – o Reinado do grande Mestre, do saudoso, do inolvidavel – do Immortal SINHO![193]

Os textos de Vagalume e Orestes Barbosa, mesmo com seus distanciamentos, foram, a partir da década de 1940, – momento em que Mário Zan residia no Rio de Janeiro – apropriados pelos folcloristas urbanos que buscavam transformar a música popular carioca na mais autêntica representação da música popular brasileira.

Foi com a instauração da ditadura do Estado Novo em 1937, que o ideal de brasilidade começou a ser produzido e disseminado para todo o território pelas ondas da Rádio Nacional, estatizada pelo regime e transformada na rádio oficial do governo. Com isso, a "sinfonia paulistana acaba por desaparecer do foco da cena cultural brasileira"[194]. É possível concluir que Vargas, em sua construção narrativa da nacionalidade, colocava em prática alguns dos anseios da modernidade sob a égide de um Estado autoritário, articulando passado e presente em um discurso orientado em legitimar a brasilidade e, com isso, seu governo.

Para esta construção identitária musical da nação brasileira, pautada no samba carioca, não se pode deixar de pontuar a importância do reconhecimento internacional

---

[193] *Ibidem,* p.25-26

[194] MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. p.15

acerca deste gênero. Devido ao alinhamento com a política estadunidense durante a 2ª Grande Guerra, a exportação e importação cultural também estavam diretamente atreladas a esse *locus*. Desta forma, visavam-se os formadores de opinião em nível global. Como exemplo disto, Orson Welles, ao comparecer à comemoração do aniversário de Getúlio Vargas ocorrido no Cassino da Urca no ano de 1942 - e tendo sido essa celebração transmitida ao vivo pelo rádio para os EUA – proferiu as seguintes palavras: “Se você misturar duas palavras, música e Brasil, e mexer bem, obterá o samba. E, se misturar vários brasileiros, você terá a dança do samba”.[195]

Assim, um dos principais legados do governo de Vargas foi, a partir dos meios de comunicação em massa, consolidar a narrativa nacional de forma a aglutinar a diversidade de práticas espalhadas pelo território. Ao mesmo tempo em que reafirmou internacionalmente parte do imaginário ligado à brasilidade. Esse processo acabou por reverberar em músicos como o próprio Mário Zan que, mesmo não tocando samba, buscou expressar em suas composições uma estética brasileira, de acordo com os cânones que se estabeleciam como será abordado mais adiante.

A partir disso, ao olhar para os dois anos vividos por Zan no Rio de Janeiro, apreendeu-se de maneira explícita a complexidade do cenário. Provavelmente, a atenção recebida pelo sanfoneiro no circuito musical da cidade e dos cassinos tenha sido resultado do discurso de atenção às músicas e músicos dos interiores do país, sustentado por indivíduos como Almirante. Ainda assim, ao enfatizar a ligação do Rio com o Samba, Mário Zan torna clara a força da idealização em torno do ritmo carioca, principalmente se considerado que o sanfoneiro, na época, tocava nos cassinos onde a elite buscava ouvir, em sua maioria, ritmos e estilos estrangeiros.[196]

O sanfoneiro e a música da fronteira

Ao decidir voltar para São Paulo, Mário Zan levou do Rio experiência e um maior reconhecimento como músico. Provavelmente sua experiência musical na capital da República acentuou no músico sua identidade com as sonoridades do Estado de São Paulo e seus arredores. De volta ao cenário radiofônico da metrópole paulistana, não demorou para que chamasse a atenção de Capitão Furtado. O

[195] TOTA, Antonio Pedro. *O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p. 123-124

[196] O sanfoneiro, em entrevista a Paulo Simões, conta que, na época, seu público costumava elogiar uma sequência de três músicas russas que ele realizava em suas performances.

radialista convenceu o músico a assinar contrato, junto de Nhô Pai e Nhá Fia[197], com a empresa Peduti[198], para a realização de uma turnê. Para a referida viagem, Capitão programou "apresentações por todo o estado de São Paulo, Triângulo Mineiro, Goiás, entrando por todo o Mato Grosso"[199], em 1944. Alguns anos antes, em 1941, Nhô Pai e Nhá Zefa haviam gravado a primeira guarânia de origem brasileira pela Odeon: *Morena Murtinhense* (Odeon 11.973).[200] Segundo Zan, foi o próprio Nhô Pai que, por já ter viajado anteriormente com Furtado pelo mesmo trajeto, o atentou para as musicalidades ouvidas nos interiores e, inclusive, quanto às sonoridades paraguaias. Sobre a ocasião, o sanfoneiro diz:

> Eu tocava muito aquelas musiconas, muito clássico, e ele me falou: "nós vamos ter que meter as caras nesse mundão, e o público não gosta desse tipo de música, você tem que aprender umas rancheiras, uns arrasta-pés, chorinhos, maxixe, se não você não vai agradar, não!"[201]

A turnê tinha como alvo os circos e cinemas espalhados pela região supracitada. É o trecho da viagem compreendido no sul do então Estado de Mato Grosso, pelo qual o presente trabalho se interessa. Foi lá, em contato com as musicalidades fronteiriças, que Zan compôs diversas músicas as quais acabaram por ser consideradas certos marcos em relação à entrada de gêneros paraguaios na extensa lista de musicalidades caipiras. Além disso, houve posteriormente a inclusão dessas composições nos monumentos simbólicos resgatados por uma identidade sul mato-grossense (ou mato-grossulense como querem outros) após a divisão do Estado.

A viagem foi realizada através, principalmente, da Noroeste do Brasil. Nessa época não havia estradas de rodagem, muito menos aviões para a região. Assim, era preciso utilizar-se de trens e meios fluviais para chegar aos destinos almejados. A

---

[197] João Alves dos Santos (Nhô Pai) e Nair de Campos Motta (Nhá Fia), foram cantores que, ao lado de outros artistas como Raul Torres, a dupla Tonico e Tinoco, Nhô Fio, Nhá Zefa e Palmeirinha, ficaram conhecidos por emplacar alguns sucessos durante as décadas de 1940/50, muitos deles polcas paraguaias e rasqueados.

[198] Empresa Teatral Peduti – empresa do ramo de cinemas da época que tinha sua sede na cidade de Botucatu/SP. Tinha em sua posse diversas salas de exibição presentes no interior paulista e, também, em cidades dos estados de Mato Grosso e Goiás.

[199] NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da Roça ao Rodeio*. São Paulo/SP: Editora 34, 1999. p. 129

[200] HIGA, Evandro. *"Para fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.72

[201] ZAN, Mário. *Raízes da música de Mato Grosso do Sul*. Entrevista concedida a Paulo Simões. Núcleo de Serviços Culturais da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFMS 1985. In: FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.* Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014.

primeira parada de Mário Zan em Mato Grosso foi em Três Lagoas. Nessa cidade, o sanfoneiro compôs a primeira música com influências diretas da música paraguaia. Assim, batizou esta criação com o mesmo nome da cidade. O mesmo inclusive conta:

> Nhô Pai vinha me dizendo "você vai querer ver aquele ritmo paraguaio!" Chegando em Três Lagoas, ele me levou pra ver como era que se tocava aqueles ritmos de polca paraguaia, guarânias, me levou num barzinho onde só tocavam isso. E eu gostei do estilo, aí cheguei no hotel, que ainda existe, me fechei no quarto e fiz meu primeiro rasqueado! Naquela ocasião, a gente dizia polca paraguaia...dei o título de "Três Lagoas", esse rasqueado toca até hoje.[202]

Ao observar o fato de que o primeiro contato de Mário Zan com a música fronteiriça tenha ocorrido em Três Lagoas, evidencia-se o tamanho dessa zona de fronteira naquele momento. Extensa área de compartilhamento de regimes de sociabilidade fronteiriços, seja política, econômica ou culturalmente, a distância entre Três Lagoas e Ponta Porã, cidade que faz divisa com o Paraguai, é de 580 Km. Entretanto, as distâncias naquele período não eram medidas somente por quilômetros, mas pelos meios de transporte e formas de acesso, os quais aproximavam o sul de Mato Grosso mais dos seus vizinhos platinos do que do sudeste do Brasil. Neste caso é importante lembrar que, até a consolidação das fronteiras nacionais entre Brasil, Paraguai e Argentina após a guerra de 1864-1870, boa parte do sudoeste do atual Estado do Mato Grosso do Sul esteve sob domínio paraguaio. Para além disso, devido ao complicado acesso por terra, a referida região se manteve em relativo isolamento do resto do país. Desta forma, o transporte fluvial "era a única alternativa de comunicação, mas não especificamente com São Paulo ou Rio de Janeiro e sim com Assunção, Montevidéu e Buenos Aires".[203]

Isto mostra como a atual região do Estado de Mato Grosso do Sul é atravessada por trocas simbólicas que extrapolam os limites impostos pelas fronteiras do território nacional. Essa dinâmica se deve também à fluidez das comunicações fluviais presentes na região. Com isso, observamos uma cultura transfronteiriça que acompanhou as direções impostas pelos rios e, portanto, foi compartilhada ao longo desta extensa faixa territorial, ao menos no que tange à musicalidade, com variações regionais.

---

[202] *Ibidem.*

[203] HIGA, Evandro. *"Para fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p. 75

Praticamente em cada parada da viagem, Mário Zan compôs uma música inspirado pelas paisagens que conheceu. Sua segunda parada foi Campo Grande onde compôs “Orgulhoso”. Dali em diante foram cada vez mais para o oeste, até chegarem em Porto Esperança, na época a última Estação da Noroeste. O destino era Corumbá, município que faz divisa com a Bolívia. Como ainda não haviam construído a ponte para a chegada do trem na cidade, era necessário ir de trem até Porto Esperança, ali pegar uma canhoneira dos tempos da *Grande Guerra da Tríplice Aliança,* que subia o Rio Paraguai até Corumbá. Foi nesta viagem que Mário Zan compôs um dos seus maiores sucessos enquanto admirava o Rio Paraguai da varanda do hotel onde ficou hospedado: “Chalana”. Palavra de origem castelhana para designar as embarcações de tábua serrada, a qual hoje em dia é utilizada para designar qualquer embarcação que navega no Rio Paraguai. Esta composição, provavelmente, é uma das músicas mais importantes para a identidade do atual Mato Grosso do Sul.

Dali, Zan e sua trupe seguiram para o norte do Estado, voltando ao sul para finalizar a excursão na cidade de Porto Murtinho. Durante as últimas semanas de viagem, o sanfoneiro e a turma de Capitão Furtado passaram por Maracaju, onde Zan compôs “Cidades de Mato Grosso”, e por Ponta Porã, cidade que inspirou a música “Siriema”[204]. Ao chegar em Porto Murtinho, o sanfoneiro soube de um navio cujo destino final era Mar del Plata. Nas palavras dele:

> Estive em Assunção, naquela excursão de que estava falando. Comecei em São Paulo, fiz todo o Mato Grosso. A última praça que fizemos foi Porto Murtinho, e lá tinha um naviozinho, o “Navio Iris”, que estava indo até Mar del Plata. Tirei passaporte lá na hora e fui parar no Paraguai.[205]

Desta forma, pode-se dizer que as composições de Zan representam resultado direto do encontro de um homem de raízes caipiras e vivências cosmopolitas, com o até então distante e pouco ocupado oeste brasileiro de tradições e identidades próprias do processo de ocupação histórica daquela região. Encontro que aconteceu em momento de reafirmação das fronteiras nacionais, principalmente através da campanha *Marcha Para o Oeste*. A sua maneira, o sanfoneiro colaborou com esta fusão entre culturas, uma vez que reforçou a inserção de símbolos dessa identidade

---

[204] FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.* Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014. p.59

[205] *op. cit.*

regional fronteiriça no circuito cultural brasileiro através da dita música caipira, além de adicionar uma perspectiva urbana à própria identidade da região.

Desta forma, podemos dizer que Mário Zan atuou como *tradutor cultural* e, como será visto no próximo Capítulo, reorganizou os elementos culturais regionais explorando suas proximidades e tensionando suas diferenças. É importante considerar que a formação das culturas carrega consigo uma necessidade de *tradução cultural*, afinal as mesmas só podem ser pensadas de maneira relacional entre si. Uma dinâmica que é amarrada pela interpretação e organização das diferentes práticas em contato.

Entender esse caráter anti-essencialista das culturas é extremamente importante para a análise da trajetória do sanfoneiro, permitindo assumir que as identidades em jogo – mesmo que expressas de formas aparentemente monolíticas – sempre estiveram em constante mudança. Além disso, isso também requer assumir que não são todos os elementos culturais que são traduzidos, afinal "a transferência de significado nunca pode ser total entre sistemas de significados"[206]. Se não houvesse os elementos não traduzíveis, seria praticamente impossível a delimitação das diferenças culturais. Este processo exigiu das culturas a reformulação de suas estruturas de referências, valores e regras. Assim, se afastaram de forma forçosa de suas estruturas internas de transformação habitual[207]

Desta maneira, a aproximação tardia do Estado com os "sertões" representou um novo tensionamento entre as práticas transfronteiriças regionais e a cultura nacional. Algo que acabou por destacar as diferenças ainda existentes entre o sudeste de onde emanava o poder e o centro-sul do então Mato Grosso processo pelo qual práticas musicais fronteiriças passaram a circular com maior intensidade em território brasileiro, ao mesmo tempo em que tinham influência abafada em prol de um discurso homogeneizante de identidade nacional.

A trajetória do músico ítalo-brasileiro apresenta, portanto, um contexto de negociações extremamente voláteis, revelando elementos importantes para entender os efeitos culturais da nova etapa da territorialização e consolidação da identidade nacional brasileira. Seguindo os debates abertos até aqui, precisamos dar atenção às

---

[206] BHABHA, Homi K.*O Local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013. p. 230

[207] BHABHA, Homi. The vernacular cosmopolitan. In: DENNIS, F.; KHAN, N. (Orgs.). Voices of the Crossing. Londres: Serpent's Tail, 2000. p. 133-142.

composições de Mário Zan que tiveram ampla divulgação e impacto por esses espaços onde o sanfoneiro passou, a fim de compreender quais foram as escolhas narrativas do sanfoneiro, além de como elas podem remeter a uma rede de interações e referências bastante ampla. Dito isso, a análise e interpretação dos componentes musicais será assunto do próximo capítulo, assim como os detalhes que os mesmos podem apresentar sobre construção identitária do espaço.

Capítulo 3: “Riscando no remanso”

Reflexões preliminares

Neste capítulo, nosso objetivo é, a partir da análise de algumas composições de Mário Zan, buscar referências linguísticas, sonoras, geográficas, materiais e simbólicas que de alguma forma expressam ou se relacionam com as novas dinâmicas territoriais do Brasil, especialmente nos contextos compartilhados entre as regiões fronteiriças no centro-sul do então estado de Mato Grosso e São Paulo. Territórios que, como vimos nos capítulos anteriores, desde as primeiras décadas do século XX assistiram a uma gradativa intensificação das comunicações entre si.

Até chegar aqui, observamos que a reafirmação das fronteiras políticas, aliada ao desenvolvimento industrial, fazia parte das intenções políticas de Getúlio Vargas durante sua primeira passagem pelo poder. Essa política, no que tange a zona fronteiriça no centro-sul do Mato Grosso, representou, assim como em outras regiões do país, nova etapa de organização graças a mobilização de recursos federais. Ao olhar para essas circunstâncias, mapeamos, no segundo capítulo, entre os deslocamentos de Mário Zan, como estavam dispostos os organismos sociais e quais ideias circulavam entre os espaços caipira, urbano e fronteiriço.

Logo, se nos primeiros capítulos articulamos características conjunturais, introduzindo os contextos sócio-políticos e culturais que Mário Zan teve contato direta ou indiretamente. No presente capítulo, encaminhamos nossa pesquisa no sentido de observarmos como os referenciais simbólicos e identitários presentes entre o sudeste e as fronteiras platinas permeiam algumas das primeiras gravações de Zan sobre o Mato Grosso fronteiriço e São Paulo.

Assim, este capítulo procura ater-se às relações estabelecidas entre as obras e os espaços reais onde os fonogramas circularam, bem como compreender as músicas e seus diálogos entre si, através do repertório compartilhado pelas mesmas. Para tanto, esta análise consiste na identificação dos elementos musicais e extramusicais que compõem as narrativas sonoras e líricas das músicas, localizando-os no cenário desenhado desde os primeiros capítulos, a partir da bibliografia selecionada. Consequentemente, também trataremos como o modo de divulgação dessas obras influenciou o imaginário popular posteriormente, na medida em que foram absorvidas na estética das novas gerações de artistas.

As principais fontes que utilizamos para essa investigação, fazem parte do escopo de canções que Mário Zan afirmava ter composto durante sua primeira viagem ao MT entre 1943 e 1944. No entanto, após uma seleção cuidadosa dos fonogramas disponíveis no acervo digital de discografia brasileira do Instituto Moreira Salles (IMS), optamos por adicionar à lista de músicas a serem analisadas três obras do sanfoneiro que escapam à turnê no MT. Esse movimento acontece uma vez que pretendemos ter uma percepção abrangente das intenções estéticas que moveram Mário Zan enquanto músico eclético e versátil nessa rede de interações territoriais e identitárias, na construção de seu repertório inspirado pelas fronteiras.

São elas: 'Nostalgias del Paraguay' (Continental 15799-a) de 1947, que, apesar de referir-se ao Paraguai, nunca foi mencionada por Zan como composição da viagem em questão; 'Quarto Centenário' (RCA Victor 801110-b) de 1953, esta que, dedicada a comemoração dos 400 anos da capital paulista, talvez tenha sido o primeiro grande marco no reconhecimento de Mário Zan enquanto artista; e 'Alvorada Tupi' (RCA Victor 801961-a) de 1958, a qual foi adicionada a pesquisa por suas particularidades enquanto canção, visto que parece estabelecer um paralelo interessante entre características estéticas comumente ligadas ao Paraguai e uma intenção de brasilidade.

Desta forma, o repertório de discos 78 Rpm que será guia principal dos temas abordados neste capítulo, ficou definido da seguinte maneira[208]:

- 'Três Lagoas' (Continental 15.704), rasqueado de Mário Zan, gravado pelo mesmo com acompanhamento de Serrinha e Piraci, lançado em setembro de 1946.
- 'Nostalgias del Paraguay' (Continental 15799-a), guarânia de Mário Zan, gravada pelo mesmo com acompanhamento de Santana e Piraci, lançado em julho de 1947.
- 'Ciriema' (Continental 15.809), rasqueado de Mário Zan e Nhô Pai, gravado pela dupla Irmãs Castro, lançado em agosto de 1947.
- 'Cidades de Mato Grosso' (Continental 16.020), rasqueado de Mário Zan e Arlindo Pinto, gravado pelo duo Irmãs Celeste e lançado em abril de 1949.

[208] Todas as informações sobre os fonogramas, descritas a seguir, além das reflexões presentes no capítulo como um todo, seguem o conteúdo presente no acervo virtual da discografia brasileira de 78Rpm do Instituto Moreira Salles (IMS).

- ‘Chalana’ (Star 370), rasqueado de Mário Zan e Arlindo pinto, gravado pelo duo Brasil Moreno, lançado em agosto de 1952.
- ‘Quarto Centenário’ (RCA Victor 801110-b), dobrado de Mário Zan e José Manuel Alves, gravada por Mário Zan, lançada em maio de 1953.
- ‘Alvorada Tupi’ (RCA Victor 80.1961), tupiana de Mário Zan e Nonô Basílio, gravada pelo duo Irmãs Celeste, lançada em junho de 1958.

Como mencionamos, todos esses fonogramas estão disponíveis para audição e pesquisa através do site: https://discografiabrasileira.com.br/. Além das excelentes ferramentas de acesso ao acervo do instituto que a plataforma dispõe, nela o usuário tem a possibilidade de montar playlists personalizadas. Assim, criamos uma com todas as obras que aparecem no presente capítulo.

Além disso, vale reforçar que, mesmo partindo dessas seis músicas para o desenvolvimento do trabalho, nossa pesquisa envolveu um extenso contato com o acervo de rasqueados, guarânias, polcas paraguaias e chamamés gravados no Brasil até os finais da década de 1950. Portanto, outras obras serão mencionadas aqui, servindo como base para uma compreensão sistêmica dos referenciais sonoros de onde partem as composições de Zan. Aqui podemos mencionar algumas delas:

- ‘Che Rindy Mime Guará (Para Minha Irmãzinha)’ (Columbia 55161), guarânia de Daniel Salinas e Gonzalez, gravada pelo Conjunto Paraguaio Columbia com direção de Daniel Salinas, lançada em outubro de 1939.
- ‘Índia’ (Continental 15.195), guarânia de José Asunción Flores e Ortiz Guerrero, gravada por Antônio Cardozo acompanhado pelo Conjunto Folclórico Guarany, lançada em agosto de 1944.
- ‘Festa na Roça’ (Rca Victor 80-0766-b), quadrilha de Mário Zan, gravada por ele, lançada em maio de 1951.
- ‘Pássaro Campana’ (Odeon 13502-b), chamamé cujos compositores não são conhecidos[209], interpretada por Muraro, lançada em setembro de 1953.

[209] Existe uma discussão acerca da composição ser de autoria do harpista Félix Perez Cardozo, sendo por vezes mencionado em alguns fonogramas do acervo do IMS. No entanto, por não se tratar de uma informação com pouco respaldo documental, optamos por seguir o indicado nas descrições do fonograma presentes no site.

- ‘Alma Guarany’ (Continental 17266), rasqueado de Damasio Esquivel e Oswaldo Sosa Cordero com versão em português feita por Fiico, gravado pela dupla Irmãs Castro acompanhadas por Rago e seu conjunto, lançado em abril de 1956.

Na prática, o que será apresentado no decorrer do texto é uma pesquisa que foi desenrolada a partir da análise de determinados componentes dos fonogramas - títulos, cadências, harmonia, gênero, etc. - e da observação pormenorizada de cada um. Em um primeiro momento, buscamos entender como cada elemento funciona na obra em si para, posteriormente, colocá-los em contraste com outros contextos musicais, extramusicais e históricos.

Para interpretação dos fonogramas, concordamos primeiramente com Milton Santos e entendemos a música como uma forma cultural, isto é, resultado dos “processos sociais representativos de uma sociedade”, em contato com uma determinada paisagem “em um dado momento”. Essas formas, na concepção do geógrafo, “podem não ser originalmente geográficas, mas terminam por adquirir uma expressão territorial”.[210] Por essa ótica, o fenômeno musical passa a ser encarado como expressão necessariamente associada à organização sociocultural cotidiana do espaço em que se insere.

Contudo, durante esta abordagem também levamos em conta o aspecto material do fonograma. Desde a década de 1920 o comércio de discos vinha se expandindo, acompanhando a modernização dos processos de gravação e reprodução sonora. E até finais dos anos cinquenta já estavam desenhadas as “bases objetivas para a padronização da produção na indústria fonográfica mundial”.[211] Com o desenvolvimento da capacidade de reprodução técnica da música, as dimensões territoriais de circulação das obras foram ampliadas de maneira significativa impactando, social e simbolicamente, indivíduos das mais diversas origens. Nesse sentido, tal alargamento pode estar atrelado à forma que tais propriedades técnicas foram utilizadas pela indústria no processo de popularização do fonograma.

Portanto, cabe compreender que a indústria influenciou diretamente na experiência sensorial dos ouvintes, principalmente através da padronização dos

[210] SANTOS, Milton. *Espaço e Método*.5ª ed. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. p. 12

[211] DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. Boitempo. São Paulo, 2008. p.36

processos de produção - seja na estandardização dos gêneros, na definição das velocidades dos discos, no tempo das músicas, etc. Assim, buscamos entender também como tais condições acabaram por pré-definir, em algum nível, as composições que viriam a ser gravadas, fosse por Mário Zan ou não.

Assim, quando jogamos luz a essas particularidades rearranjadas em cada fonograma, elas podem nos apresentar novas evidências de partes da organização socioeconômica e seus desdobramentos culturais. No caso das composições aqui trabalhadas, podemos adiantar que a padronização dos conteúdos estava em pauta durante as gravações das músicas caipiras entre as décadas de 1940 e 1950.

De todo modo, a música, apesar de todas as limitações impostas pela reprodutibilidade técnica, manteve-se como elemento comunicativo de mediação entre culturas e indivíduos. Negar isso é equivalente a desconsiderar a popularidade e impacto que músicas e artistas tiveram nesses anos todos. Tratando-se de Mário Zan, como veremos, algumas de suas composições se tornaram verdadeiros símbolos de identidades em diferentes espaços, impactando gerações de pessoas.

Timbres e Temas

A primeira parada de Mário Zan em Mato Grosso durante as excursões patrocinadas pela empresa Peduti, foi a cidade de Três Lagoas, localizada próximo a divisa do referido estado com o de São Paulo. Foi nela que o sanfoneiro afirma ter composto seu primeiro rasqueado, o qual batizou com o nome da cidade. Nesse caso, ainda é preciso dizer, não encontramos maneira melhor de apresentar os vetores que atravessam as práticas musicais arranjadas neste trabalho, que começar com o disco Continental 15704.

Gravado no dia 10 de abril de 1946 pela gravadora Continental, o 78Rpm carregava dois títulos: a rancheira “Brincando com o Teclado” no lado A; e o rasqueado “Três Lagoas” no lado B. Ambas composições de Mário Zan e interpretadas por ele com o acompanhamento de Serrinha e Piraci nos violões. O disco foi lançado em setembro de 1946 e se configura como a única prensagem das duas músicas em formato 78Rpm.

Dito isso, ao iniciar a reprodução da música ‘Três Lagoas’, as primeiras frequências que chegam ao ouvinte são ruidosas, decorrente do processo de gravação que acabava por captar frequências desordenadas que circulavam no

ambiente, a depender das condições nas quais o registro era realizado. Tal ruído é logo rompido pela sanfona[212], a qual realiza uma escala ascendente (das frequências mais graves para as mais agudas) que culmina no intervalo Lá - dó#.

No momento em que o acordeão atinge essas notas, os violões começam a tocar juntos uma progressão de acordes, no mesmo andamento. Assim, constroem uma base harmônica e rítmica robusta para o desenvolvimento da melodia. Com essa movimentação, em poucos segundos são apresentadas todas as personagens presentes na narrativa sonora proposta pela música: o acordeão e dois violões.

Isto posto, é importante não passar batido pela composição tímbrica dessa gravação antes de continuar tratando dos caminhos melódicos e harmônicos traçados, uma vez que a instrumentação é um dos aspectos basilares para a composição musical. Os timbres introduzem ao ouvinte os ambientes onde serão contadas as histórias, além das texturas de cada música.

Considerando os processos de padronização e a segmentação do mercado musical, é possível afirmar que no decorrer do século XX viu-se "construir [...] um sentido específico de audição para determinados gêneros"[213]. Certamente, um desses sentidos foi a repetição do instrumental utilizado em gravações de músicas do mesmo gênero.[214]

Dessa forma, se nosso objetivo é compreender para quais caminhos a presença dos violões e do acordeão na gravação de 'Três Lagoas' apontam, podemos começar com a observação das obras que foram categorizadas como 'rasqueados' até o momento em que Mário Zan entra no estúdio, em 1946.

Nesse sentido, de acordo com o acervo digital do Instituto Moreira Salles, entre o lançamento de 'Paraguayta' (Cunha Júnior) em junho de 1940 - há muito considerado o primeiro rasqueado gravado no país - e o ano de 1946, foram gravados 42 rasqueados no Brasil, dentre os quais 27 estão disponíveis para audição no site do instituto.

---

[212] O ruído não desaparece, apenas torna-se menos evidente devido ao volume que os instrumentos musicais apresentam. Traz um ar de baixa fidelidade da gravação em relação ao contato pessoal com a performance musical.

[213] RUIZ, Renan. *"Procura-se Mecenas": música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. 2017. p.120

[214] Márcia Tosta Dias, nesse sentido, afirma que os "efeitos previstos" para a repetição de determinadas práticas nas músicas, "fornecem segurança à audição e ao consumo; garantem a sensação de satisfação, de proximidade, a música soa como natural". DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. Boitempo. São Paulo, 2008. p.52

Ao ouvir esses registros fica evidente como o acordeão é o instrumento símbolo do rasqueado[215], majoritariamente acompanhado do violão e/ou da viola. São pouquíssimos os casos que não acompanham tal arranjo[216], algo que a partir de meados da década de 1950 parece que passou a ficar cada vez mais flexível[217], ainda que seja imenso o protagonismo que esses três instrumentos assumiram na prática dos rasqueados ao longo dos anos.

Uma vez identificado esse ambiente tímbrico, frequentemente evocado no gênero, podemos permear os sentidos que instrumentos mencionados apresentam a partir da articulação de suas sonoridades. Assim, vale considerar que estes três instrumentos surgem em épocas diferentes e circularam de maneiras distintas pelas sociedades onde se fixaram. O que nos leva a admitir que historicamente tais objetos, para além de suas funcionalidades sonoras, receberam sentidos discursivos, simbólicos e culturais peculiares em cada contexto.

Observando, primeiramente, a trajetória das cordas dedilhadas, nota-se que, embora com ascendência comum, influenciaram as musicalidades das diferentes regiões do Brasil com intensidades variadas. Juliana Pérez González, ao abordar a presença da viola no contexto sonoro paulista, apresenta que desde o século XIX é possível encontrar associações desse instrumento com a vida musical do interior caipira. Logo, também era relacionada ao passado e seus costumes rurais, ou seja, o timbre da viola acabou por marcar um tipo de "sonoridade saudosa e regional"[218] para o público, sendo reconhecida como símbolo da identidade caipira graças a sua presença marcante na vida para além das cidades.

Se por um lado a viola era constantemente relacionada ao meio rural, o violão, por sua vez, popularizou-se como ícone da urbanidade. Nesse caso, ainda de acordo com González, por volta de 1929:

> [...] assimilava-se a viola com o meio rural e o violão com a cidade. Segundo o *Diário nacional,* o espetáculo de Cornélio Pires e sua turma de caipiras iam

[215] De acordo com Evandro Higa, o rasqueado se trata de um "gênero híbrido surgido no Brasil a partir das configurações da polca paraguaia e da guarânia". HIGA, Evandro. *"Para fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.182

[216] Dois exemplos podem ser mencionados: "caboclinho apaixonado" (Victor 34970-b) de Serrinha, Palmeira e Piraci, gravado apenas com duas violas; e a própria "Paraguayita" (Columbia 55217-a) de Cunha Jr. que, apesar de ter a presença do acordeão tem outros cinco instrumentos que se confundem na reprodução do disco, dentre os quais são perceptíveis violinos e uma flauta.

[217] Gaitas de boca como é o caso de "Manhãs de Sol" de Fred Williams (Rca Victor 80-2141-b), pianos e harpas podem ser encontrados em alguns arranjos feitos posteriormente.

[218] GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A Indústria fonográfica e música caipira* gravada. *Uma experiência paulista (1878-1930)*.Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2018. p.314

> se tornar “mais divertidos” em março desse ano, por incluir “modinhas ao violão, por um caipira que já evoluiu de violeiro a violonista e de cantador de ‘moda’ a cantador de modinhas”, especificando a linha evolutiva que, acreditava-se, existir entre a música caipira e a música urbana.[219]

Aqui cabe ressaltar que, mesmo com essas assimilações distanciadas entre os dois instrumentos, pesquisadores como Ivan Vilela nos lembram que ambos “tem um passado urbano, tanto em Portugal como no Brasil”. A viola, de acordo com o musicólogo, “foi durante os dois primeiros séculos de colonização o principal instrumento acompanhador do canto”[220], cedendo seu lugar na urbanidade ao violão progressivamente a partir do século XVIII, o qual se tornou rapidamente o “mais usado instrumento de cordas dedilhadas” no país.

Nesta esteira, podemos dizer que embora a viola tenha ficado associada aos gêneros interioranos - não só às ‘modas’ e aos ‘cateretês’, mas também aos nordestinos, como é o caso do ‘repente’ - e o violão aos boêmios, seresteiros, chorões e concertistas, os dois instrumentos coexistiram nesses espaços. Conforme indica Juliana González, o próprio Mário de Andrade em suas notas presentes no *Dicionário Musical Brasileiro* evidencia que a referida “moda”, a qual havia presenciado em suas viagens no interior paulista, tinha acompanhamento de viola e, por vezes, do violão.[221]

Logo, tais conexões viola/rural e violão/cidade, parecem dizer mais sobre processos simbólicos de identificação compartilhados tradicionalmente, do que a soberania inquestionável de cada instrumento nas práticas sonoras presentes nas referidas paisagens. Especialmente se tratamos da dimensão de circularidade que objetos culturais assumem no decorrer do século XX.

Estes tradicionalismos, parecem, por um lado, reforçar os ecos da formação do imaginário ligado à construção do nacional basileiro, desde a independência. Como Antonio Candido postulou, a cultura compartilhada nacionalmente, no que se refere às preocupações de identificação e diferença, sempre carregou uma “ambiguidade fundamental”, na qual o país possuía e se inclinava aos valores de sua “herança cultural européia”, enquanto estava localizado nos trópicos e era habitado majoritariamente por um povo “etnicamente mestiço, [...] influenciado por culturas

---

[219] *Ibidem*.

[220] VILELA, Ivan. *Vem viola, vem cantando.* Estudos Avançados, v.24, n.69, p. 323-347, 2010. p. 328

[221] ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. p.342. *apud*. GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A Indústria fonográfica e música caipira* gravada. *Uma experiência paulista (1878-1930)*.Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2018. p. 315

primitivas, ameríndias e africanas"[222]. Ambivalência esta que, nesse caso, está marcada na polaridade entre a cidade, ligada a civilização, e a zona rural, representativa do passado distante.

A relação viola/interior por exemplo, representa bem os desdobramentos dessa construção de sentidos, uma vez que o instrumento continuou a ser usado, principalmente, para a execução de gêneros que se relacionam com as temáticas interioranas. Isto acontece apesar do instrumento ter circulado, cada vez mais, pelas diversas paisagens geográficas e sonoras do território brasileiro.

Ao mesmo tempo, a articulação entre violão e viola nas performances da música caipira gravada - especialmente a partir da década de 1940 - pode ser muito bem relacionada, simbolicamente, com as mudanças que o país vivia em relação a integração nacional e industrialização que era proposta pelo Estado Novo. Nesse novo cenário "aprofunda-se, gradativamente a integração produtiva-mercantil" e cultural "entre o campo (agricultura) e cidade (indústria) no país"[223]. E como resultado disso, Antonio Candido afirma que:

> O Brasil se encontrava, depois da Primeira Guerra Mundial, muito mais ligado ao Ocidente europeu do que antes; não apenas pela participação mais intensa nos problemas sociais e econômicos da hora, como pelo desnível cultural menos acentuado. Além disso, alguns estímulos da vanguarda artística européia agiam também sobre nós: a velocidade, a mecanização crescente da vida nos impressionavam em virtude do brusco surto industrial de 1914-1918, que rompeu nos maiores centros o ritmo tradicional.[224]

O acordeão, nesse contexto, foi um instrumento que não encontrou barreiras para seu uso nas diferentes regiões do país, se tornando símbolo de alguns gêneros musicais como é o caso da moda rancheira, da quadrilha e do baião. Como apresentamos brevemente no segundo capítulo, tal instrumento e seus correlatos do fole - concertina, bandoneon, etc - foram criados no século XIX e chegaram ao Brasil na mesma época, a partir dos imigrantes.

A presença desse instrumento, desde sua chegada, passou a ser cada vez mais presente no cenário musical brasileiro. Nesse sentido, encontra seu ápice na década de 1950. Ruy Castro, ao mencionar as inovações que a música 'Chega de Saudade' traz com a interpretação de João Gilberto, se refere a um "império daquele

---

[222] CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Editora Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2006. p.127

[223] SILVA, Carlos Alberto Franco da. *A Modernização distópica do território brasileiro*. Consequência. Rio de Janeiro, 2019. p.111

[224] CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Editora Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2006. p. 128

instrumento [o acordeão]"[225] durante a década de 50, o qual teria sido "superado" com a ascensão da bossa nova.

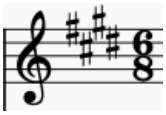
Dessa forma, a utilização desses instrumentos (viola, violão e acordeão) nos rasqueados, pode referir-se também a conexão entre diferentes espaços sonoros, entre o urbano e o rural, que compartilham símbolos e práticas. Além disso, parece que a utilização desses instrumentos carrega consigo uma tentativa de reconhecimento imediato com o público por parte do 'recém-criado' rasqueado. Graças à popularidade desses instrumentos, o ambiente sonoro se apresentava familiar ao público em suas diversas faces.

Ademais, precisamos entender que o instrumental não atua sozinho na construção narrativa dos rasqueados e conexões simbólicas com o público. Por isso, podemos voltar a gravação de 'Três Lagoas', pois nela é perceptível que, somado aos caminhos indicados pelos instrumentos, a música de Mário Zan - assim como outros rasqueados - parece carregar ligações que apontam para os territórios a oeste dos grandes centros urbanos, especialmente para o estado de Mato Grosso e suas ligações fronteiriças.[226]

Se em algumas músicas essa ligação, como veremos no caso de 'Cidades de Mato Grosso', se torna mais evidente devido a presença da poesia cantada, em outras, como é o caso de 'Três Lagoas', essas relações se encontram dispostas na construção harmônica, melódica e rítmica da composição.

De maneira geral, 'Três Lagoas' é composta por três "assuntos" intercalados durante os três minutos de música, os quais são conduzidos melodicamente pelo acordeão, trilhando sobre duas tonalidades harmônicas. Entretanto, acreditamos que o ritmo seja a primeira característica a chamar a atenção dos ouvintes.

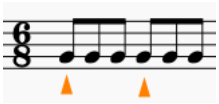
Na maioria das transcrições da referida música ao sistema ocidental de notação musical, a fórmula do compasso no qual o ritmo é executado aparece descrita como 6/8:

Figura 1: exemplo de pauta musical com clave, armadura de clave e fórmula de compasso.

[225] CASTRO, Ruy.*Chega de saudade: história e as histórias da Bossa Nova.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990. p.197

[226] 'Goianinha' (Columbia 55455-b) de Zé Mané lançada em 1943, por exemplo, é um rasqueado que menciona outro estado a oeste que não seja Mato Grosso.

Fonte: Acervo do autor

Essa simbologia na teoria musical é normalmente utilizada para indicar um ritmo que tem dois pulsos basilares, mas que são subdivididos em grupos de três notas[227], no caso colcheias[228]. Assim, esse tipo de compasso é composto por seis tempos, nos quais os 'pulsos guias' estariam evidenciados na nota que inicia cada agrupamento.

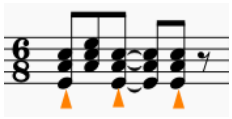
Figura 2: exemplo de compasso 6/8 com destaque para os pulsos guias

Fonte: Acervo do autor.

Ou seja, na performance da música seria possível notar um destacamento desses dois pulsos por parte dos músicos. No entanto, se seguirmos essa lógica entraremos em alguns entraves. Um deles aparece quando se percebe que, a depender do andamento e acentos empregados pelos músicos na interpretação desse ritmo, a música pode soar com um ritmo ternário simples, o que significa outra fórmula de compasso - nesse caso 3/4, marcado por 3 'pulsos guias', como normalmente são descritas as valsas - e consequentemente outra forma escrever a música nesse sistema de notação.

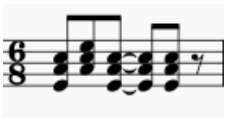
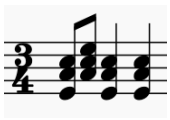
Se tratando da execução dos violões que ouvimos na gravação de 'Três Lagoas', é interessante perceber que a cadência rítmica carrega uma "ambiguidade" por assim dizer. Ao mesmo tempo que eles parecem destacar três pulsos na levada - dando maior evidência a primeira, terceira e última nota da cadência - a forma como a terceira nota é executada, reverberando durante o tempo seguinte, acaba por dar destaque peculiar ao quarto tempo do compasso também.

[227] No caso de um ritmo como 6/8 dá-se o nome de compasso binário composto. Esse tipo de compasso no qual os pulsos guias são subdivididos em três notas é conhecido como "composto", para diferenciar daqueles ritmos em que os pulsos basilares são subdivididos por duplas de notas.

[228] Colcheia é o símbolo utilizado para representar ⅛ de tempo da semibreve, esta que equivale a um compasso quaternário. Ou seja, a colcheia representa metade de um período do compasso binário de quatro tempos. Na prática, tais figuras musicais funcionam para demarcar a distância entre a execução de uma nota e outra.

Figura 3: representação do compasso executado pelos violões da gravação de Três Lagoas.

Fonte: Acervo do autor

Isso pode causar certa confusão aos músicos que buscam registrar partituras para execução futura da peça. Talvez tenha sido essa ambivalência sonora que tenha levado Evandro Higa a constatar que, no caso do rasqueado, não é possível "afirmar com certeza se a escritura 'correta' deveria ser feita utilizando o compasso 6/8 ou 3/4"[229]. [230]

Figuras 4 e 5: representações possíveis do compasso executado pelos violões da gravação de 'Três Lagoas', em 6/8 e ¾.

Fonte: Acervo do autor

De qualquer forma, sabemos que o jeito como a música será escrita não está no "rol de preocupações de compositores e intérpretes da música sertaneja e popular de modo geral"[231], assim como não é nossa intenção adentrarmos debates formais sobre a escrita do som. Portanto, acreditamos que seja possível encontrar um jeito melhor de representar as percepções rítmicas das músicas para a interpretação sociocultural que pretendemos aqui.

Normalmente, entende-se o ritmo como um elemento apenas musical, quando na verdade está presente em diversos espaços do cotidiano. O ritmo, em seu sentido mais simples, pode ser entendido como a repetição constante de um evento no tempo,

---

[229] Para Evandro Higa, essa ambiguidade se apresentava nas linhas melódicas dos rasqueados, mas como podemos observar com 'Três Lagoas' também aparece nas bases rítmicas. HIGA, Evandro. *"Para fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.285.

[230] Aqui, acreditamos que a escrita do compasso em 6/8 é mais interessante para nossos objetivos devido ao aparecimento da síncopa, representado na partitura por uma linha curvada que liga dois acordes. De maneira simplificada, a síncopa é usada na notação musical para representar uma execução rítmica que não segue a métrica do tempo esperada para cada compasso. Em outras palavras, uma forma de nomear um recurso estético que estabelece uma sensação de tensão, causada pela expectativa de preenchimento e a ausência de marcação dos pulsos. Algo que, para além de parecer representar muito bem o que se ouve no fonograma, é um elemento que acaba por se tornar marca registrada de gêneros como a guarânia e a polca paraguaia.

[231] op. cit.

como o caminhar e as batidas do coração. Assim, é possível interpretar que, musicalmente, o ritmo possa ser a categoria que mais trabalha com a nossa percepção do tempo quando escutamos uma música.

Partindo dessa premissa, podemos recorrer a outras formas de ilustração do ritmo que sejam mais intuitivas em relação a nossa percepção de tempo. Nesse caso, optamos por utilizar da roda rítmica.[232] Para entender sua concepção, primeiro é preciso idealizar um relógio com apenas um ponteiro girando em velocidade constante. Ao retirarmos os números ficamos com um círculo seccionado em 12 intervalos iguais. E assim como o passar dos ponteiros por essa face circular pode representar a passagem do tempo para nossa sociedade, o desenvolvimento do ritmo pode ser visualizado da mesma forma.

Nos termos ocidentais, o ritmo na música tem duas formas de distribuição das batidas que são as principais e dão origem para a maioria dos compassos utilizados na música popular: os ritmos binários e ternários.[233]

Os primeiros são aqueles formados por duas batidas, uma guia forte que indica que o ciclo (re)começa e outra acentuada só que com menor intensidade; a segunda nomenclatura se refere àqueles compostos por três pulsos uma batida guia (preta), outra acentuada (vermelha) e uma terceira que pode ser chamada de secundária (azul). O que queremos dizer com esses nomes é que as batidas soam diferentes e cumprem funções distintas em cada ritmo executado. E da mesma forma que elas dividem o círculo em partes iguais, os espaços existentes entre essas batidas podem ser divididos em mais e mais sub-batidas, a partir dos múltiplos de 2 ou 3. Aqui estão esses compassos representados na roda rítmica.

---

[232] TED-ED. *A different way to visualize rhythm*. YouTube 20 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2UphAzryVpY>

[233] É por isso também a utilização de uma roda rítmica dividida em doze parte iguais, sendo possível ilustrar com facilidade compassos ternários e binários.

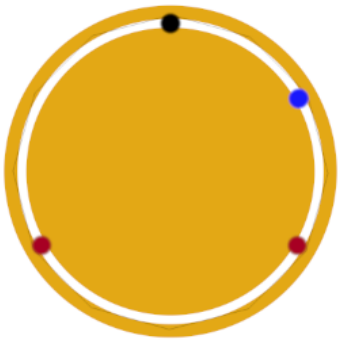
Figuras 6 e 7: exemplos de rodas rítmicas representativas de ritmos de duas e três batidas.

Fonte: Acervo do autor

Assim como no caso das partituras, essas situações não demonstram normas que são seguidas obrigatoriamente em todas as composições rítmicas das diferentes culturas. O ritmo não precisa ter uma mesma forma durante todas as práticas musicais e as batidas não precisam respeitar proporções numéricas na sua execução, etc. No entanto, para nosso estudo funciona muito bem, uma vez que grande parte das tradições musicais populares do ocidente compartilharam dessas bases binárias e ternárias, além de suas sobreposições.

Ao analisarmos a cadência dos violões em ‘Três Lagoas’, percebendo a acentuação que os próprios músicos executam em cada batida, notamos que é um ritmo composto por quatro batidas que convidam a um diálogo. Ele está disposto da seguinte forma:

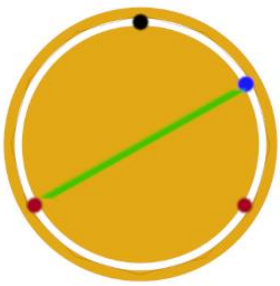
Figura 8: representação em roda rítmica da execução dos violões na gravação de ‘Três Lagoas’.

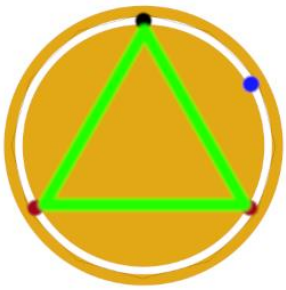


Fonte: Acervo do autor

Para nos ajudar na compreensão do que acontece na construção rítmica dessa música, podemos fazer um breve desenho nessa roda rítmica como recurso imagético.

Figura 9 e 10: desenhos sobre a roda rítmica dos violões na gravação de ‘Três Lagoas’.





Fonte: Acervo do autor

Sonoramente e visualmente o que fica evidente é que os violões caminham sob os contrastes gerados a partir de uma polirritmia derivada da sobreposição de uma concepção ternária e binária. Assim, a construção rítmica de Três Lagoas carrega essa particularidade sonora, a qual acaba por soar como suspensão, tensão e/ou deslocamento.[234] Um contato amarrado entre duas formas diferentes de se relacionar com o tempo.

Importante lembrar que por mais que estejamos tratando de Três Lagoas, outros rasqueados da época apresentam a mesma configuração rítmica, como é o caso de ‘Coisas do Paraguai’ (Odeon 12054-b, de 1941), ‘Baile na Campanha’ (Continental 15593-b, de 1946) e ‘Lencinho Ñaduty’ (Continental 15707-a, de 1946).

No caso de Três Lagoas, outros elementos contribuem para essa percepção de comunicação entre espaços. Harmonicamente falando, por exemplo, a música também acompanha essa linha. Enquanto os assuntos melódicos se dividem em três partes, eles são desenrolados em duas tonalidades: Mi maior e Mi menor.

Se por um lado o ritmo é motor da noção de tempo na narrativa das músicas, a harmonia apresenta os caminhos pelos quais a narrativa melódica vai ser contada. Nela os acordes funcionam como coordenadas que são apresentadas em direção a

[234] Aqui vale mencionar que esse padrão rítmico é encontrado em outros fonogramas da época como “Ciriema”, “Minha Pequena (Che China Mi)”, “Cidades de Mato Grosso”, demonstrando uma prática comum para a época que com o passar do tempo entrou em desuso.

um ponto de chegada, trajetos que podem ser curtos, esparsos, sinuosos e que podem mexer com diversas emoções daqueles que ouvem a música.

Entendida essa propriedade comunicativa, pode-se dizer que a harmonia na música ocidental se desenvolveu, em termos de composição, a partir da relação que as notas estabelecem entre si de “tensão” e “solução” em diferentes níveis de intensidade, a depender da forma como os acordes são encadeados.

Isso tem muito a ver com as propriedades físicas que as notas carregam enquanto ondas sonoras[235], algo que certamente não precisamos entrar nos detalhes. Por enquanto, basta para nossos objetivos entender que Zan, da forma que arranjou a música, reforça a mensagem de trânsito entre dois lugares distintos, mas próximos. Deve-se a isso a relação homônima que os dois campos harmônicos têm entre si, isto é, partem de uma mesma nota raiz - que no caso é mi - mas depois desenvolvem articulação com algumas notas de distâncias diferentes da nota inicial, resultando em outro universo de comunicação, outros pontos de chegada.

Inclusive, o próprio sanfoneiro se aproveita dessa proximidade para caminhar por esses dois lugares sonoros apresentados em ‘Três Lagoas’. A primeira vez que isso acontece na obra é por volta dos 24 segundos iniciais da música. Até então, a noção de “conforto”/ “resolução” que nos é apresentada na obra está no acorde de Mi maior, ao mesmo tempo em que Si maior e Lá maior cumprem função de “tensão”/ “busca por conclusão”. Antes de mudarem de campo harmônico, a sanfona e os violões realizam um movimento com o objetivo de reforçar a sensação de suspensão, alternando entre os acordes de Mi maior e Si maior[236] (um compasso em cada). Após tocarem o Si maior pela segunda vez, ao invés de voltarem ao Mi maior, resolvem o tensionamento com o acorde de Mi menor.

A partir disso, nossa referência harmônica é substituída pelo Mi menor, o qual se diferencia do homônimo maior em uma nota na tríade principal[237]. Isso contribui

---

[235] O nome do fenômeno sonoro que está na base da tradição musical no ocidente é conhecido por Série Harmônica, isto é, o conjunto de frequências que são geradas a partir de uma vibração sonora (ou frequência fundamental), à medida que a onda se dissipa. Na prática isso significa que quando escutamos um som, na verdade ouvimos uma série de sons sobrepostos, gerados a partir de uma vibração inicial. Na música, isso se desdobrou em uma maneira específica de se organizar as notas a partir da convergência entre séries harmônicas.

[236] Na teoria musical esse é um intervalo de quinto grau, considerando o mi maior como tônica. Na série harmônica, o quinto grau é a terceira frequência mais forte depois da frequência fundamental. Assim, quando essas notas são tocadas simultaneamente resultam em um som harmonioso, ao mesmo tempo que geram tensão quando tocadas uma após a outra, isto é, uma certa necessidade de conclusão.

[237] Mi maior tem sua tríade principal formada pelas notas mi, sol# e si. Mi menor, por sua vez, tem na tríade principal as notas mi, sol e si.

para a percepção de que o contexto muda, mas com certa proximidade. Desta forma, essa transição harmônica não soa de forma brusca, até porque o quinto grau de Mi menor é Si maior com sétima menor, o qual tem sonoridade muito próxima ao acorde de Si maior, facilitando a mudança.

Buscando explorar outras interpretações possíveis para essa narrativa que é apresentada sonoramente, podemos direcionar nossas discussões para níveis extramusicais e dar mais atenção a outros elementos do fonograma, por exemplo o título.

Primeiramente, uma vez que esse rasqueado é dedicado à cidade de Três Lagoas, os caminhos sonoros apresentados acima podem estar relacionados com as diferenças e proximidades culturais entre o Mato Grosso e as regiões caipiras paulistas/sudestinas. Esse argumento faz sentido considerando que até finais do século XIX o Brasil pouco tinha consolidado grandes vias de comunicação terrestre entre as diferentes regionalidades do país com o Rio de Janeiro. No caso do Mato Grosso, como vimos, elementos da geografia local tornavam penosos os diálogos com a capital: O rio Paraná com suas águas pouco navegáveis devido ao relevo - especialmente na fronteira entre São Paulo e Mato Grosso onde se encontrava o salto de Urubupungá; a densa vegetação da margem esquerda desse mesmo rio; e a Serra de Maracajú, são componentes que fazem parte desse processo de “isolamento” geográfico da região.

Imagem 2: vegetação [da margem esquerda] do Rio Paraná

Fonte: Acervo Instituto Oswaldo Cruz, 1918.[238]

[238] Vegetação [da margem esquerda] do Rio Paraná mostrando a mata e os camalotes flutuantes de Eichomia. Porto Xavier. 1918. disponível em: <http://basearch.coc.fiocruz.br/index.php/vegetacao-da-margem-esquerda-do-rio-parana-mostrando-mata-e-os-camalotes-flutuantes-de-eichomia-porto-xavier >

Imagem 3: salto grande de Urubupungá[239]

Fonte: Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo, órgão da Secretaria de Agricultura do Estado. *Apud*. Sítio digital: https://jmartins.org [240]

Oscar Teixeira Guimarães em seu *Memorial da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil* (1933), além de apresentar que "núcleos importantes de povoações se formaram" no Mato Grosso e "estabeleceram relações comerciais com as repúblicas vizinhas do Paraguay, Argentina e Uruguay" devido às facilidades de comunicação fluviais, ele nos explica que:

> As comunicações com a capital do País se faziam por vias marítima e fluvial, por Montevidéu, Argentina e Paraguai, pelo rio do mesmo nome até a Foz do Rio Apa, na fronteira, ficando Corumbá a 5.117 Kms e Cuiabá a 6.000 do Rio de Janeiro.[241]

Tal contexto mudou radicalmente com a construção da ligação ferroviária entre o estado de Mato Grosso e São Paulo, algo que acompanhou o processo gradativo de integração produtiva mercantil entre o agronegócio e a indústria que mencionamos anteriormente. Movimento esse que, como vimos, é acelerado a partir do Estado Novo. Talvez seja por isso que na música Três Lagoas é possível encontrar esse trânsito pouco conturbado entre espaços que compartilham semelhanças.

Entretanto, indo mais a fundo no repertório do sanfoneiro, quando ouvimos outra gravação de Zan, nesse caso de 1947, é que podemos perceber a tentativa discursiva de conectar essa sonoridade à simbologias comumente relacionadas à nacionalidade paraguaia.

No fonograma 'Nostalgias del Paraguay' (Continental 15799-a) também encontramos dois violões - dessa vez tocados por Santana[242] e Piraci - que acompanham o Acordeão tocado por Mário Zan. A gravação compartilha de muitos

---

[239] Salto de Urubupungá, uma das três quedas de água originadas de um "degrau" rochoso que atravessa os rios Tietê e Paraná. Os outros dois saltos são o de Itapura e o saltinho de Urubupungá, todos hoje submersos pelo lago da hidrelétrica de Jupiá.

[240] Disponível em: <https://jmartins.org/?page_id=411>

[241] GUIMARÃES, Oscar Teixeira. *Memorial da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil.* Bauru/SP, 1933. p.1

[242] Não encontramos informações suficientes sobre o músico, a não ser a existência no acervo do IMS de 12 fonogramas, lançados entre 1931 e 1960, nos quais aparece tanto como intérprete, músico e/ou compositor.

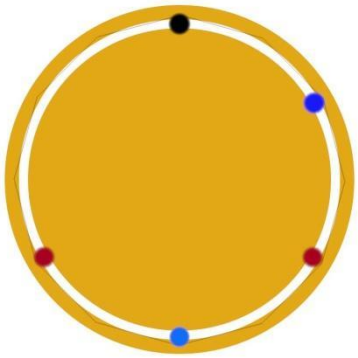
recursos e referências sonoras que estão presentes na música ‘Três Lagoas’, até mesmo as tonalidades exploradas são as mesmas: Mi maior, com empréstimos do campo harmônico de Mi menor.

Ainda assim, por mais que sejam parecidas em termos estruturais, cada uma dessas músicas carrega particularidades que podemos detalhar aqui. Por exemplo, é possível notar uma diferença clara na posição que cada um dos violões assume na cena construída por ‘Nostalgias’. Enquanto um fica responsável pela base rítmico-harmônica da música, o outro acompanha a sanfona na parte melódica, realizando escalas que ora tomam evidência entre as alongadas notas realizadas pelo fole, mas que acompanham toda a obra.

Esse arranjo de violões apresenta ainda mais a sensação de diálogo ao ouvinte, como se a sanfona estivesse a contar uma história enquanto o violão realizasse ponderações em meio as reverberações da primeira. Além disso, a execução das cordas se apresenta bem mais “leve” em relação a ‘Três Lagoas’. O que, somado ao andamento mais lento, toma rumos nostálgicos de interpretação da narrativa a partir do título dado à música.

Ainda nos referindo aos violões, percebe-se que o ritmo base realizado por um deles, mesmo sendo muito parecido com o ritmo empregado em ‘Três Lagoas’, brinca ainda mais com a nossa sensação rítmica ao adicionar a nota que fica “omitida” na primeira gravação que abordamos. Sendo tocada com uma intensidade parecida com a terceira nota em certos momentos, evidencia ainda mais a sobreposição das duas propostas rítmicas: ternária e binária - como vemos na roda rítmica. Além disso, faz com que a música soe “preenchida” de maneira a contribuir para a sensação de fluidez, conforto, etc.

Figura 11: representação em roda rítmica da execução de um dos violões na gravação de ‘Nostalgias del Paraguay’.



Fonte: acervo do autor

Percebidas essas características, para além do título remeter às terras paraguaias, começamos a notar algumas proximidades sonoras com o que vinha sendo praticado sonoramente nas regiões platinas a oeste e que se popularizou como símbolo da *paraguaydade*.

Para entendermos isso, outra informação pode nos ajudar: este fonograma está identificado como uma Guarânia. Gênero musical que, segundo Higa, pode ser acrescentado “ao idioma guarani e a atuação da mulher paraguaia [...] como uma das mais vigorosas representações de um sentido de identidade nacional”[243] no Paraguai.

As discussões que revisitaram a história do país em questão desde seus primórdios coloniais, a fim de resgatar as origens comuns entre os paraguaios, aconteceram principalmente no meio midiático a partir dos jornais e periódicos[244]. Aqui, não nos cabe adentrar os detalhes desse processo, o que interessa é entender como foi a partir desses debates e estudos iniciados na virada do século que se pautou a *“paraguayidade”* que viria a se consolidar nas ditaduras de Higino Morínigo (1940-1948) e Alfredo Stroessner (1954-1989). Sobre esse transcurso histórico da formação das noções de nacionalidade no Paraguai, o historiador Aníbal Pozzo aponta que:

> La construcción de la hegemonía en el Paraguay de la pos guerra se realizó, en parte sobre la melancolía y la resignación. La gran derrota política y militar de la Primera República paraguaya en 1870, crea estas condiciones sociales,

[243]HIGA, Evandro. *“Para fazer chorar as pedras”: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.202

[244] Inclusive, alguns pesquisadores como Aníbal Pozzo, afirmam como ponto inicial desse revisionismo a polêmica discussão jornalística travada entre Cecilio Báez, Pompeyo González e Juan E. O’Leary em 1902.

> por así llamarlas. Emerge una generación de intelectuales - cuyo estado de espíritu se encargará de repasarla a las generaciones siguientes - que desarrolla su día-a-día. Construye su universo social y cultural, asimismo político, sobre la melancolía y la resignificación.[...] Los textos de Juan E. O'Leary expresan esta tendencia, asimismo las producciones de una parte importante de la intelectualidad paraguaya finisecular. [245]

Para complementar essa perspectiva que apresenta a melancolia e a ressignificação das marcas da guerra como base da nacionalidade paraguaia, podemos acrescentar que para entender algumas das questões identitárias desse país é preciso levar em consideração um conflito ainda inconcluso "entre os valores culturais espanhóis e os valores da cultura guaranítica, tendo, talvez, como principal suporte o idioma guarani"[246]. Tais traços culturais guaranis que tiveram nas *Kygua Vera*[247] as principais responsáveis por sua sobrevivência no pós-guerra.[248]

Entretanto, Evandro Higa nos lembra que:

> O guarani e a cultura paraguaia autóctone de um modo geral, só começaram a ser resgatados como representações da "*paraguayidade*" com o advento da política revisionista na década de 1930 que restaurou e mitificou a figura de Solano López, alçando-o à posição de herói nacional.[249]

Ou seja, na mesma época em que a guarânia começa a despontar como fenômeno social. Esse gênero musical criado por José Asunción Flores a partir da polca paraguaia no início da década de 1920, contribuiu muito para a consolidação de toda a mística envolvendo o povo paraguaio e sua ligação ancestral/territorial com os indígenas guarani. Assim, acabou se consolidando como principal representante da música popular urbana do país. Mas é importante frisar que, para além da visão naturalizante de que a guarânia foi desde sua criação considerada expressão da *"paraguayidade"*:

> [...] a trajetória que o gênero percorreu até legitimar-se foi marcada por uma intensa luta política e ideológica onde se destaca o papel de Flores como

---

[245] POZZO, Aníbal Orué. *Las construcciones discursivas del periodismo.* In*:_____. Periodismo y Nación: Paraguay a inicios del siglo XX. Asunción-Paraguay: Arandurã Editorial, 2008.*p.367

[246] SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *A noite das Kygua Vera. A mulher e a reconstrução da identidade nacional paraguaia após a Guerra da Tríplice Aliança (1867-1904)*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História Universidade Federal Fluminense, 1998. p. 62

[247] "Idealizadas pelos lopiztas [...] as kygua vera eram as mulheres do povo que após a guerra de 1864/70 adquiriram certa independência forçadas pelas circunstâncias dramáticas em que o país mergulhou. Miseráveis, incultas, discriminadas pelas elites, obrigadas a trabalhar e sustentar a prole sem qualquer apoio masculino, não se sentiam obrigadas a obedecer às regras da moral burguesa e muitas se viram enredadas nas teias da prostituição." HIGA, Evandro. *"Para fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.51

[248] SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *A noite das Kygua Vera. A mulher e a reconstrução da identidade nacional paraguaia após a Guerra da Tríplice Aliança (1867-1904)*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História Universidade Federal Fluminense, 1998. p.36

[249] HIGA, Evandro. *"Para fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.49

> militante de esquerda e as oportunistas apropriações dos governos ditatoriais de direita.[250]

Nesse sentido, é importante questionar as narrativas nacionais a que gêneros musicais como a guarânia estiveram amarrados, pois muitas das vezes essas explicações não respeitaram a forma como as sonoridades circularam pelo território, antes mesmo da consolidação das nações e suas respectivas fronteiras.

Um bom exemplo para se resgatar nesse sentido, é o caso do Chamamé. Termo proveniente do guarani utilizado para designar um gênero tido como derivado da polca paraguaia, comumente associado a região de Corrientes e que viria a ser ligado, posteriormente, a identidade Argentina em alguns níveis. Aqui não queremos entrar no debate que normalmente é mencionado sobre qual é o gênero original, mas sim ressaltar como, mesmo nomeados de maneiras distintas, a polca paraguaia, o chamamé e a guarânia compartilham diversos elementos estéticos em sua execução, desde o rítmo a conexão simbólica com os guarani.

Isto é, essa partilha de referenciais simbólicos pode ser uma evidência de que esses gêneros podem estar conectados a uma prática sonora/cultural comum, a qual circulou junto com as pessoas pela bacia do Prata. Ou seja, na região do Mato Grosso também.

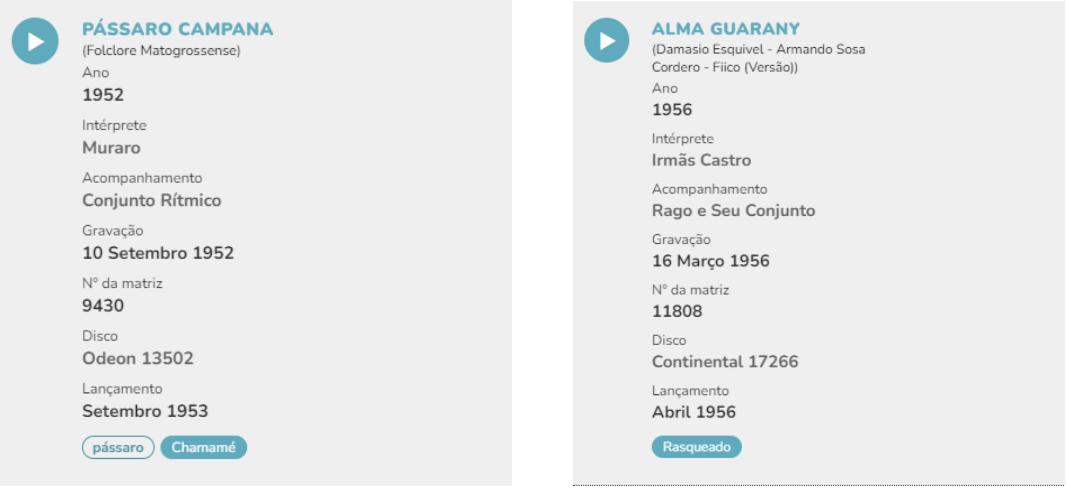
Por outro lado, não colocamos o Rasqueado nessa conta, pois o que percebemos em nossas buscas no acervo virtual do Instituto Moreira Salles é que quando se trata daquilo que veio a ser produzido no Brasil a partir do contato com essas sonoridades presentes na região fronteiriça, as nomenclaturas dos gêneros - ao menos durante o período aqui abordado - estavam, no mínimo, pouco esclarecidas por parte das gravadoras.

Para mostrar isso podemos recorrer a dois fonogramas: ‘Pássaro Campana’ (Odeon 13502), interpretada por Muraro e lançada em setembro de 1953; e ‘Alma Guarany’(Continental 17266), interpretada pelo duo Irmãs Celeste, lançado em Abril de 1956. Seguem as imagens de como se encontram no site do acervo do IMS.

---

[250] *Ibidem,* p. 52

Figuras 12 e 13: *prints* das descrições dos fonogramas ‘Pássaro Campana’ e ‘Alma Guarany’ presentes no acervo digital do Instituto Moreira Salles.



Fonte: acervo do autor.

Primeiro, observamos, no fonograma de ‘Pássaro Campana’, o uso da expressão “folclore matogrossense”, ao invés de referenciar a autoria das músicas no espaço destinado para tal. Destacamos também a indicação do gênero chamamé nessa peça, quando na verdade a música em questão é uma conhecida polca paraguaia anônima, mas que ficou popularmente conhecida graças ao harpista Félix Pérez Cardoso. Essas informações podem nos indicar que, por um lado, a culturalidade paraguaia realmente se misturava com a cultura regional do MT para as gravadoras e, por outro, que naquele momento poderia não haver critérios muito definidos para se identificar os gêneros platinos.

No caso de ‘Alma Guarany’, encontramos outras reflexões sobre o rasqueado, afinal essa composição de Damasio Esquivel e Oswaldo Sosa Cordero é um aclamado chamamé dedicado à herança guarani que paira sobre os ervais e laranjais. Ao ser descrita como um rasqueado, nos mostra como esse gênero não se comunicava apenas com referências paraguaias, mas sim com todas as sonoridades que vinham das fronteiras a oeste.

No entanto, não foram encontrados em nossa busca nenhum rasqueado com temática explicitamente ligada a Argentina, em contrapartida foram encontrados vários dedicados - ou com algum tipo de menção - ao Paraguai. Isso nos leva a refletir sobre até que ponto a forma na qual as sonoridades mencionadas foram interpretadas pela música caipira brasileira enquanto ligadas ao Paraguai, pode ter contribuído para a consolidação da narrativa nacional proposta do lado de lá da fronteira.

Apresentadas essas questões, podemos assumir a possibilidade de ‘Nostalgias del Paraguay’ ter sido categorizada como guarânia não a partir de critérios propriamente musicais, mas talvez enquanto componente narrativo também. De qualquer forma, vale observar aqui, mesmo que brevemente, a guarânia ‘Che Rindy Mime Guará (Para Minha Irmãzinha)’ (Columbia 55161), composta por Daniel Salinas em parceria com González e interpretada pelo Conjunto Paraguaio Columbia, lançada em 1939. A partir de paralelos traçados com o realizado em ‘Nostalgias’, podemos conhecer um pouco mais sobre os componentes que levaram a consagração da guarânia como sinônimo de “paraguayidade” e como estavam articulados de ambos os lados.

Escolhemos ‘Che Rindy’ pois ela é a guarânia paraguaia gravada no Brasil mais antiga a que temos acesso através do acervo do IMS. Nela, ademais, já é possível encontrar muitas das características que viriam a estar presentes em ‘Nostalgias del Paraguay’.

A música se inicia com uma longa escala ascendente realizada pelos violões que, explorando intervalos de terça, introduzem a linha melódica principal assim como os timbres que guiam a obra. Já encontramos, aí, as primeiras semelhanças com o rasqueado de Zan.

A formação do cenário sonoro fica a cargo de um violão, um acordeão e uma harpa, a qual provavelmente caracteriza a principal diferença entre esta música e as gravações tratadas anteriormente.

O assunto melódico que é trabalhado durante toda a peça, nos primeiros minutos da música, é repetido duas vezes, sendo separados por uma repetição da escala inicial da música. Um começo bem parecido estruturalmente com o que é desenvolvido na primeira parte de Três Lagoas. Durante essas repetições iniciais, que acabam por funcionar como uma longa introdução instrumental para a entrada das vozes, a harpa e o acordeão se revezam na melodia enquanto o violão fica responsável pelas características rítmicas da canção.

Após essa primeira parte, entram em cena duas vozes masculinas que cantam em guarani, versando sobre a melodia apresentada anteriormente. Nesse momento, a harpa e o violão passam a acompanhar a construção rítmico-harmônica junto do violão, se intercalando nas intervenções nos espaços deixados pela voz - tal qual faz um dos violões em ‘Nostalgias del Paraguay’.

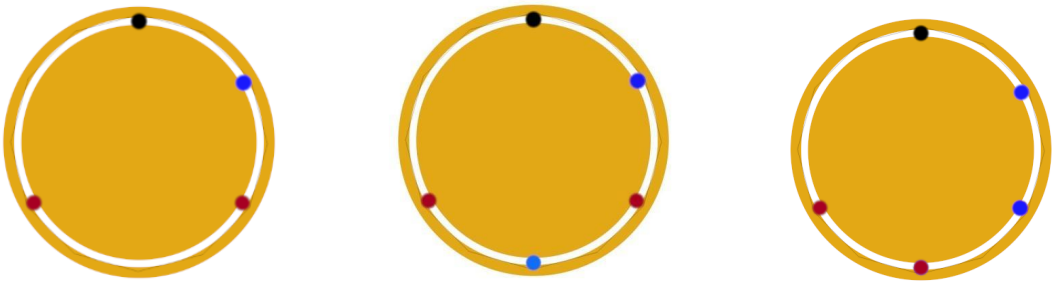
Mesmo sem entender os significados da poesia cantada, em ‘Che Rindy mime Guará’ são perceptíveis dois elementos que se conectam com o que vinha se construindo da identidade nacional paraguaia: a utilização da língua guarani e a figura feminina como aquela a quem é dedicada a música, ingredientes que não são exclusividade dessa música e podem ser encontrados em outras guarânias.

Nesse sentido, importante acrescentar que o idioma guarani foi muito utilizado por músicos paraguaios na construção de suas polcas e guarânias, seja com a utilização de termos específicos na poesia ou misturado com o espanhol no chamado *jopara*, ressaltando uma conexão simbólica com as populações originárias que habitavam as regiões centrais do continente. Ligadas a essa ancestralidade, as mulheres se tornaram personagens recorrentes das canções. Revestidas de suas raízes, as figuras femininas foram idealizadas nas poesias, fossem como a indígena mescla de deusa e pantera que habita o guairá, descrita por José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero na guarânia ‘Índia’; ou enquanto aquela que cantava triste velhas melodias em guarani, apresentada por Demétrio Ortiz e Zuleima Mirkin em ‘Recuerdos de Ypacarai’.

Ainda nos debruçaremos com mais detalhes sobre características linguísticas de alguns rasqueados de Mário Zan para entender um pouco mais sobre como os músicos e compositores lidaram com esses elementos em sua poética. Todavia, cabe adiantar que sofreram transformações significativas nesse trânsito, como por exemplo na versão de José Fortuna da letra de ‘Índia’, na qual as qualidades da tal índia deixam de estar ligadas à sua força e passam a ser sua beleza física. Além disso, a eva guarani tem sua etnia trocada pela tupi. Algo que, para o bem ou para o mal, pareceu se conectar melhor ao público brasileiro, uma vez que atingiu grande alcance nas vozes de grandes artistas como Gal Costa.

Voltando aos aspectos sonoros, notamos que as correspondências entre ‘Che Rindy’ e as músicas de Zan abordadas até aqui não param na forma como a obra é organizada. Em termos rítmicos é evidente a semelhança do que é empregado nas peças em questão. Porém, em ‘Che Rindy Mime Guará’ - assim como nas outras polcas e guarânias paraguaias que ouvimos - destaca-se a acentuação na quarta nota da levada durante toda a música. Sobressaindo, assim, a dimensão binária do ritmo, frente às características ternárias ainda presentes.

Figuras 14, 15 e 16: representação em roda rítmica da execução do ritmo base das gravações de ‘Três Lagoas’, ‘Nostalgias del Paraguay’ e ‘Che Rindy Mime Guará’, em ordem.



Fonte: Acervo do autor

Colocando essas gravações frente a frente é perceptível como ‘Nostalgias’ realmente se aproxima um pouco mais da estética apresentada por ‘Che Rindy’, pelo menos em relação a ‘Três Lagoas’. Contudo, o mais importante da relação de proximidade que as músicas estabelecem entre si é que, além de carregar narrativas sonoras que expressam diálogos/relações entre espaços diferentes, a forma como as músicas se estruturam apontam para trocas de referências e compartilhamento de ideias em uma interação real entre culturas diferentes.

Isso parece indicar um processo de *tradução cultural* que se deu a partir da realidade técnica, o qual não foi abrupto e que acompanhou as interações geográficas que aconteciam entre as diferentes regiões do continente e do Brasil. Ou seja, significa compreender que, por um lado, esse movimento de incorporação dos referenciais simbólicos das fronteiras era interessante para o emergente mercado fonográfico da época. Algo que associado a identificação do público fez com que tais gêneros realmente se tornassem influências fortes dentro da cultura caipira.

Essa busca por sonoridades “estrangeiras” a serem articuladas por músicos brasileiros, estava conectada com consolidação daquilo que Lucas Araújo chamou de "primeiras definições e padronizações sobre uma base eclética de gêneros da música sertaneja”. Nas palavras dele:

> Pode-se afirmar que até metade da década de 1940 a música sertaneja (ainda não havia diferenciação de vertentes no gênero ainda muito recente) se apoiava em ritmos musicais rurais e temas comuns ao universo simbólico

> do sudeste e, eventualmente, do sul do país – como a observação dos gêneros das canções dos discos gravados até esse período demonstra[251]

Nesse sentido, é preciso entender que tais definições de gêneros ecléticos estavam acompanhadas de diversas inovações tecnológicas que chegavam ao Brasil. A gravação eletrônica e a posterior substituição da goma-laca pelo vinil, trouxeram significativas contribuições para a qualidade das gravações e velocidade dos processos produtivos. O que acabou por impulsionar a expansão da indústria fonográfica e a subsequente categorização e estandardização dos gêneros musicais.

Dito isso, para se ter uma dimensão mais concreta sobre em qual pé estava a disponibilidade e a utilização dessas tecnologias na produção fonográfica da música caipira em meados da década de 40, podemos recorrer ao depoimento da dupla Tonico e Tinoco ao Globo Repórter em 1985. Na referida reportagem, Tonico ao referir-se a primeira gravação diz que:

> Naquele tempo o microfone vinha do Rio, só tinha um na gravadora Continental. E nós cantava moda aqui na roça. Quando abrimo o peito, estourou o microfone … fomos expulsos também da Continental. [...] Quando fomos expulsos da gravadora, ele falou “só vocês vão voltar aqui cantando macio”. Aí nós fomos no Teatro Municipal, lá no porão tinha esse maestro aposentado, choramos as mágoa pra ele lá e ficamos seis meses estudando música e ele educando a voz. Aí um dia voltamos na gravadora e estamos até hoje.

Isso pode nos indicar como a performance dos artistas precisava estar, em algum nível, dentro dos padrões de execução diretamente relacionados com as capacidades dos hardwares utilizados na produção dos fonogramas. E essas repetições de padrões foram fundamentais no processo de aceitação do material produzido. Por mais que seja traço comum em toda a história da humanidade, a repetição foi utilizada pela indústria como forma de “criar” a aceitação das obras pelo público. Nessa perspectiva, Márcia Tosta diz que:

> Os efeitos previstos fornecem segurança à audição e ao consumo; garantem a sensação de satisfação, de proximidade, a música soa como natural. Ao contrário de uma simplicidade exagerada, as canções devem ser ricas em detalhes e citações[252]

Talvez, o fato de que grande parte dos músicos em atividade durante esse período já tivessem o rádio como um referencial estético para suas composições desde seus primeiros passos na vida musical - como é o caso de Mário Zan, Tonico e

---

[251] ARAÚJO, Lucas Antonio de. *Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70*. 273 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2014. p. 65

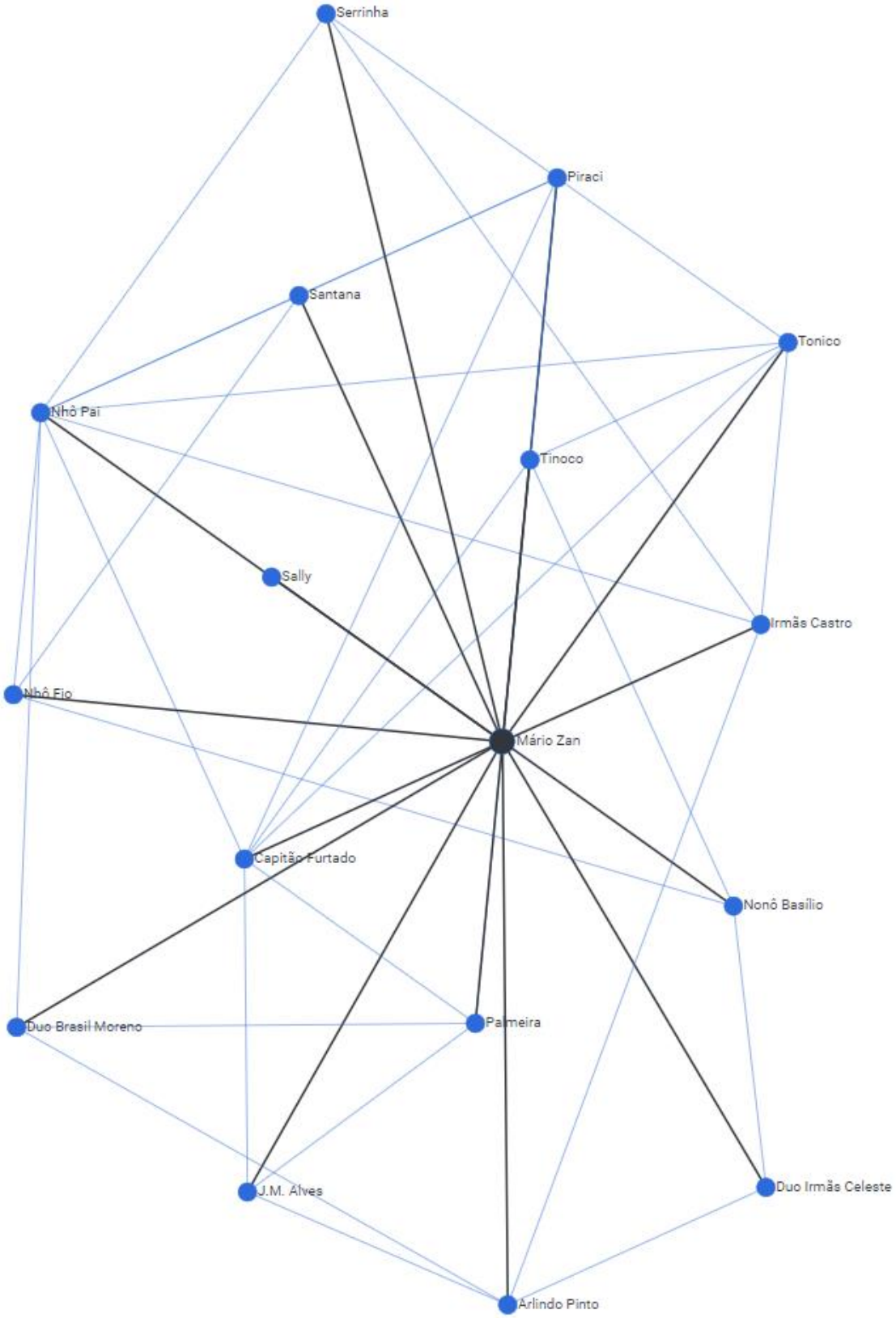
[252] *Ibidem*, p.52

Tinoco - possa ter sido um fator que contribuiu para a consolidação dos alicerces estéticos que guiaram as tendências de mercado desde então.

Nesta esteira, Mário Zan pode nos ajudar a perceber como se deu a tradução e estandardização das práticas musicais fronteiriças, por parte dos músicos que de alguma forma estavam relacionados ao universo sonoro ligados aos interiores rurais, pois ele era uma das figuras mais ativas nesse cenário. Uma forma que encontramos de visualizar essas movimentações, foi fazer um levantamento dos músicos que estiveram relacionados com Zan, fosse tocando ou compondo junto do sanfoneiro algumas das músicas da época ligadas à cultura caipira, com maior atenção aos rasqueados e guarânias gravados entre 1940 e 1950.

Desta pesquisa, saiu o seguinte gráfico de ligações, com alguns dos nomes que mais apareceram relacionados nos fonogramas:

Figura 17: Gráfico de rede de músicos caipiras parceiros de composição e/ou gravação de Mário Zan entre 1940 e 1950, a partir das informações contidas no Acervo digital do Instituto Moreira Salles.



Fonte: Acervo do Autor

Certamente esse gráfico representa um recorte de uma rede de artistas e profissionais muito maior, a qual poderia gerar diversas reflexões acerca do tema que tratamos. Mas o que nos interessa é perceber como Zan estava inserido na cena de alguns dos principais artistas responsáveis pela popularização da música caipira. Uma geração que ficou conhecida posteriormente como representante do sertanejo raiz.

Nessa linha, podemos concluir que Mário Zan esteve particularmente envolvido no processo de incorporação e estandardização dos gêneros musicais dentro da música caipira. No caso do rasqueado, ao absorver referências ligadas às musicalidades platinas, o sanfoneiro deixou transparecer temáticas que vão desde os contrastes entre o rural e o urbano até as comunicações culturais fronteiriças. Temas que estavam de acordo com as intenções mercadológicas e que passaram a acompanhar a maioria das composições desses gêneros, sendo muito bem recebidos pelo público que encarava a realidade da época.

Se até aqui buscamos compreender o que escapa das estruturas rítmicas, harmônicas e melódicas dos rasqueados de Mário Zan, a partir desse momento pretendemos direcionar as discussões para outras perspectivas, a começar pela poesia de algumas canções. A intenção é encontrar detalhes dos processos que aconteceram nesses dois circuitos culturais regionais, pelos quais as obras do sanfoneiro circularam com maior intensidade - Fronteiras mato-grossenses e o estado de São Paulo. Encontrar personagens e assuntos que foram propagados sobre cada lado dessa articulação territorial que estava se concretizando, reafirmando e traduzindo identidades.

Urbanização e modernização distópica do território

A Sanfona rasga o silêncio deslizando sobre as notas da região mais grave até a mais aguda. Em seguida realiza uma escala cromática[253], partindo do intervalo de Fá# e Lá mais agudo do instrumento até o intervalo de Do# e Mi da região mais grave do teclado - sendo essas últimas, notas que são base da tríade do acorde de Lá Maior.

[253] A escala cromática é uma escala formada pela sequência de notas distanciadas por um semitom, ou seja, toca todas as 12 notas disponíveis na música ocidental. Em contextos musicais não é comum ser executada por completo, podendo ser explorada em qualquer tonalidade como recurso de transição/movimento.

Esse movimento chama os violões para a música, os quais tocam sozinhos durante 4 compassos uma base rítmica similar ao realizado na música Três Lagoas, abrindo caminho para chegada das vozes que bradam em fabordão[254]: "*Oh Siriema de Mato Grosso; Teu canto triste me faz lembrar; Daqueles tempos que eu viajava; Tenho saudade do teu cantar*".

É dessa forma que inicia a música "Ciriema", composição de Mário Zan e Nhô Pai, gravada pela primeira vez pelo duo Irmãs Castro com acompanhamento de um "Conjunto Típico". Categorizada como um Rasqueado, a gravação ocupa o lado B do disco 15809 da Continental, o qual foi lançado em Agosto do ano de 1947.

Direto aos elementos líricos apresentados, a poesia escrita por Nhô Pai, se desenvolve da seguinte forma:

Ciriema
(Mário Zan, Nhô Pai)

Oh, ciriema de Mato-Grosso
Teu canto triste me faz lembrar
Daqueles tempos que eu viajava
Tenho saudade do teu cantar

Maracajú, Ponta-Porã
Quero voltar oh meu tupã
Rever os campos que conheci
A ciriema eu quero ouvir!

Logo na primeira estrofe podemos ter diferentes interpretações do texto. Uma certa dubiedade que surge devido a forma como está escrita, com especial destaque para as imagens criadas pelo segundo e quarto versos.

Se ao final dos três primeiros versos temos a impressão de que o eu lírico está localizado no Mato Grosso e, ao escutar o particular som da ciriema habitante de lá, se lembra dos tempos que viajava. Com a chegada do quarto verso: "*tenho saudade do teu cantar*", a personagem dirige-se a ave indicando que não tem ouvido mais o canto da ciriema mato-grossense e que carrega saudade do mesmo. Assim, o eu lírico muda de lugar. Agora se encontra distante da tal ciriema e, por se lembrar de seu canto, sente saudade dos tempos que viaja pelo Mato Grosso.

[254] Falso bordão ou Faux-bourdon é uma forma de harmonização musical que consiste em duas vozes cantadas ao mesmo tempo realizando um intervalo de sexta ou de quarta justa. Técnica que além de estar presente nas cantorias de festas populares como é o caso das folias de reis, é característica de muitos gêneros da chamada música caipira.

Pensando nessas duas possibilidades interpretativas que aparecem no primeiro contato com música, acreditamos que há uma ausência de informações importantes para compreender a narrativa da canção. Primeiro, podemos direcionar nossos olhares para o ente que dá nome a canção: a ciriema (ou Seriema). Únicos membros da família de aves *Cariamidae,* são divididas em duas espécies que estão presentes na América do Sul. No território brasileiro só se tem registro da presença de uma dessas espécies[255], a Seriema-de-perna-vermelha, a qual está distribuída principalmente pelo bioma do cerrado e caatinga - que compreende as regiões Nordeste, Sudeste, Centro-Oeste e Sul do país.

A partir dessas informações já é possível termos outro tipo de percepção quanto a poesia, a começar pela Ciriema que perde sua particularidade mato-grossense e não mais exige a presença do eu lírico no referido estado para que tenha contato com o canto da ave. Ou seja, o cantar da seriema do MT é o mesmo daquela que está em São Paulo.

Nesse sentido, pode ser que a especificidade estabelecida entre a ave e Mato Grosso seja apenas um recurso lírico para um recorte espacial das viagens que o narrador se refere. Entretanto, isso ainda nos deixa com dúvidas acerca da saudade do cantar da seriema evidenciado no último verso dessa estrofe. Embora seja possível entender tal nostalgia como mais um recurso de ênfase dos sentimentos diante das viagens pelas regiões a oeste, acreditamos que a melhor saída para esse entrave seja considerar que, nos primeiros versos, o eu lírico não esteja se referindo a uma ciriema que ouviu literalmente, mas sim de algo que acessou suas lembranças do canto da ave. No caso, o narrador pode estar se referindo a escala realizada pela sanfona no início da canção, a qual, segundo Mário Zan, simula o canto da ave em questão. O que nos deixa com o eu lírico sem lugar definido, mas distante da tal seriema de Mato Grosso.

De qualquer forma, para além de qual o sentido “real” que a estrofe adquire, é importante notar como essa abertura interpretativa contribui para as sensações de comunicação e troca entre locais de um grande recorte territorial que a canção propõe, não só poética, mas musicalmente também. O que vai de encontro com a ideia de compartilhamento a partir do trânsito entre espaços que apresentamos anteriormente.

[255] A Seriema-de-perna-preta é encontrada principalmente em regiões do Chaco boliviano, paraguaio e argentino.

Existem alguns exemplos sonoros que contribuem para a narrativa em questão, como: a escala utilizada para emular o canto da ave; e a harmonia da música que se estabelece sobre a relação de apenas dois acordes, Lá maior e Mi maior.

A primeira característica mencionada nos conta muito sobre uma certa noção de pertencimento ampliada, visto que a escala cromática é comum a todas as tonalidades e, por isso se torna um ótimo recurso de passagem ou transição. Além disso, essa inspiração no cantar de uma ave não é uma novidade para a época, afinal essa era uma tendência estética de algumas polcas paraguaias, como é o caso de 'Pájaro Campana', música na qual se evoca na introdução o canto da araponga[256].

Agora, sobre a alternância dos dois acordes durante toda a gravação de 'Ciriema', poderíamos dedicar boa parte desse trabalho apenas para entender com profundidade o que caracteriza a relação dessas duas notas. Essa dificuldade surge uma vez que essa ligação remonta às bases de toda tradição da musicalidade ocidental pautada na série harmônica. Entretanto, o importante é destacar a forma como o encadeamento mexe com o senso de "resolução/conforto" do ouvinte, que se deve a uma ambiguidade tonal entre Mi maior e Lá maior, incentivada pela melodia da primeira parte da música.

Nesse momento inicial, enquanto um violão realiza a base harmônica apenas alternando entre os dois referidos acordes, a linha melódica se desenvolve nas notas Sol sustenido e Lá, intervalo que estão presentes tanto na escala de Mi maior como na de Lá maior. Essa ambiguidade colabora para a ideia de deslocamento que a própria poesia explora, mas se encerra com a chegada da segunda estrofe, na qual a melodia confirma a tonalidade de Mi maior.

Voltando a Seriema enquanto recurso simbólico, é possível sublinhar dois raciocínios que podem sair da articulação poética dessa ave com o Estado de Mato Grosso: a] propõe a se comunicar com diversas regiões, a partir de algo reconhecível e compartilhado por uma extensa parcela do território brasileiro; b] mexe com o imaginário que se tinha sobre as regiões mato-grossenses e sua característica rural, contribuindo ainda mais para o reforço dessa narrativa sobre um lugar distante, deserto e marcado pela paisagem natural.

[256]Ave do gênero *Procnias*, o qual possui quatro espécies, Talvez a espécie que a música menciona é a chamada araponga-comum (*Procnias Nudicollis)*, encontrada no Brasil, Paraguai e Argentina.

Dito isso, podemos ir para a próxima estrofe pois nela aparecem alguns elementos muito curiosos para a reflexão que vem sendo tracejada: a urbanidade e a simbologia indígena.

A partir daí, o indivíduo que, até os primeiros 30 segundos de música, estava a sentir saudade de um lugar que era chão de ciriemas, passa a nomear as cidades que encontrou em suas viagens por aquela terra. Explorando assim, o já mencionado contraste entre o rural e o urbano que era latente no imaginário da época. Nessa direção, quando clama a Tupã seu desejo de retorno, evidencia uma ligação da região com as populações indígenas em sua composição demográfica e social. Uma terra que de alguma forma ainda estava no “passado”.

Com essa canção, Mário Zan parece reforçar, lírica e musicalmente, a narrativa de um Mato Grosso místico, uma paisagem rural ocupada por indígenas. Enquanto, ao mesmo tempo, destaca a presença da urbanidade nesses contextos idealizados. Uma narrativa que, como veremos mais adiante, além de circular em certos circuitos sociais do Brasil litorâneo, viria a ser absorvida pela própria identificação regional repartida entre aqueles que viveram no referido estado. O urbano que se confunde com o natural.

Pensando no que sabemos sobre o que acontecia histórica e geograficamente naquele momento, é curiosa a escolha poética de mencionar as cidades de Maracaju e Ponta Porã. Afinal, as mesmas eram tidas como promissoras no cenário econômico do estado desde a inauguração de estações da Noroeste do Brasil em ambas. Em 1944 na cidade de Maracaju e 1946 chegando em Ponta Porã, conectando tais comunidades e, consequentemente, o Paraguai aos principais centros do país, graças ao espaço fronteiriço compartilhado por Ponta Porã e Pedro Juan Caballero.

Além disso, cabe lembrar que ambas foram capitais do Território Federal de Ponta Porã (1943-1946), o qual, quando do lançamento da música, havia somente um ano de sua dissolução. Como vimos, a criação dos Territórios Federais ocupava lugar importante no projeto político pregado pela “Marcha para o Oeste” de Vargas e nas palavras do próprio presidente, eram criados no ímpeto de Sanear, Educar e Povoar os espaços vazios. Como no discurso improvisado que o então presidente fez em agradecimento ao banquete oferecido em Guaíra, no Território Federal de Ponta Porã, em janeiro de 1944:

> O escasso povoamento de algumas regiões fronteiriças representa, de longo tempo, motivo de preocupação para os brasileiros. Daí a ideia de transformá-las em Territórios Nacionais, sob a direta administração do Governo Federal.

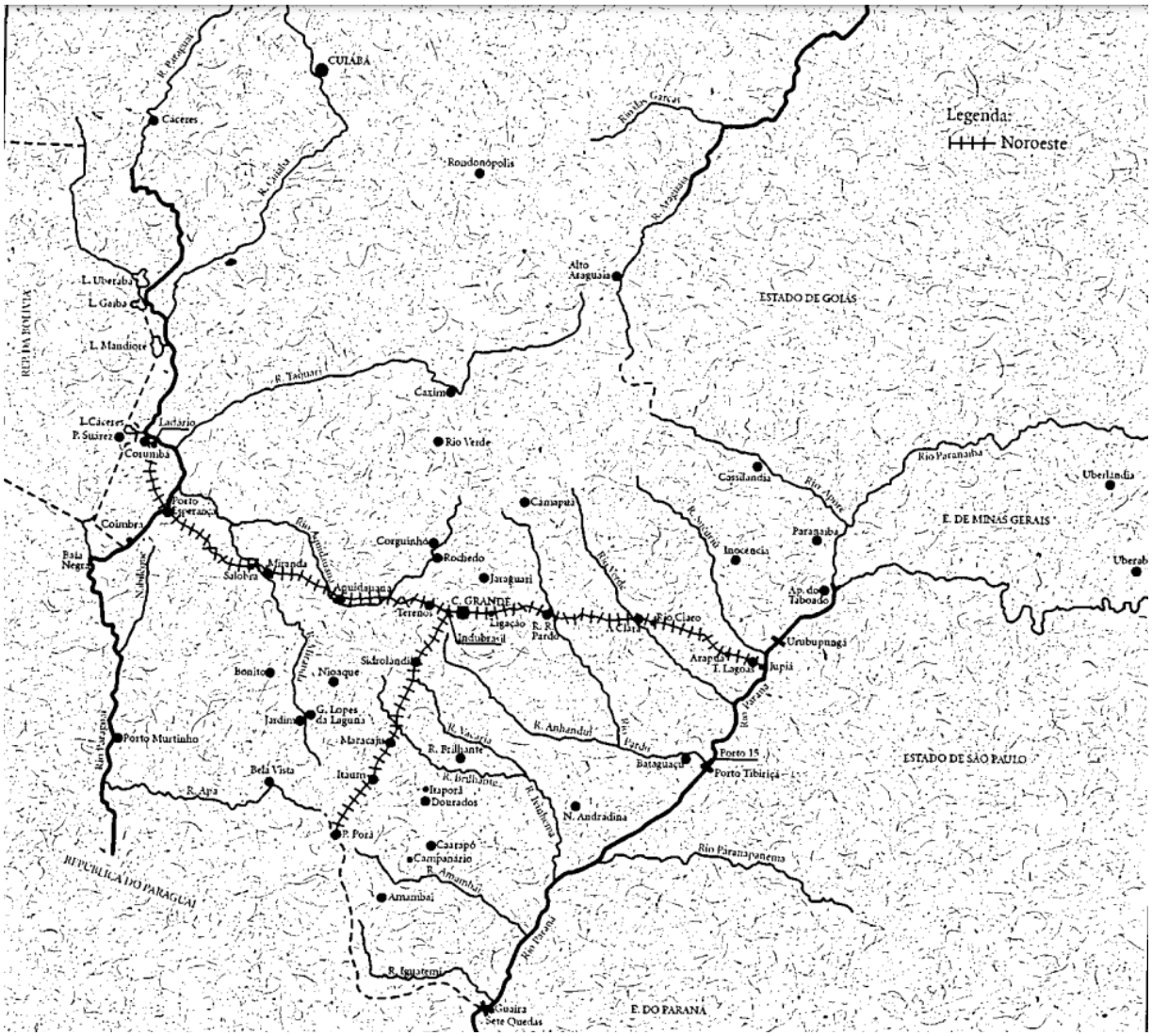
> Era essa uma antiga aspiração política de evidente alcance patriótico, principalmente dos milhares que possuem aguda sensibilidade em relação aos assuntos capazes de afetar a integridade da Pátria e o sentido mais objetivo dos problemas atinentes à defesa nacional.[257]

Ao relacionarem Ponta Porã e Maracaju na composição, Mário Zan e Nhô Pai ressaltam como as mesmas ocupavam uma certa posição de destaque na região. Algo que também nos ajuda a perceber, em certos níveis, os desdobramentos culturais e os impactos no imaginário daquilo que foi incentivado e promovido pela ditadura do Estado Novo no que tange a integração do território nacional.

Nesse sentido, é possível dizer que existe menção indireta à estrada de ferro na música, uma vez que o próprio Zan já apresentou em seus relatos que a Noroeste foi o principal meio de transporte em suas viagens pela região. Algo que por si só, demonstra qual era o nível de comunicação entre São Paulo e Mato Grosso na época. Nesse sentido, a forma como a ferrovia Noroeste do Brasil fica subentendida na utilização desses núcleos urbanos na canção, pode contribuir com a ideia de que a modernização dessas regiões fronteiriças tem conexão quase que direta com um certo "ímpeto modernizante" dos centros urbanos ao estreitar a comunicação entre esses espaços.

[257] VARGAS, Getúlio. *A criação dos territórios nacionais (improviso agradecendo o banquete oferecido em Guaíra, no Território Federal de Ponta Porã, - 27 de janeiro de 1944)*. p.270 (p.5 do arquivo). Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1944/03.pdf/view>

Imagem 4: A Noroeste em Mato Grosso (Esquema)



Fonte: QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos: a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e a construção histórica de Mato Grosso (1918-1956)*. p. 36

No entanto, mesmo que a chegada da ferrovia ao estado de Mato Grosso tenha feito parte do processo de modernização e urbanização do referido estado, é preciso entender que até as direções que esse meio de comunicação tomou na região, respeitaram intenções políticas que certamente dialogavam com os interesses das elites a nível regional e nacional.

No caso da NOB, como vimos no primeiro capítulo, o desenho de seu traçado com fim em Corumbá, deveu-se a um conjunto de interesses de ordem econômica, política e simbólica. Desde a abertura para a livre navegação no Rio Paraguai, em 1870, assistimos uma dinamização na integração do estado de Mato Grosso ao mercado internacional. Processo marcado por um fluxo consideravelmente alto de pessoas e capitais estrangeiros, a partir do comércio importador/exportador

sustentado, principalmente, pela venda do couro, pela extração da erva mate e de alguns minerais.

É possível nomear diversos núcleos urbanos que surgiram e se consolidaram graças a essa organização político-econômica da região pautada na produção agrícola, como é o caso de Porto Murtinho, Ponta Porã e Campo Grande. Essa afirmação concorda com o proposto por Silvana Cristina da Silva de que:

> A modernização agrícola no estado do Mato Grosso tem na urbanização sua complementaridade. Muitas cidades nasceram para atender demandas do agronegócio. Esses novos centros urbanos que surgiram reclamam autonomia política, concretizada em parte na forma da emancipação municipal.[258]

Nesse sistema, a principal porta de entrada do referido afluxo com o exterior acabou se tornando Corumbá - o porto que demarcava o fim da navegação internacional no rio Paraguai. E desta forma, podemos considerar que uma das principais preocupações econômicas em direcionar a linha férrea para a referida cidade, foi deslocar a hegemonia do rio da Prata para o eixo São Paulo-Santos. Nessa perspectiva, Paulo Cimó acrescenta que:

> Tudo indica também que, com seu traçado modificado e diretamente dirigido para a fronteira com a Bolívia, a ferrovia poderia prestar-se melhor a um outro objetivo da diplomacia brasileira, em face dos desentendimentos com a Argentina: a busca de aliados entre os vizinhos, isto é o Paraguai e particularmente a Bolívia.[259]

Com isso, é possível afirmar que a chegada da ferrovia é parte de um processo de modernização que já vinha se encaminhando na região, além de uma concretização de interesses políticos do estado nacional com aquele espaço fronteiriço. Assim, podemos prosseguir para outros fonogramas que ajudam a encontrar novos detalhes para os contextos abordados.

Por exemplo, a gravação de ‘Cidades de Mato Grosso’ (Continental 16020), lançada em 1949 também pelo duo Irmãs Castro, com acompanhamento de Mário Zan e seu conjunto. Composição do sanfoneiro em parceria com Arlindo Pinto, a música estruturalmente é muito parecida com o que é empregado em ‘Ciriema’, mas com um andamento mais lento.

---

[258] SILVA, Silvana Cristina da. *A criação de municípios no front e a formação da elite do agronegócio: faces do uso do território brasileiro*. Geosul, Florianópolis, v. 24, n. 48, p 85-101, jul./dez. 2009. p.88

[259] QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos: a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e a construção histórica de Mato Grosso (1918-1956)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999. p.120

Cidades de Mato Grosso
(Mário Zan e Arlindo Pinto)

Chego até ficar maluco com o rasqueado apaixonado
Essa música penetra no meu peito amargurado
Faz lembrar do Paraguai, essa terra boa irmã
Faz lembrar Porto Esperança, faz lembrar Ponta Porã.
Faz lembrar Porto Esperança, faz lembrar Ponta Porã.

Meu prazer seria ouvir rasqueado a vida inteira.
Faz lembrar as noites lindas que passei lá na fronteira.
Lembro então Porto Murtinho, Bela vista e Corumbá
Três Lagoas, Campo Grande, Aquidauana e Cuiabá.
Três Lagoas, Campo Grande, Aquidauana e Cuiabá.

Logo de cara podemos perceber duas características marcantes dessa poesia: a forma como estabelece o diálogo lírico com o Paraguai; e o volume de cidades citadas. O eu lírico, dessa vez, se lembra de suas viagens pela fronteira, a partir dos rasqueados que tem escutado. E a primeira coisa que ele se lembra é do "Paraguai, essa boa terra irmã" e da paisagem de Mato Grosso, reforçando a existência de uma conexão forte entre esses dois contextos.

Essa conexão simbólica com o Paraguai, pode não estar diretamente ligada às aproximações políticas que Vargas tinha proposto enquanto estava no poder. Daí surgem duas reflexões relevantes.

A primeira entende que, ao incluírem essa nação vizinha na música, os autores demonstram que realmente percebiam uma presença paraguaia na região e, também, guardavam sentimentos positivos em relação ao Paraguai em si. Demonstrando, talvez, como a aproximação com os países a oeste não era vista de maneira negativa socialmente.

Por outro lado, parece uma forma de se mencionar a nacionalidade paraguaia que podem nos indicar traços do discurso pan-americanista que o governo de Getúlio passou a assumir nos últimos anos de Estado Novo.

> Fiel às tradições do pan-americanismo, o Brasil está sempre disposto a colaborar na solução dos problemas de interesse coletivo, embora adote também, como norma invariável, a abstenção de interferir em assuntos que afetem a política interna de qualquer outro país.[260]

Algo que acaba por contrastar com a postura de reafirmação da soberania nacional desempenhada no discurso improvisado sobre os Territórios Federais, visto

[260] VARGAS, Getúlio. *As tradições pan-americanistas do Brasil e do Peru*. In: Discursos selecionados do presidente Getúlio Vargas. FUNAG, Brasília. 2009. p.21

anteriormente. Reforçando assim, a postura dúbia de Vargas que, às vezes de maneira contraditória, atendia a diversos interesses da política estatal.

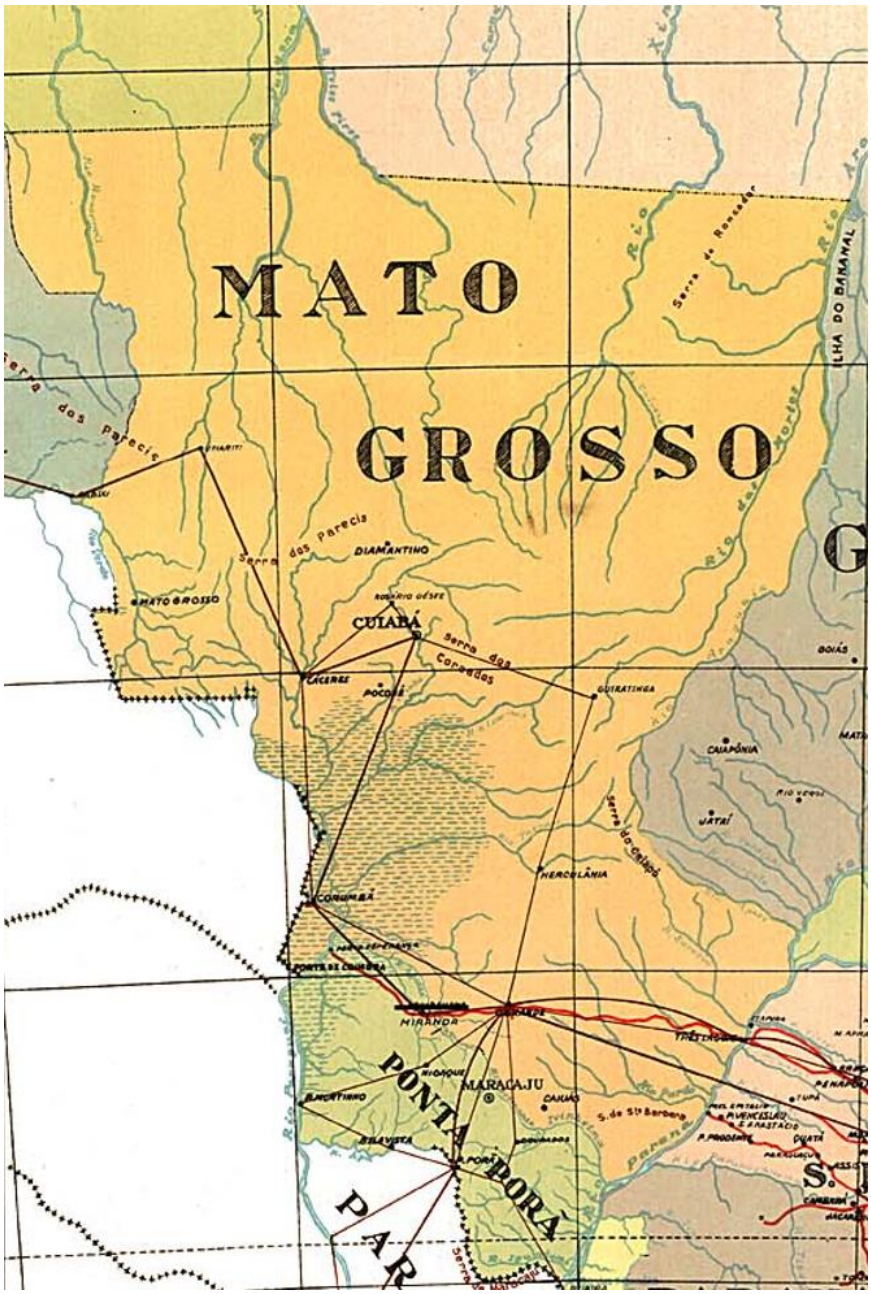
Sobre os trilhos urbanos expressos na canção, podemos perceber a presença ainda subentendida da NOB na construção da paisagem da região, no entanto também são apresentadas ao ouvinte novas cidades do estado, dentre as quais, três não eram conectadas pela ferrovia na época em que foi lançada esta gravação: a capital Cuiabá, Bela Vista e Porto Murtinho[261].

Estas, com todas suas especificidades, compartilham uma característica em comum que é a ligação pela Bacia do Rio Paraguai. Porto Murtinho fica à beira do referido Rio, Bela Vista tem acesso a partir do Rio Apa - um importante afluente que desenha parte da fronteira entre Brasil e Paraguai ao sul do estado -, Cuiabá através do Rio de mesmo nome que também deságua no rio Paraguai.

Apenas com essa informação, fica nítida uma proposta dos compositores em alargar a visão sobre o Mato Grosso fronteiriço, dando contornos a ele ao mencionar cidades que carregam uma distância considerável entre si. Três Lagoas, a leste, é a cidade limítrofe com o estado de São Paulo; na mesma direção, só que a oeste, Corumbá marca a fronteira com a Bolívia; ao sul, Porto Murtinho, Bela Vista e Ponta Porã, desenham a fronteira com o Paraguai.

[261] Aqui consideramos que Corumbá, mesmo não tendo um ramal da ferrovia na cidade até 1952, usufruía desde 1914 do acesso a linha através do distrito de Porto Esperança, onde se pegava um barco até a cidade. Trajeto este que Mário Zan e seus colegas fizeram em suas primeiras viagens ao estado.

Imagem 5: Recorte do Mapa do Brasil de 1944 feito pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística.



Fonte: Acervo do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

Ao mesmo tempo, Mário Zan e Arlindo parecem introduzir à paisagem as ligações fluviais que por muito tempo foram responsáveis pelo crescimento e atualização da região.

Assim, ‘Cidades de Mato Grosso’ convida o ouvinte a conhecer um pouco mais do cenário político-econômico desse mesmo estado, pois, assim como outros músicos da época, Mário Zan passa a dar nomes de espaços que até então não eram muito mencionados ao se falar da região. Isto é, suas cidades e povoamentos - como é o caso de Porto Esperança.

Aqui podemos trabalhar pelo menos dois exemplos para se ter uma ideia dos espaços com que Mário Zan se deparou em suas viagens, além de poder visualizar as paisagens que, de alguma forma, acabam sendo influenciadas pela obra do compositor. Os dois exemplos que utilizaremos aqui são: Campo Grande e Porto Murtinho, no entanto, quaisquer que fossem as cidades escolhidas, poderíamos encontrar novos detalhes sobre a organização econômico-espacial do território abordado. Ainda assim, optamos por esses uma vez que são ótimos representantes para entendermos algumas características marcantes da modernização em Mato Grosso, com especial atenção para a sua porção sul.

Sobre o município de Porto Murtinho, vale entender que o início de seu povoamento, sua consolidação enquanto núcleo urbano e independência enquanto comarca, estiveram diretamente ligados a expansão do comércio de Erva Mate e, consequentemente, do domínio da Matte Larangeira, a qual escoava pelo porto da cidade sua produção. Sobre esse processo, a *enciclopédia dos municípios brasileiros* produzida pelos conselhos nacionais de Geografia e Estatística ligados ao IBGE em 1958, apresenta a informação de que a consolidação das bases do que viria a se tornar o município de Porto Murtinho, tinha como um dos motivos, o modo como:

> O crescimento contínuo da produção de erva-mate exigia meio de escoamento rápido, até as margens do Paraguai, para onde chegava em carretas vindas do planalto do Amambaí. [...] Sob a proteção da Companhia Matte Larangeira, Porto Murtinho, que já era freguesia pela Resolução de 10 de abril de 1900, progrediu satisfatoriamente até 1902, quando o Banco Rio e Mato Grosso entrou em liquidação, seguido, logo após, da Companhia Matte Larangeira que, pela Lei nº373, de 19 de maio de 1903, teve autorização para transferir a concessão a firma Larangeira, Mendes & Cia.[262]

Desde a venda da companhia - e com o eventual fim dos arrendamentos - a cidade em questão parece ter direcionado cada vez mais sua economia para a pecuária, privilegiando a comunicação a partir das estradas que ligavam os municípios frente às ligações fluviais ainda presentes - assim como boa parte da porção centro-sul do estado.

Esse processo fica mais nítido quando Jurandyr descreve características específicas que poderiam ser encontradas em Porto Murtinho durante a primeira metade da década de 50. De acordo com o autor, em 1950 a população do município

[262] FERREIRA, Jurandyr Pires (org.). *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1958. 330 p. v. 35: Mato Grosso. p.260

era de 8 436 habitantes e a base econômica da cidade era “representada pela pecuária e indústria de transformação”[263].

A origem a partir da exportação de erva mate, além do incipiente processo de industrialização que, segundo o que consta na *enciclopédia*, já era considerado “segundo esteio da economia”[264] de Porto Murtinho na década de 50, colabora com a ideia proposta por Silvana C. Silva de que a urbanização vem, muitas vezes, como complemento da expansão do agronegócio, especialmente no centro-sul de Mato Grosso - mesmo não sendo a regra. Afirmamos isso, uma vez que o principal setor industrial da cidade era o de química e farmacêuticos, devido:

> A existência de duas fábricas para industrialização do ‘quebracho’, madeira que existe em abundância no município e da qual se retira o extrato de tanino, empregado no curtimento de couros e peles. Essas fábricas, que empregam um total de 291 operários, estão localizadas na sede e no povoado de Porto Quebracho. [265]

Esse processo de modernização do território fica ainda mais impressionante quando se descobre que, no que tange aos meios de transporte e comunicações ligados a cidade, algumas das conexões realizadas com os outros municípios do estado já eram feitas por vias aéreas. Para além de um preparo para circulação pelas rodovias que contava com “9 automóveis, 4 jipes, 28 caminhões, 4 caminhonetas para carga e 6 tratores”[266], ou da comunicação fluvial já estabelecida, as adversidades geográficas já eram superadas rapidamente por intermédio do avião.[267]

De acordo com a *Enciclopédia dos municípios brasileiros*, o município ligava-se:

> às cidades vizinhas de Bela Vista, através de rodovia, 240 km; de Bonito, idem, 338 km; de Miranda, misto, rodovia até Aquidauana, 382 km e daí por intermédio da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil, 78 quilômetros. As comunicações com Corumbá são realizadas por vias aéreas e fluvial, em um percurso de 220 e 480 quilômetros, respectivamente. O serviço aéreo é mantido pelo Consórcio Real-Aerovias-Nacional S. A., e o fluvial por várias empresas localizadas em Corumbá, distinguindo-se, pela periodicidade com que mantém a linha, o Serviço de Navegação da Bacia do Prata, que escala

---

[263] A pecuária regional tinha uma população calculada de 227 833 cabeças de gado, “num valor que ultrapassou dos $76 milhões de cruzeiros”. *Ibidem*, p.261

[264] *Ibidem*, p. 262

[265] *Ibidem*.

[266] *Ibidem*.

[267] Essas afirmações fazem coro ao que Álvaro Neder apresenta em seu estudo sobre a modernização da parte centro-sul do então estado de Mato Grosso. De acordo com ele, desde a chegada da década de 1950 “os fazendeiros pantaneiros já tinham superado as dificuldades e lentidão do transporte terrestre (em vista das cheias do pantanal) por intermédio do avião”. Laucídio Coelho, por exemplo, foi um pecuarista que possuía quatro aviões, “por volta de 40 pistas de pouso para aviões e serviços de radiotransmissão”. NEDER, Alvaro. *“Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central”*: *Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso*. Mauad, Rio de Janeiro, 2014. p. 69

> no pôrto da cidade três vezes por mês. A ligação com a capital do Estado é feita por intermédio de Corumbá, via aérea ou fluvial, e rodoviária até Aquidauana, daí via aérea.[268]

O tamanho da frota de caminhões e veículos do município, somado ao fato de que toda comunicação fluvial era realizada a partir de empresas e autarquias sediadas em Corumbá, demonstram como muito se passara desde o início do povoamento de Porto Murtinho. Esse processo que começou, também, graças às capacidades comunicativas do Rio Paraguai escoando erva mate, depois de passados um pouco mais de cinquenta anos, não parecia ter mais o rio como uma ligação prioritária, ainda que mantivesse algumas conexões importantes para a dinâmica identitária e territorial da região.

No caso de Campo Grande, esta cidade, desde seus primeiros passos, cresceu em torno da comercialização de gado. Elevado à categoria de município em 1899, o povoamento da região, de acordo, com a *enciclopédia dos municípios brasileiros*:

> Revelando-se o mais ativo centro de comércio de gado, foi crescendo em tôrno do seu nome a fama da riqueza" fama essa que, atraiu, ao lado dos homens trabalhadores e honestos, uma verdadeira escória humana, a qual na prática dos seus costumes e na impunidade dos crimes cometidos, deu a Campo Grande, a feição de "Far West", o que lhe valeu um longo período de insegurança saturando de muito sangue humano, a terra que, depois de tal época, voltou a ser atraente, dadivosa e hospitaleira.[269]

Os rebanhos cresceram gradativamente junto com a ocupação do espaço devido a localização estratégica da cidade, por ser ponto de ligação entre estradas de "todas as direções cardeais"[270]. E, nesse sentido, a pecuária foi determinante para a própria consolidação do município e sua industrialização. Nesse movimento, até o final do século XIX grandes latifúndios já haviam se formado no município.

Durante esse período, o gado do planalto da Serra de Maracaju era destinado, sobretudo, para as invernadas de Minas Gerais, através da estrada por Santana do

---

[268] FERREIRA, Jurandyr Pires (org.). *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1958. 330 p. v. 35: Mato Grosso. p. 262

[269] Vale pontuar que não foi só Campo Grande que ficou com essa feição de "Far West", essa informação dada na enciclopédia faz coro ao depoimento de Zan no qual ele afirma que na primeira vez que mostrou sua composição "Três Lagoas" ao público da cidade, alguns dos presentes deram tiros para cima como gesto de euforia .ZAN, Mário. *Raízes da música de Mato Grosso do Sul*. Entrevista concedida a Paulo Simões. Núcleo de Serviços Culturais da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFMS, 1985. In: FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.*Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014. p. 201

[270] TRUBILIANO, Carlos Alexandre Barros. MARTINS JUNIOR, Carlos. *O progresso chega ao sertão: transformações urbanas em Campo Grande no início do século XX.* In: Revista de História Regional 13(2): 246-262 , Inverno, 2008. p.246

Parnaíba e Uberaba[271]. Também era exportado em quantidades menores para o Paraguai que era realizado pelos afluentes do rio Paraguai, assim como se estabelecia o comércio de couro com a Argentina e Uruguai.[272]

Isso começa a mudar quando o primeiro trem da Noroeste do Brasil estaciona em Campo Grande em outubro de 1914. Ao atrelar a cidade aos principais centros urbanos do país, a NOB possibilitou a Campo Grande um desenvolvimento econômico acelerado, se tornando rapidamente a principal estação da ferrovia em arrecadação no Mato Grosso. De acordo com os dados obtidos por Paulo Cimó, em 1932 a contribuição da cidade nos arrecadamentos totais da NOB no MT chegou a impressionantes 49,5%.[273]

Nesse ritmo, assistiu-se, no decorrer da primeira metade do século XX, ao deslocamento do foco comercial de Corumbá para Campo Grande. Além disso, a chegada da linha facilitou a entrada de uma grande quantidade de migrantes e imigrantes no município, o que acarretou na diversificação e crescimento da demografia de Campo Grande.

> Deste modo, no início do século XX Campo Grande contava com cerca de 2.000 habitantes e, aproximadamente, 200 casas; em 1912, o novo município já somava 5.000 almas. Em 1920, essa população subiu para 21.000 habitantes, saltando para 40.000 habitantes, em 1933,5 e para 49.629 sete anos mais tarde.6 Entre 1920 e 1940, a população da zona urbana cresceu de 6.000 para 24.479 habitantes, praticamente igualando à população rural[274]

Dito isso, é interessante reparar como, mesmo sendo uma cidade cuja origem e crescimento não estiveram profundamente ligados às conexões fronteiriças da região, nos poucos rasqueados em que é mencionada, Campo Grande é representada como mais um dos espaços que expressam a ligação de Mato Grosso com o Paraguai. Assim como acontece em ‘Cidades de Mato Grosso’, podemos citar a música ‘Lencinho Ñanduty’ (Continental 15707- a) lançada em 1946, na qual o eu lírico conta

---

[271] "Como se sabe, esse comércio era feito pelos chamados boiadeiros; que vinham do Triângulo Mineiro ao Sul de Mato Grosso para comprar gado magro (depois engordado nas invernadas mineiras e encaminhado para o abate no Rio de Janeiro e São Paulo) e vender reprodutores". QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos: a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e a construção histórica de Mato Grosso (1918-1956)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999. p. 398

[272] *Ibidem*.

[273] *Ibidem*. p.349

[274] TRUBILIANO, Carlos Alexandre Barros. MARTINS JUNIOR, Carlos. *O progresso chega ao sertão: transformações urbanas em Campo Grande no início do século XX.* In: Revista de História Regional 13(2): 246-262 , Inverno, 2008. p.247

que ganhou um lenço com bordado Ñandutí[275] de uma paraguaia que havia conhecido em Campo Grande no bairro amambaí[276].

Essas informações sobre Campo Grande e Porto Murtinho nos levam a considerar que, quando Mário Zan e seus colegas viajaram pelo Mato Grosso em meados dos anos 40, eles se depararam com um espaço que passava por intensas transformações em sua paisagem. Um território onde o urbano se expandia em contraste com a natureza e que, além disso, vivia uma mudança na direção de seus regimes de comunicação e, consequentemente, de identificação.

Inclusive, Nelson Werneck Sodré ao escrever sobre '*O Sul matogrossense'* no periódico '*O observador econômico e financeiro*', em 1947, destaca em seu texto como a "navegação do Paraguai permanece em nível reduzido", mas ainda assim era "importantíssima para a vida e para a política da região".[277] Ao mesmo tempo, o autor não superestima a presença da Noroeste do Brasil naquele espaço, de acordo com ele:

> Tal estrada não efetivará melhoramentos e ampliações em correspondência com o desenvolvimento da zona, mas em correspondência com as necessidades da nossa política externa, o que não importa porque, finalmente, em muito as coisas redundarão em benefício da zona em aprêço. [...] Como quer que seja, para zona secundária, a linha simples da Noroeste é uma solução que merecerá desdobramento apenas no futuro e a ampliação da rêde, como ramal de Ponta Porã, já em tráfego além de Maracajú deu novas perspectivas à faixa mais rica em gado.[278]

Nesse sentido, realmente assistiu-se na região a desdobramentos positivos da presença da NOB, no que tange a participação na expansão econômica do centro-sul de Mato Grosso - superando, talvez, até as expectativas de intelectuais como Sodré. Mas, assim como conseguiu ter uma interessante prospecção da ferrovia, o autor também consegue sintetizar bem o fato de que as vias fluviais, mesmo enfraquecidas, permaneciam sendo uma rota de comércio e circulação importante para a região.

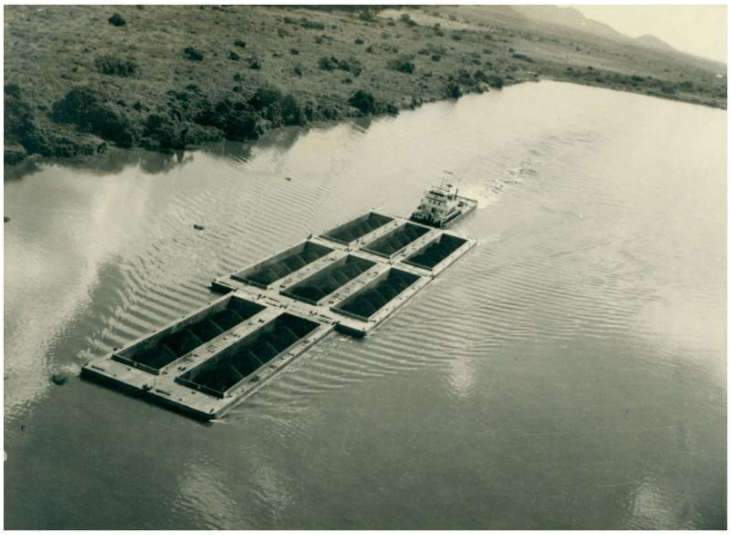
Todavia, é válido frisar que apenas em poucos casos, os rios conseguiram manter-se como alternativas competitivas à ferrovia, como é o caso do manganês

---

[275] Ñandutí é uma renda tradicional do Paraguai, a palavra que dá nome ao bordado significa teia de aranha em guarani.
[276] O bairro Amambaí é conhecido por ser o primeiro bairro da cidade de Campo Grande.
[277] SODRÉ. Nélson Werneck. *O Sul Matogrossense.* In: O observador Econômico e Financeiro, nº132, p.68 e 75. Disponível em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/observador-economico/123021>
[278] Ibidem, p.75

extraído em Corumbá, cujo a maioria da produção era escoada pelo rio Paraguai até a década de 1960.[279]

Imagem 6: Rio Paraguai: chatas transportadoras de manganês.



Fonte: Acervo dos municípios brasileiros do IBGE, Corumbá, MS. 1968[280]

Mesmo com uma relação complexa que teve amplo espectro de interações, é clara a forma como gradativamente a ferrovia assumiu o protagonismo das comunicações no Mato Grosso. Um processo de mudança regional que atingiu a dinâmica de interação dos municípios, fossem eles ligados ou não pela linha férrea.

Dito isso, quando escutamos 'Ciriema' ou 'Cidades de Mato Grosso' temos contato, mesmo que de forma despretensiosa com algumas imagens desses processos. Desde o ritmo, passando pela estrutura melódica e harmônica, até a poética das canções, são encontrados elementos que se referem à tensão existente na comunicação e deslocamento entre as regiões mencionadas.

Portanto, Mário Zan - assim como outros compositores de rasqueados - ao se inspirar no Mato Grosso, apresenta, de maneira idealizada, um território que estava em plena transformação, se urbanizando, embora rodeado por uma natureza exuberante e com fortes traços da culturalidade paraguaia. Assim, também deixa subentendido na composição que o estado dispunha de muitos caminhos.

Por fim, parece que o sanfoneiro esteve imerso no universo simbólico de Mato Grosso e abraçou suas influências, concretizando em suas composições uma certa

---

[279] QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos: a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e a construção histórica de Mato Grosso (1918-1956)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999. p. 347

[280] Disponível em <https://biblioteca.ibge.gov.br/biblioteca-catalogo.html?id=449557&view=detalhes>

estética fronteiriça. Isto é, reorganiza em suas obras referências que estão dispostas em diferentes nacionalidades, a partir de uma prática que não respeita os limites geopolíticos. Portanto, além de destacar, Zan tensiona as relações do processo de *fronteirização* em curso.

Talvez isso fique mais claro quando observamos a produção artística do sanfoneiro que extrapola o rasqueado, afinal Mário Zan se estabeleceu como compositor eclético com vasto repertório. Para tanto, precisamos deslocar novamente nossos olhares para a cidade onde o sanfoneiro construiu sua carreira: São Paulo.

Nessa cidade, podemos encontrar tendências estéticas das quais Zan se apropriou e ao incluí-las em seu repertório, durante a década de 1950, obteve certo reconhecimento. A partir desse movimento, nossa intenção é enxergar como outras músicas do sanfoneiro também jogam luz sobre características de seus rasqueados e guarânias, ao mesmo tempo que indicam detalhes dos fluxos simbólicos que circulavam na metrópole.

Música fronteiriça e Intenção de Brasilidade

O ano era 1954 e a metrópole paulistana chegava aos seus 400 anos de existência em pleno crescimento. Na época a cidade já somava mais de 2 milhões de habitantes e nas páginas do jornal *O Estado de São Paulo* era apresentada como a "cidade que mais cresce no mundo".

Imagem 7: propaganda do Vermute Cinzano em homenagem ao IV centenário de São Paulo.

Fonte: Jornal O Estado de São Paulo, 1954.[281]

[281] PROPAGANDA VERMOUTH Cinzano. O Estado de São Paulo. São Paulo, 25 de Janeiro de 1954. p.6. Disponível em: <https://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19540125-24144-nac-0006-esp-6-not>

Como vimos no capítulo anterior, a cidade de São Paulo realmente crescia a passos largos naquele momento. Palco de um intenso fluxo migratório, o município passava por um processo de metropolização, se consolidando como o principal centro econômico do país. Essa modernização acelerada teve desdobramentos amplos na organização política, socioeconômica e cultural do espaço urbano[282].

Esse movimento acabou por aprofundar as contradições que acompanharam a formação territorial da cidade. Isso significa, consequentemente, que tais contrastes também estiveram presentes na construção narrativa da identidade paulista. De acordo com a geógrafa Maria Adélia Aparecida de Souza, a lógica urbana na qual São Paulo se inseriu desde os finais do século XIX, fazia com que, naturalmente, a cidade experimentasse os sintomas de suas transformações e impasses decorrentes desse processo. Logo:

> A configuração de uma cidade predominantemente urbanizada e com acentuado teor burguês implicou, desde o início da fase republicana, uma penalização permanente das classes populares, apesar de todas as revoltas, convulsões e crises[283]

Diante do firmamento dessa urbe multicultural e contraditória como protagonista da economia nacional, as elites paulistas que ocupavam o poder político também buscaram dar sentido narrativo às identidades pouco definidas com o avanço da modernidade. Nesse sentido, aliaram-se a um discurso que apresentava São Paulo como terra do progresso e da riqueza devido à tradição de pioneirismo na colonização e ocupação do território. Os oligarcas "nunca duvidaram do seu direito de governar São Paulo e o Brasil"[284]. Assim, desde a mudança para o regime republicano tais oligarquias reclamaram para si maior "predominância na vida política"[285] do país.

Como sabemos, tais reivindicações estavam acompanhadas de uma justificativa narrativa. Segundo Kátia Maria Abud, as explicações se pautavam não só no "progresso e riqueza atual do estado, mas também porque São Paulo 'sempre fora'

---

[282] São Paulo, nessa época, apresentava-se como símbolo do caos urbano, do crescimento incontrolado. Sua paisagem se transformava incessantemente. Não é por acaso que entre 1940 e 1960 foram inaugurados alguns dos principais símbolos da arquitetura da cidade como o prédio do Banespa (1947), a catedral da Sé (1954) e o Mirante do Vale (1960). Além disso, os meios de comunicação desenvolveram-se cada vez mais e o número de bancos atuantes na metrópole crescia. SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. *A identidade da metrópole.* São Paulo. Hecitec, Edusp. 1994. p.43

[283] *Ibidem*.

[284] ABUD, Katia Maria. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista*. 1986. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986. p. 131

[285] *Ibidem*.

a região que tinha levado à frente a expansão do Brasil"[286]. Foi nesse contexto que o bandeirante passou a ser resgatado como símbolo da identidade paulista, representando, ao mesmo tempo, o pioneirismo de São Paulo e o processo de integração do território nacional. Nas palavras de Abud:

> Como símbolo, o bandeirante representava, de um lado a lealdade ao estado e de outro a lealdade à nação, e permitia também, com a significação que os estudos históricos do período lhe deram, que uma parcela da população, a dos imigrantes, se integrassem emocionalmente a São Paulo, na medida em que uma das vertentes dos estudos sobre o bandeirismo deu ênfase à miscigenação.[287]

Buscando evitar repetições, precisamos lembrar que essa ressignificação simbólica dos bandeirantes ganhou outras dimensões com os movimentos constitucionalistas de 1932, graças à significante atuação dos veículos de comunicação e a participação de intelectuais na movimentação política em oposição ao governo de Getúlio Vargas. No entanto, como observamos no primeiro capítulo, mesmo reprimindo essa revolta Vargas não deixou de incluir os símbolos paulistas nas construções narrativas da nação, veiculadas junto a alguns de seus principais projetos, nem escanteou a influência dos pensadores e artistas paulistanos nesses processos.

Além disso, como bem pontuou Abud, as ideias que circulavam na época possibilitaram aos migrantes e imigrantes residentes no estado se reconhecerem na identidade paulista, o que, como veremos, foi o caso de Mário Zan.

Nessa esteira, é preciso entender que as comemorações do quarto centenário da cidade de São Paulo, em 1954, foram desdobramentos interessantes desses movimentos de identificação que vinham acontecendo no país e na cidade. Assim, a organização das festividades caminhou no sentido de concretizar o vínculo da população com a tradição de quatrocentos anos que a metrópole supostamente carregava. De certa forma, representavam uma espécie de síntese dos ideais evocados em 1932, principalmente se considerarmos a festa dos dias 9, 10 e 11 de julho de 1954, o qual foi o evento que mais ficou marcado no imaginário popular a respeito do IV centenário.[288] Segundo Irene Barbosa de Moura:

---

[286] *Ibidem*.

[287] *Ibidem*, p. 132

[288] Organizado pela associação das emissoras de rádio de SP, a festa buscava comemorar o aniversário da revolução constitucionalista de 32. De acordo com cálculos da própria organização, as festividades chegaram a mobilizar cerca de um milhão de pessoas para a programação do evento que incluía: Missa na praça da catedral da Sé com a presença dos combatentes de 32, desfile de bandas marciais no Vale do Anhangabaú, Circo no estádio do Pacaembu, etc. CARLOSSAO2. 1954 - A Grande

> A concepção de modernidade adotada em São Paulo apresentou traços peculiares como a dicotomia entre o tradicional e o moderno e um crescimento econômico baseado na noção de industrialismo, ou seja, na centralidade da produção industrial para a riqueza paulista. A elite econômica e política e a Autarquia responsável pelos festejos exploram exaustivamente tais elementos, através da imprensa e da elaboração de marcos comemorativos e produtos alusivos à história de São Paulo.[289]

Um ano antes dos festejos, a prefeitura organizou um concurso para a escolha do hino do IV Centenário. Os vencedores deste concurso foram Mário Zan e José Manuel Alves com o dobrado intitulado 'Quarto Centenário', o qual foi gravado pela primeira vez no mesmo ano de 1953 (Rca Victor 80-1110-b). A peça é executada por Mário Zan com o acompanhamento de um conjunto que reúne um triângulo, um agogô e uma tuba.[290]

Imagem 8: Mário Zan ao lado do baixo-tuba que o acompanhou na gravação de 'Quarto Centenário' e de homem não identificado.

Fonte: Revista Sertaneja, n.2. 1958[291]

Festa do 9 de Julho em São Paulo. You Tube, [s.d]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EsZ_5puGsok&t=447s>

[289] MOURA, Irene Barbosa de. *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*. 176 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010. p.40

[290] Não é possível dizer com exatidão quais são os instrumentos que estão sendo tocados na gravação, a capacidade técnica da gravação ao vivo faz com que muitas frequências se misturem na reprodução do disco, dificultando a distinção dos timbres, mas acreditamos que essa é uma interpretação fidedigna do instrumental presente na obra.

[291] SEM NOME. *Mário Zan voltou para a Continental. O catedrático da sanfona*. Revista Sertaneja. n.2. Editora Prelúdio, São Paulo. 1958. p.5

Primeiramente, esse arranjo tímbrico parece fazer referência a sonoridade das chamadas bandas de música ou marciais, as quais costumavam participar dos desfiles e festejos na cidade. Esses conjuntos musicais comumente eram formados por instrumentos de sopro (metais e palhetas) e de percussão.

O dobrado, por sua vez, também tem suas origens ligadas às antigas marchas militares europeias como o pasodoble espanhol. No Brasil, esses gêneros não deixaram de ter uma conexão com o universo simbólico das forças armadas, sendo recorrentemente executados nas apresentações em desfiles comemorativos ou apresentações de bandas militares.

Assim, ao compor o dobrado em homenagem ao quarto centenário, Zan e Alves sinalizam para o papel que as forças armadas tiveram no processo de construção da nação em nível regional e nacional.

Ainda em 1953, Carlos Galhardo grava a primeira versão da música acompanhada de sua poesia (Rca Victor 80-1227-a) escrita por Alves:

Quarto Centenário
(Mário Zan e José Manuel Alves)

São Paulo, terra amada,
Cidade imensa de grandeza mil
És tu, terra adorada,
Progresso e glória do meu Brasil

Ó terra bandeirante
De quem se orgulha a nossa nação
Deste Brasil gigante
Tu és a alma e o coração

Salve o grito do ipiranga
Que a história consagrou
Foi em ti,ó meu São Paulo,
Que o Brasil se libertou

O teu quarto centenário
Festejamos com amor
Teu trabalho fecundo mostra
Ao mundo inteiro o teu valor

Ó linda terra de Anchieta
Do bandeirante destemido
Um mundo de arte e beleza
Em ti tem sido construído

Tens tua noites adornadas
Pela garoa em denso véu

Sobre os teus edifícios
Que até parecem chegar ao céu

Logo nas duas primeiras estrofes da canção podemos ter uma dimensão do sentimento ufanista evocado durante toda a música. Na poesia, São Paulo é grande, amada e, por ser terra bandeirante, é glória da nação. Como podemos perceber, o conteúdo lírico da música articula em toda sua estrutura, elementos que se referem a uma certa convergência entre a tradição paulista e a própria história do Brasil, associando, assim, esses fatos ao progresso acelerado de São Paulo a ser comemorado. Dessa forma, apesar de exaltar São Paulo e deixar o país como coadjuvante na obra, os compositores também esboçam uma certa lealdade à nação, graças à forma como, nos versos, a história de São Paulo parece se confundir com a do país.

Dando prosseguimento, ao colocarmos 'Quarto Centenário' em contraste com as outras músicas que Mário Zan fez sobre as fronteiras mato-grossenses como 'Ciriema' e 'Cidades de Mato Grosso', apesar das diferenças que carregam, podemos perceber algumas semelhanças. Talvez, a mais interessante para nós seja a articulação de elementos referentes à modernidade urbana, que no hino dos festejos fica bem latente na última estrofe.

Posto isto, podemos dizer que essa característica comum às canções já citadas marcou parte do repertório do sanfoneiro nessa época[292], aparecendo, por vezes, de maneira sutil em suas composições – como é o caso da música 'Festa na roça'[293]. Assim, sugere que Mário Zan buscou se aproximar dessas tendências firmadas entre o tradicional/rural e o moderno/urbano, as quais como vimos circulavam com certa intensidade nos principais centros do país. Ou seja, por mais que o sanfoneiro tenha demonstrado certa intimidade com a musicalidade da fronteira em seus rasqueados e guarânias, também não deixou de incluir nessas mesmas composições traços de uma "estética nacional" ligada ao universo simbólico que estava inserido.

Vale lembrar que tais articulações estavam longe de representar uma regra dentro do repertório de gravações e composições de Zan. Como músico profissional

[292] Além das músicas que abordamos aqui também podemos citar 'Trem de Ferro' (Continental 15962-b), 'Elétrico' (Continental 16104-b) e 'Ferroviário' (Rca Victor 80-1610-a).
[293] Composição de Mário Zan e Palmeira gravada pela primeira vez em 1951 (Rca Victor 80-0766-b) que acabou por se tornar sinônimo de festas juninas em regiões como São Paulo e Mato Grosso do Sul. Mesmo parecendo referir-se às festas nos roçados caipiras, essa obra na verdade se trata de uma homenagem ao programa de rádio da capital paulistana liderado por Lulu Benencase na rádio difusora, chamado 'Festa na Roça', no qual diversos artistas caipiras tiveram seu trabalho divulgado.

com uma ligação particular com a indústria fonográfica, o sanfoneiro registrou uma vasta gama de gêneros pertencentes à chamada música popular. Mesmo assim, fica evidente a forma como a intenção de brasilidade atravessou algumas das composições mais importantes para seu reconhecimento enquanto artista influente.

Dando prosseguimento, talvez tenha sido essa posição de destaque que o músico assumiu - especialmente a partir do sucesso com o hino do IV centenário - que tenha possibilitado a ele gravar uma das canções que melhor explica qual o lugar ocupado pelas influências fronteiriças e nacionalistas em sua construção estética. O fonograma em questão é 'Alvorada Tupi' (Rca Victor 80-1961-a) de 1958, primeira música do gênero Tupiana, o qual tem criação atribuída a Mário Zan e Nonô Basílio.

Na época, o periódico *Revista Sertaneja* dedicou ao lançamento desse novo gênero uma reportagem de três páginas em sua edição de Setembro de 1958. A reportagem tem a autoria de Arlindo Pinto e traz alguns detalhes sobre os envolvidos na então nova criação, a qual prometia ser uma "experiência verdadeiramente sensacional" se tivesse a aprovação do público. Mesmo assim, não foi o suficiente para que o gênero emplacasse no mercado, tendo pouquíssima repercussão. Todavia, é muito interessante o fato de que esses músicos tiveram espaço para lançar uma música - de certa forma não convencional - que, segundo a reportagem, tinha a finalidade de apresentar "um ritmo mais genuinamente brasileiro que o rasqueado"[294].

Em sua única gravação, 'Alvorada Tupi' é interpretada pelo duo Irmãs Celeste acompanhado por um conjunto formado por tambores, harpa e acordeão.[295] A música se inicia com a harpa sendo dedilhada lentamente e logo em seguida saindo de cena para a chegada dos tambores que iniciam um padrão rítmico muito parecido com o realizado pelos violões de 'Nostalgias del Paraguay'. Depois de quatro compassos desse ritmo, as vozes aparecem cantando de maneira altiva a palavra "Tupiana" duas vezes. Durante esse movimento os tambores começam a rufar, acompanhados do acordeão que introduz a base harmônica de forma pouco acentuada, com notas alongadas. É dessa forma que a parte A da música se desenvolve, acompanhada da primeira estrofe da poesia.

---

[294] SOUZA, Arlindo Pinto. *Mário Zan, Nonô Basílio e o Duo Irmãs Celeste, unidos num grande lançamento: tupiana*.Revista Sertaneja, n. 6. Setembro de 1958. p. 4

[295] Além dessa canção o acervo virtual do IMS tem em seus registros o lançamento de outras duas músicas classificadas como Tupianas, são elas: 'Linda Forasteira' de Osmar Zan (filho de Mário) e Nonô Basílio, gravada pelo duo Irmãs Celeste em 1959; e 'Manakiriki' (Sertanejo PTJ-10091-b) de Mário Zan e Elpídio dos Santos, também interpretada pelo duo. Ambos os registros não se encontram disponíveis para audição no site.

Alvorada Tupi
(Mário Zan e Nonô Basílio)

Rufa o tambor da congada
Que esta matinada
Vai distante daqui
Tirna o clarim da alvorada
Que rompendo as quebradas
Louvaremos tupi

Índio brasileiro
Sangue de Guerreiro
Que nos deu a cor
Esta tupiana
Música serrana
É em seu louvor
Como Carlos Gomes
Imortalizou nosso guarani
Neste mesmo tema
O nosso dilema
É louvar tupi

Que tupã permita
Que seja bem dita
Nossa intenção
E que dentro em breve
Toda selva tenha catequização
Pois nosso desejo
É ter o ensejo
De te abraçar
E em dia de festa
Em tua floresta
Tocar e cantar
Tupiana, Tupiana, Tupiana…

Somente após o início dramático citado acima é que a obra vai manter uma mesma organização rítmica, melódica e harmônica até o final da gravação: Os tambores mantém a execução do padrão rítmico apresentado no início da música dessa vez juntos do acordeão; e as vozes em fabordão realizam a linha melódica com breves intervenções da harpa.

Refletindo sobre como a música é arranjada sonoramente, é difícil não notar as aproximações que ‘Alvorada Tupi’ estabelece com os gêneros platinos. Para além do ritmo como mencionamos anteriormente, vale pensar nos timbres da música, principalmente na presença da harpa que, como sabemos, era protagonista nas polcas paraguaias e guarânias.

Por outro lado, a presença dos tambores também é emblemática, principalmente se considerarmos que eles aparentam ser os verdadeiros protagonistas do instrumental. Em contraste com a harpa, acreditamos que a

percussão seja o principal elemento tímbrico a contribuir com a proposta de aproximação da obra com a narrativa nacional. A presença marcante dos instrumentos percussivos, acena para as práticas musicais de raízes africanas, que, de alguma forma, vinham sendo incorporadas ao discurso identitário da nação brasileira. Assim, como vimos nos capítulos anteriores, a assimilação de gêneros como o samba carioca contribuiu para a consolidação dessa construção simbólica no imaginário popular.

Esses ideais parecem estar bem claros na composição de Mário Zan e Nonô Basílio como um todo. Inclusive, os compositores apresentam a ligação entre os tambores e a culturalidade afro-brasileira na primeira estrofe da canção, por meio da menção às congadas.[296] Logo após esse reconhecimento, o eu lírico esclarece que a canção é dedicada ao enaltecimento das heranças tupis na formação do povo brasileiro. No entanto, o que se desdobra textualmente não aparenta estar preocupado com as contribuições culturais desses povos em si, mas sim em destacar a importância da catequização para a construção do vínculo com os indígenas.

Nesse sentido, Evandro Higa afirma que “Alvorada Tupi” representa:

> [...] uma tentativa de criação de um gênero musical a partir de um posicionamento ideológico nacionalista que procurava substituir o significante guarani pelo tupi, acreditando estar assim conectado com um sentido de brasilidade em oposição a uma prática musical estrangeira.[297]

Portanto, podemos concluir que a canção em questão é marcada por um contraste entre a intenção de brasilidade e as influências estrangeiras. Isto é, por um lado busca “demarcar um espaço fundamental [...] para elementos que possam remeter diretamente a identidade brasileira”[298] e, por outro, se utiliza de recursos sonoros ligados às práticas musicais fronteiriças.

Essas características tornam ‘Alvorada Tupi’ particularmente interessante para entender como, pelo menos para Mário Zan, foram intensos os desdobramentos da comunicação aproximada entre Mato Grosso e São Paulo. Afinal, na oportunidade que teve para criar um gênero musical de aspirações nacionalistas, não descartou as influências platinas, mesmo apresentado pelas páginas da Revista Sertaneja como

---

[296] As Congadas são festas folclóricas de tradição afro-brasileira que recriam a coroação do Rei do Congo, homenageando santos católicos como São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

[297] HIGA, Evandro. *“Para fazer chorar as pedras”: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019. p.118

[298] RUIZ, Renan Branco. *A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 -1986)*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 8, n. 00, 2021 p. 12. Disponível em: <https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/muspop/article/view/15370>

gênero mais nacional que o rasqueado. Desta forma, a canção parece um peculiar resultado dos processos de tradução cultural que aconteciam na região, nos quais o sanfoneiro tem envolvimento direto.

Buscando compreender um pouco mais dessa trajetória estética de Mário Zan, vale notar que, sete anos antes da primeira tupiana ser lançada, a música 'Chalana' (Star 370-b)[272], interpretada pelo Duo Brasil Moreno[273], foi lançada pela primeira vez em 1952.[299]

Algumas décadas após sua estreia a canção viria a ser anunciada pela cantora Inezita Barroso, durante a reportagem especial do programa Globo Rural em homenagem ao sanfoneiro, como "a música símbolo do pantanal". No mesmo contexto, o músico Almir Sater afirma que 'Chalana' é "a primeira fusão da música brasileira com a música paraguaia, é uma síntese histórica"[300]. Além disso, vale mencionar que a música em questão também chegou a ser considerada hino não oficial do estado de Mato Grosso do Sul, influenciando identitariamente algumas gerações de pessoas que nasceram e/ou viveram no estado fundado em 1977.

Dada sua relevância, a partir deste movimento, destacamos elementos que podem estar relacionados à incorporação dessa canção pelas narrativas identitárias da região centro-sul do então Mato Grosso.

Em linhas gerais, pela perspectiva de alguém que assiste sua paixão ir embora rio acima dentro de uma chalana, a canção retrata o fim de um relacionamento. Sobre o aspecto instrumental, este se assemelha aos outros rasqueados aqui analisados: dois violões e um acordeão que constroem o pano de fundo para as vozes em falso bordão. Embora encontremos ampla semelhança com outras composições de Mário Zan, 'Chalana' carrega características que parecem apontar para uma maior proximidade com a estética das polcas paraguaias e guarânias.

Chalana
(Mário Zan e Arlindo Pinto)

Lá vai uma chalana
Bem longe se vai
Riscando no remanso
Do rio Paraguai

Oh, Chalana, sem querer
Tu aumentas minha dor

[299] Sobre ela, é possível dizer que é uma das principais composições do sanfoneiro, ao menos no que se refere ao alcance e impacto cultural.
[300] MÁRIO ZAN, Globo Rural. São Paulo: Tv Globo. Dezembro de 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jQBaOJnqthc>

Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor (2x)

E assim ela se foi
E nem de mim se despediu
A Chalana, vai sumindo
Lá na curva do rio

E se ela vai magoada
Eu bem sei que tem razão
Fui ingrato, eu feri
O seu meigo coração

E assim ela se foi
E nem de mim se despediu
A Chalana vai sumindo
Lá na curva do rio

E se ela vai magoada
Eu bem sei que tem razão
Fui ingrato, eu feri
O seu meigo coração

Tratando da musicalidade, talvez a principal informação que contribua para as percepções mencionadas acima – para além da base rítmica realizada por um dos violões e da construção melódico-harmônica – seja a parte introdutória da canção.

O acordeonista começa sozinho, realizando um arpejo do acorde de Lá maior (lá - dó# - mi) nos baixos do instrumento. Após dois compassos, os violões aparecem junto das teclas médio-agudas do referido acordeão, essas que executam arpejos rápidos dos acordes de lá maior e mi maior que culminam em um movimento decrescente na escala de lá maior (mi - ré - dó# - si - la, respectivamente).

Essa passagem ainda se repete uma segunda vez antes da chegada das vozes e, mesmo sendo um trecho bem curto, parece referir-se com particularidade ao repertório compartilhado pela harpa paraguaia nas polcas e guarânias. A título de comparação, podemos mencionar ‘Pajaro Campana’, dessa vez a versão realizada pelo Trio Ypacaraí e Rodolfo Ortiz (Mocambo 15155-a). Nesta última, a harpa realiza, mais de uma vez, frases muito parecidas com o que é feito na introdução de ‘Chalana’. No caso um contra-baixo fica responsável pelos arpejos ternários que demarcam cada acorde, mostrando a correspondência com o primeiro movimento do acordeão no referido rasqueado.

Apesar deste teor “estrangeiro” ser apresentado no início da obra, é no decorrer da letra que se encontram as articulações identitárias mais marcantes da canção. Primeiramente, a palavra “chalana” tem origem espanhola e denomina um tipo de barco de fundo chato, utilizado no trânsito fluvial. Em Corumbá, onde Mário Zan afirma

ter composto a música, sua utilização remete ao antigo processo de ocupação humana na região. Algo que, consequentemente, perpassa a fronteirização do espaço e o fato de que essa não impediu a preservação de semelhanças culturais entre os territórios divididos.

De acordo com Hamilton Ribeiro, atualmente "talvez até pela influência da música, chama-se de chalana qualquer embarcação de madeira até certo porte"[301] que circula no rio paraguai e seus afluentes. O que pode estar relacionado ao fato de que o entendimento da chalana enquanto uma espécie de barco fica implícito na canção, a partir da articulação da palavra com o referido rio de águas serenas. Não fosse isso, seria muito difícil conhecer o significado da palavra espanhola.

De todo modo, a supracitada chalana, junto do rio paraguai, é o elemento responsável por delimitar, linguísticamente, o caráter estrangeiro da música, desde o seu título. Já no que diz respeito ao aspecto lírico, a embarcação e o rio ocupam um lugar de imagem síntese da fronteira, com especial atenção para o referido curso de água. Afinal, a partir dele o ouvinte pode acessar um recorte territorial dos acontecimentos, explorando, também, a ideia do rio enquanto limite geográfico que interliga lugares. Além disso, esse delineamento é uma diferença importante entre 'Chalana' e 'Cidades de Mato Grosso' ou 'Ciriema', nas quais o eu lírico não se encontra inserido na região em questão.

Portanto, a descrição dessa paisagem fluvial se mostra bem importante para a narrativa da canção, dado que é ela que intensifica os sentimentos gerados pelo fim do romance. Isso fica claro no refrão da música, no qual é estabelecido o contraste entre a dor do eu lírico e a calmaria do rio. Contraposição essa, que acompanha a chalana até o momento que ela desaparece na curva do flume.

Tais características, para além de contribuir com a sensação de imersão do ouvinte na cena, tratam de particularidades reais do rio paraguai, conhecido por sua sinuosidade e quietude. Uma forma específica de descrição do ambiente ligado à "*alma guarani"*, sendo também expressa em guarânias, polcas paraguaias e chamamés como é o caso de 'Alma Guarany', 'Índia' e 'Recuerdos de Ypacaraí'.[302]

---

[301] *Ibidem*.

[302] 'Índia' em sua primeira versão menciona que os quadris da personagem são curvos como o rio Paraná, do qual o rio paraguai é afluente. Já em 'Recuerdos de Ypacaraí', o eu lírico conta sobre o dia em que conheceu sua paixão nas margens do lago Ypacaraí que é formado pelas águas do rio paraguai. No caso de 'Alma Guarany' essa relação fluvial é mais discreta, visto que o eu-lírico anuncia que essa herança nativa, assim como os mananciais, aflora sem ruído e está presente na rega de amor cobrindo o solo de bençãos.

Nessa direção, os autores acabam por exibir, em ‘Chalana’, a vida do rio e sua importância para a região, isto é, as possibilidades de comunicação e trânsito que ele traz para a vida local. Um deslocamento que, graças a forma como o rio paraguai se adequou ao relevo, é vagaroso e tem um tempo próprio. Portanto, a despedida se apresenta como momento de dimensões únicas, tanto para quem está dentro da chalana, quanto para quem assiste ela partir.

Dito isso, observando o conjunto de obras de Mário Zan dedicado às fronteiras a oeste, ‘Chalana’ parece representar a consolidação de uma percepção da fronteira por parte do artista. Se em ‘Ciriema’ o músico explorou algumas semelhanças com a paisagem sudestina ao se referir a Mato Grosso ligado ao Paraguai, em ‘Chalana’ percebemos que o artista está mais dominado pela paisagem fronteiriça. Conseguindo captar os ecos de uma cultura que se estabeleceu a partir dos rios, os quais ainda se mantinham muito relevantes quando Zan viajou pela região.[303]

O modo como a canção expressa isso, ao conseguir situar o ouvinte na cena, talvez tenha relação com a posterior assimilação dessa música como símbolo da identidade regional do centro-sul do então Mato Grosso. Ou seja, de alguma forma, ‘Chalana’ alcançou os sentimentos daqueles que realmente tinham o rio paraguai como importante meio de comunicação.

Ao mesmo tempo, vale ressaltar que esse entendimento fronteiriço que a música carrega também se deve ao fato de que, apesar da grande inclinação as influências estéticas frequentemente ligadas ao Paraguai, a obra soa familiar ao público caipira. Além da letra ser em português, como vimos, os timbres, as vozes em fabordão guiando a melodia e a temática sobre um término, contribuem para o fortalecimento simbólico da existência de um limite que separa aquilo que é “habitual/conhecido” do “estrangeiro/diferente”.

Considerando isso, é possível que Mário Zan não tenha reconhecido os gêneros fronteiriços como influência necessariamente estrangeira, algo que permitiu ao sanfoneiro incorporar algumas das características em sua tupiana nacionalista. Logo, acreditamos que, tanto o realizado em ‘Chalana’ quanto em ‘Alvorada Tupi’, podem ser identificados como duas faces de um mesmo processo de *tradução*

[303] Lembrando que o músico conta em entrevista que seu primeiro contato com a palavra “chalana” aconteceu no momento em que essas embarcações eram utilizadas para transportar até terra firme, os tripulantes do navio proveniente de Porto Esperança que não podia atracar nas margens. PROGRAMA ENSAIO, produzido por Fernando Faro. TV Cultura. 2005. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rFO9ODQBCBY>

cultural[304] entre duas regiões que historicamente mantiveram certo afastamento, devido à dificuldade na comunicação que permaneceria até o início do século XX.

Enquanto tradutor, Mário Zan apresentou novas perspectivas sobre as identidades que estavam se estabelecendo no território brasileiro, evidenciando um jogo de tensões entre a narrativa nacional e as culturas que pouco respeitavam as fronteiras políticas. Portanto, os trabalhos do sanfoneiro que analisamos até aqui, contribuem para uma percepção ampliada dos desdobramentos da formação colonial do país que, embora tenha negado as proximidades com a América Latina, na prática cultivava, nos interiores, referenciais em comum com as nações vizinhas.

Algumas das canções seguem relevantes até os dias atuais[305] e influenciaram o processo de identificação de algumas gerações desde seu lançamento. A permanência desses registros tiveram, consequentemente, desdobramentos diversos na extensa faixa territorial que abordamos até aqui, especialmente no âmbito estético.

Tratando especificamente da zona fronteiriça do centro sul de Mato Grosso, músicas como ‘Chalana’, ‘Ciriema’ e ‘Cidades de Mato Grosso’ parecem ter colaborado para a permanência de uma identificação da sociedade com as influências paraguaias na região, sendo consideradas parte das raízes da música sul-mato grossense, mesmo que os fluxos estivessem cada vez mais direcionados aos centros comerciais brasileiros.

No final da década de 1970, por exemplo, surgiu em Campo Grande uma geração de artistas que acrescentou novos contornos à sonoridade fronteiriça. Músicos como Paulo Simões e Geraldo Roca, homenageavam a “fronteira onde o Brasil foi Paraguai”[306] ao mesmo tempo que destacavam a urbanidade que atravessava a região como o “trem do pantanal”[307] que rumava a Santa Cruz na Bolívia.

Por outro lado, no sudeste, as obras de Zan e seus contemporâneos conservam a imagem de Mato Grosso – e, hoje, Mato Grosso do Sul – como lugar distante, marcado pela natureza, por suas raízes paraguaias e pela presença

---

[304] Isto é, movimento “forçado, nunca assentado ou completo, mas sempre em transição”, que se refere a negociação de referências entre agrupamentos sociais na pós-colonialidade. HALL, Stuart. Matrizes. Diásporas, ou a lógica da tradução cultural V.10 - Nº 3 set/dez. 2016 São Paulo - Brasil. p.50

[305] Vide a reaparição da música ‘Chalana’ na telenovela Pantanal.

[306] Trecho da canção “Sonhos Guaranis” de Paulo Simões.

[307] Termo utilizado para se referir a linha férrea que ligava Bauru/SP a Corumbá/MT, administrada pela Noroeste do Brasil. Na década de 1980 foi utilizado para dar nome a uma canção de Geraldo Roca em parceria com Paulo Simões.

indígena. Talvez, a música ‘60 Dias Apaixonado' de Constantino Mendes seja uma das principais representantes dessa narrativa dentro da música sertaneja produzida posteriormente, famosa por sua versão nas vozes de Chitãozinho e Xororó, lançada pela primeira vez em 1979. No entanto, também podemos encontrar vestígios desse imaginário em músicas como ‘Adeus Pantanal’ de Itamar Assumpção. Lançada pelo músico paulistano em 1988, conta a ida do eu-lírico a Cuiabá para ver a "bicharada" e que voltou decepcionado, pois não viu quase nada, não encontrou fauna, flora ou índia guarani.

Essa música de Itamar Assumpção ainda aponta para outro interessante desdobramento das articulações culturais entre os espaços aqui abordados, uma vez que na performance da canção estão, junto do cantor, as irmãs Alzira e Tetê Espíndola que faziam parte da geração campograndense mencionada anteriormente. Nossa intenção com isso é jogar luz a presença marcante que alguns daqueles músicos, criados em meio aos referenciais fronteiriços, tiveram na construção estética do movimento que viria a ser lembrado como Vanguarda Paulista.[308] A título de curiosidade, a própria Tetê Espíndola foi a primeira a gravar uma composição de Arrigo Barnabé.[309]

Assim, neste capítulo buscamos elencar algumas ocorrências sonoras que atravessaram obras que Mário Zan compôs entre São Paulo e o centro sul do então estado do Mato Grosso, a fim de traçar mais caminhos interpretativos para as construções identitárias que se desenrolaram no território brasileiro, principalmente após a consolidação dos meios de comunicação em massa.

Isso se deve ao fato dos registros musicais de Mário Zan e seus parceiros apresentarem-se como resultado e razão dos processos de identificação. Nesse sentido, os fonogramas articulam em suas estruturas referências históricas, geográficas, linguísticas, musicais e mercadológicas que mantiveram relações com os contextos sociais dos períodos nos quais foram gravados.

Conseguimos identificar durante as análises musicais que o sanfoneiro, em uma parte importante do seu repertório gravado, se aproximou de temáticas que

[308] O que significa afirmar que os artistas mato-grossenses, seguindo a organização territorial que tem início no alvorecer do séc. XX, passam a influenciar algumas tendências estéticas do país, principalmente a partir da década de 1980, fossem elas marcadamente urbanas, como é o caso das sonoridades envolvidas na chamada Vanguarda Paulista, ou ligadas à cena sertaneja se olharmos para músicos como Almir Sater.

[309] Sendo ela ‘Tamarana’ lançada em 1980 no segundo disco da cantora, intitulado ‘Piraretã’.

remetiam às contraposições entre o rural e o urbano no território brasileiro que se modernizava a partir da integração industrial-agrícola. Além disso, através de seus rasqueados e guarânias, conseguiu estabelecer diálogo com a mudança nos fluxos simbólicos e materiais que aconteciam no centro-sul do então Mato Grosso. Este último que, desde o início do século XX, passou a aproximar suas relações com os principais centros do país, abandonando aos poucos as comunicações fluviais que estavam na base da ocupação daquele território.

Neste contexto, Mário Zan, enquanto sujeito eclético com posição privilegiada no circuito radiofônico e fonográfico, atuou como tradutor cultural capaz de articular sonoridades de diferentes espaços em seu repertório. Talvez seja por isso que conseguiu influenciar simbolicamente diversas regiões, desde as fronteiras que se urbanizavam até o cenário caótico da metrópole paulistana. Uma existência que acompanhou de forma particular os processos de fronteirização e territorialização, os quais tomaram outros rumos a partir do governo de Getúlio Vargas.

Considerações Finais

O presente trabalho buscou, a partir da trajetória e produção do músico ítalo-brasileiro Mário Zan, reconstruir e analisar como estavam dispostos parte dos processos de identificação desenrolados no Brasil entre as décadas de 1930 e 1950. O recorte territorial observado neste estudo, compreendendo a complexidade desse objetivo, foi delimitado seguindo os rastros identitários deixados pelo sanfoneiro e algumas músicas que ele afirmava ter composto durante uma viagem para o estado de Mato Grosso, entre 1943 e 1944.

Tais composições, passadas algumas décadas, se mantiveram como verdadeiros monumentos simbólicos para a população mato-grossense e, posteriormente, matogrossulense. No sudeste, algumas dessas músicas, como é o caso de 'Chalana', alcançaram certo prestígio e passaram a ser reconhecidas como exemplos da incorporação de sonoridades estrangeiras na música caipira.

Portanto, assim como Zan partiu de São Paulo, rumo às fronteiras a Oeste, nossa intenção foi observar os fenômenos sócio-políticos e culturais nesses espaços, os quais até o início do século XX mantinham uma baixa interação por via terrestre. Nesse sentido, a pesquisa utilizou duas lentes que foram complementares e que, por vezes, se confundiram: a primeira, focou nos aspectos da conjuntura governamental do país e nas políticas territoriais sobre o referido recorte espacial, durante o governo de Getúlio Vargas; a segunda, explorou os contextos histórico-culturais que acompanharam a trajetória de Mário Zan e sua produção artística até a década de 1950, destacando referenciais simbólicos circulantes em nível local e regional.

Sob esta ótica, depreendemos que o governo de Getúlio Vargas, a partir da instauração do Estado Novo e da campanha *Marcha Para o Oeste*, ampliou os investimentos na integração territorial do país, aprofundando gradativamente a associação produtiva-mercantil entre o agronegócio e a indústria. Haja vista essa articulação, é certo que o espaço agrário foi colocado sob os interesses da lógica urbano-industrial, em uma espécie de confirmação da transferência do poder das oligarquias agrárias regionais.

No desenrolar desse processo, o regime varguista atuou em diferentes regiões, sendo uma delas o centro-sul do Mato Grosso – atual Mato Grosso do Sul. Neste espaço, o governo interviu diretamente na ocupação do território, criando incentivos à migração e direcionando recursos para a infraestrutura. Dentre os resultados, a

atuação para destronar o latifúndio da Cia. Matte Larangeira, arrendatária de uma extensa porção de terras devolutas para extração de erva mate, e a subsequente criação do Território Federal de Ponta Porã foram analisados pelo presente trabalho.

Desde que Vargas teve contato com o caso da companhia, o governo enfraqueceu o poderio da Matte Larangeira, de tal forma que resultou na negativa quanto à renovação dos arrendamentos da empresa em 1941. Sobre isso, inferimos que possa ser decorrente do fato de que a empresa era um empecilho para os projetos de ocupação daquele território, ameaçando inclusive o discurso de colonização dos "espaços vazios", marca de toda campanha da *Marcha Para o Oeste*.

Após o destronamento da Matte Larangeira, o governo federal instituiu na região o Território Federal de Ponta Porã em 1943, o qual compreendia toda a faixa fronteiriça entre Mato Grosso e Paraguai. A criação desse e dos outros Territórios Federais tinha como intenção o desenvolvimento local, a partir do direcionamento de recursos para "sanear, educar e povoar". Esses entes federativos tiveram vida curta, sendo dissolvidos com a Constituição de 1946. No entanto, deixaram um legado de breve desenvolvimento da região, mesmo não sendo concretizados alguns dos projetos governamentais.

Como vimos, essas políticas de intervenção na organização territorial do país estavam apoiadas em uma narrativa nacionalista de colonização e proteção das fronteiras, as quais se encontravam "abandonadas" em relação ao resto do país. Nessa linha, as propagandas do governo de promoção à *Marcha Para o Oeste*, tinham como tema a ocupação desses espaços enquanto um dever cívico, remontando as tradições de expansão territorial do país e suas raízes bandeirantes.

A bem da verdade, a consolidação da identidade nacional e seus símbolos foi prioridade da política varguista. Nesse sentido, observamos como o Estado encarregou-se de desenvolver uma estrutura de controle sobre a produção midiática e de divulgação da narrativa nacional do governo, tendo o Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP) como principal órgão responsável por essa atividade. Ademais, o desenvolvimento da radiofonia e a expansão da indústria fonográfica tiveram papel fundamental nesse processo, principalmente no que tange a velocidade, o alcance e a padronização das informações propagadas.

Esse projeto de integração produtiva, territorial e identitária da nação, desdobrou-se em novas etapas de organização social para o país e, consequentemente, para suas diferentes regiões. No caso das zonas fronteiriças, de

certa forma inaugurou outro estágio no longo processo de fronteirização, no qual passou-se a se preocupar com uma reafirmação simbólica da nação nesses espaços.

Portanto, o avanço da lógica urbana-agrícola-industrial e da identidade nacional sobre os espaços culturalmente diversos a oeste, funcionou como instrumento de legitimação do Estado brasileiro frente seus vizinhos sul-americanos. Além disso, essa mudança afirmou a modernização do território, fortalecendo especialmente os espaços urbanos como principal fonte e centro da produção cultural do país. Isso significa dizer que tal fortalecimento aconteceu tanto nas urbes já consolidadas como São Paulo e Rio de Janeiro, assim como nas cidades emergentes dos interiores.

Entendido isso, no segundo capítulo destrinchamos a forma como a trajetória de Mário Zan contribui para uma visão detalhada dos regimes de tensão das construções identitárias que permearam as transformações do período supracitado. Ao mesmo tempo que conhecemos o músico e os lugares por onde passou, destacamos algumas movimentações simbólicas e materiais que aconteceram desde São Paulo até as fronteiras mato-grossenses, passando pelo Rio de Janeiro.

Ao observarmos a chegada dos Zandomeneghi ao Brasil em 1924 e sua fixação nas lavouras de café no município de Santa Adélia/SP, jogamos luz aos processos imigratórios que agitaram o país até o início do século XX e ao consequente "acaipiramento" dos estrangeiros. Nesse sentido, delimitamos o espaço ocupado social e simbolicamente pelo caipira. Assim, depreendemos que desde a década de 1920 um interesse no caipira e nas práticas culturais interioranas aumentava nos circuitos urbanos de São Paulo. Fosse de forma negativa ou idealizada, as produções da época sobre o lavrador escancaram a contraposição que estava em jogo entre o modelo civilizatório pautado na urbanidade e os modos de vida ligados ao ambiente rural.

Na prática, essa disputa se expressou na forma que as comunidades caipiras foram gradualmente encurraladas com o avanço da fronteira agrícola. Além disso, especialmente a partir da década de 1920, as cidades passaram a ser mais atrativas a população campesina marcada pelo deslocamento, afinal naquele momento também passava a lidar com o enfraquecimento da economia agrícola. Processo que certamente teve papel importante na popularização das produções artísticas ligadas ao caipira nos circuitos da capital paulistana.

Em 1934, o jovem sanfoneiro Mário Zan acompanhou essas movimentações e se mudou para São Paulo junto de sua família. Nesta cidade, encontraram um espaço

que começava a se acostumar com suas condições metropolitanas, enquanto buscava sentidos para a pluralidade cultural que marcava o ambiente.

Os modernistas que começaram a se organizar nos redutos da cidade no início da década de 20, repensando sentidos para a nação, em 1934 passavam a se aproximar das instituições governamentais, como projeto a ser legitimado pelo Estado. Ao mesmo tempo, uma certa identidade paulista voltava a circular com maior intensidade desde os conflitos de 1932. Firmada na tradição de progresso que a cidade supostamente carregava desde as bandeiras, essa identidade veio a se consolidar socialmente, conseguindo abarcar inclusive os estrangeiros, como foi o caso de Mário Zan.

Foi nessa São Paulo que o sanfoneiro deu seus primeiros passos como músico profissional, atuando nas rádios da cidade. Em uma época na qual as emissoras de rádio, buscando acompanhar o crescimento e diversidade da urbe, passavam a ter quadro fixo de músicos na intenção de manter uma programação eclética. Nesse contexto, Zan se estabeleceu como músico versátil e eclético, capaz de interpretar uma vasta gama de gêneros musicais, ocupando, assim, posição de destaque no meio radiofônico da metrópole.

Esse mesmo circuito musical, possibilitou ao sanfoneiro conhecer as fronteiras platinas do Mato Grosso, em excursão com Capitão Furtado, Nhô Pai e companhia. Portanto, quando Mário Zan chegou ao referido espaço, através da Noroeste do Brasil, e passou a compor inspirado pelas musicalidades fronteiriças, o fez, pelo menos em um primeiro momento, a partir de suas referências urbanas.

Além disso, essa excursão do sanfoneiro parece representar muito bem o momento de maior interação entre as diferentes regiões do país, no qual existia interesse crescente na diversidade de práticas culturais espalhadas pelo território, ao mesmo tempo que se consolidava uma narrativa nacional. Nesse decurso, os principais centros urbanos se fortaleceram e expandiram suas influências culturais sobre as outras regiões, com particular presença dos meios de comunicação em massa.

Assim, ao analisarmos os registros fonográficos das composições de Mário Zan feitos entre as décadas de 40 e 50, com especial atenção aquelas obras inspiradas por musicalidades fronteiriças como a polca paraguaia e a guarânia, tivemos contato com resultados da interpretação e significação do sanfoneiro e seus parceiros diante das negociações simbólicas do período estudado.

Nessa linha, no terceiro capítulo dividimos a análise das fontes musicais em três momentos. No primeiro, observamos as narrativas evocadas pelos timbres, pelo arranjo musical e conteúdo extramusical dos fonogramas. Desse processo, destacamos como timbricamente, a presença de violões e do acordeão na maioria de seus rasqueados e guarânias evidencia a exploração de um ambiente sonoro familiar ao público brasileiro desde as cidades até o espaço rural. A utilização desses instrumentos, junto das violas, de acordo com nossas pesquisas, foi a principal formação a ser utilizada na gravação de rasqueados na época. Ademais, esse arranjo instrumental pode ser também relacionado a integração produtiva já mencionada entre a produção agrícola e industrial.

Através do arranjo rítmico e harmônico, contraposto com as informações presentes no fonograma, foi possível perceber como as músicas, marcadas por percepções de tensão, deslocamento e sobreposição, referem-se diretamente a práticas musicais circulantes na bacia platina frequentemente associadas a narrativa nacional paraguaia. Trata-se, portanto, de um processo de incorporação de sonoridades “estrangeiras” à base eclética de gêneros ligados à música caipira. O que aconteceu em um momento no qual a emergente indústria fonográfica delimitava suas bases de reprodução artística.

Em seguida, na segunda parte do capítulo, estudamos a forma como os compositores apresentaram o então estado de Mato Grosso, dando atenção também às poesias das obras. As duas músicas que guiaram essa parte do trabalho foram ‘Ciriema’ e ‘Cidades de Mato Grosso’. A partir destas, entendemos que Mário Zan e seus companheiros ao abordarem o referido estado, atualizam uma narrativa há muito compartilhada nos centros urbanos do sudeste, de que o Mato Grosso se tratava de uma terra vazia, marcada pela paisagem natural e intimamente ligada ao Paraguai.

Nesse sentido, a principal mudança que as músicas propõem é o destaque das cidades mato-grossenses. Desta forma, o Mato Grosso não só deixava de ser um espaço vazio, mas também apresentava espaços urbanos. Essa nova articulação evidencia aquilo que o discurso assumido por Vargas abafava, isto é, o fato de que as regiões fronteiriças estavam imersas em complexas relações de poder.

Seguindo esses rastros, apresentamos alguns detalhes do processo de urbanização que o território do Mato Grosso, a partir das cidades de Campo Grande e Porto Murtinho. A partir disso, percebemos que o processo de modernização acompanhou a mudança na direção dos fluxos comerciais e identitários na região.

Esses que até o início do século XX eram guiados, quase exclusivamente, pelos rios, passaram a ter a ferrovia Noroeste do Brasil como principal caminho. Dessa forma, os compositores parecem também ter confirmado seus referenciais urbanos ao darem destaque às cidades na construção imagética do Mato Grosso.

Por último, focamos nos desdobramentos dessa incorporação da música fronteiriça pela música caipira que se popularizava na época. Primeiramente, nos chamou atenção como as sonoridades platinas influenciaram a produção musical de Mário Zan após o lançamento dos seus primeiros rasqueados. Nos anos finais da década de 1950, o sanfoneiro lançou a primeira música do gênero tupiana, o qual foi criado por ele na intenção de divulgar uma musicalidade “mais nacional” do que os rasqueados. Uma espécie de resposta à guarânia.

Com ‘Alvorada Tupi’, temos contato com uma música que busca delimitar e dar evidência aos elementos “brasileiros”. Tal tom nacionalista da obra, contrasta com as características da música que se aproximam das práticas musicais fronteiriças.

Para entender melhor o caminho estético trilhado por Zan, foi necessário conhecer a principal composição do sanfoneiro na época: ‘Quarto Centenário’. Essa música ganhou um concurso municipal e se tornou hino oficial dos festejos dos quatrocentos anos da cidade de São Paulo. Na poesia, por exemplo, encontramos uma exaltação da tradição bandeirante da cidade com certo tom nacionalista. Essa articulação faz sentido uma vez que os festejos do quarto centenário em 1954 se propunham a concretizar o vínculo da população com a identidade paulista, esta última compartilhada especialmente a partir de 1932.

Com esse movimento, destacamos como Mário Zan se permitiu ser bastante influenciado pela musicalidade fronteiriça, afinal mesmo quando buscou criar um gênero de aspirações nacionais, não descartou as referências estéticas que conheceu no Mato Grosso. Nesse sentido, achamos coerente abordar a composição ‘Chalana’ em busca de exemplos dessa intimidade que o músico desenvolveu com a música fronteiriça, dado que a obra permanece até hoje como símbolo da identidade sul-matogrossense. Após análise do fonograma, entendemos que Mário Zan, ao apresentar uma cena fluvial de sonoridade muito semelhante as guarânias, conseguiu se aproximar da realidade fronteiriça marcada pelo rio Paraguai. O sanfoneiro, portanto, desempenhou papel importante como tradutor cultural em meio aos deslocamentos de um processo de territorialização e fronteirização que o Brasil se encontrava.

Por fim, concluímos com essa pesquisa como os registros fonográficos se apresentam como importantes vias de acesso a reflexões acerca dos processos de identificação de um período histórico. A partir de Mário Zan e cia, conhecemos algumas das movimentações sociais e simbólicas que marcaram a integração do Mato Grosso à dinâmica nacional. Um movimento que, além de reafirmar simbolicamente o território brasileiro, teve desdobramentos nos regimes de identificação da população a nível regional que se arrastaram até os dias atuais. Os grandes centros reforçaram sua influência sobre o espaço e, ao incorporarem as práticas culturais regionais em seus circuitos também conseguiram influenciar os caminhos de construção identitária dos interiores brasileiros.

REFERÊNCIAS

Referências Documentais

Periódicos

Anuário de Imprensa Brasileira, DIP, 1941.
O Estado de São Paulo. São Paulo, 25 de Janeiro de 1954.
O Radical. Rio de Janeiro, 1938, ano VII, nº 1951.
REVISTA DA MÚSICA POPULAR. Edição fac-similada da coleção completa da Revista da Música Popular, editada por Lucio Rangel e Pérsio de Moraes, de 1954 a 1956 (14 números). Rio de Janeiro: Funarte: Bem-te-vi Produções Literárias, 2006.
Revista Sertaneja, n.6. Editora Prelúdio, São Paulo. 1958.
Revista Sertaneja. n.2. Editora Prelúdio, São Paulo. 1958.

Legislação

BRASIL. Decreto-Lei nº 6.550 de 31 de maio de 1944. Art. 1º.
BRASIL. Decreto nº 5.839, de 21 de setembro de 1943. artigo 4º

Discursos Oficiais

VARGAS, Getúlio. *A criação dos territórios nacionais (improviso agradecendo o banquete oferecido em Guaíra, no Território Federal de Ponta Porã, - 27 de janeiro de 1944)*. p.270 (p.5 do arquivo). Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/presidencia/ex-presidentes/getulio-vargas/discursos/1944/03.pdf/view>
VARGAS, Getúlio. *A Nova Política do Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympio. v.VII. 1940.
VARGAS, Getúlio. *A nova política do Brasil.* Rio de Janeiro, José Olympo, vol. V. 1938.
VARGAS, Getúlio. *As tradições pan-americanistas do Brasil e do Peru*. In: Discursos selecionados do presidente Getúlio Vargas. FUNAG, Brasília. 2009.
VARGAS, Getúlio. *Atualidade e futuro de Goiás (DISCURSO PRONUNCIADO NO PALÁCIO DO GOVERNO, EM GOIÂNIA, AGRADECENDO O BANQUETE OFERECIDO PELO INTERVENTOR DO ESTADO, A 7 DE AGOSTO DE 1940).*
VARGAS, Getúlio. *Mensagem ao Congresso Nacional.* 1º de Janeiro de 1937.
VARGAS, Getúlio. *Mensagem apresentada ao Congresso Nacional pelo Presidente da República, Getúlio Dornelles Vargas, na abertura da sessão legislativa*. In: MEC/INEP. A educação nas mensagens presidenciais. Brasília: Inep, 1987.

Bibliografia Geral

ABUD, Katia Maria. *O sangue intimorato e as nobilíssimas tradições: a construção de um símbolo paulista*. 1986. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1986.
ALAMBERT, Francisco. *A Semana de 22: a aventura modernista no Brasil*. Editora Scipione Ltda. São Paulo, 1994.
ALMEIDA, Renato. História da Música brasileira. 2ªed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp. Editores, 1942.
ALMIRANTE. No tempo de Noel Rosa. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.
ALMIRANTE. *No tempo de Noel Rosa.* Rio de Janeiro.1977.

ALVARENGA, Oneyda; Música Popular Brasileira. São Paulo: Globo, 1950.
ALVES JÚNIOR, José Antônio. Música caipira raiz: o entrelugar da memória e dacontradição. Curitiba: Ed. Appris, 2011.
ALVIM, Zuleika. *Imigrantes: A vida privada dos pobres do campo.* in: SEVCENKO, Nicolau (org.), *História da vida privada.* São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
AMADO, Janaina. 1995. Região, Sertão e Nação. Vol.8. Rio de Janeiro: Estudos Históricos, 1995. Autoritarismo e Corporativismo no Brasil: o legado de Vargas.
AMARAL, Aracy A. *Artes Plásticas na Semana de 22*. São Paulo - Editora 34. 5ª ed. 1970.
ANDRADE, Mário de; Aspectos da música brasileira. Belo Horizonte: Villa Rica Editora, 1991.
ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. p.342. *apud*. GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A Indústria fonográfica e música caipira* gravada. *Uma experiência paulista (1878-1930)*.Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2018.
ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira.* 3 ed. São Paulo. Martins, 1972.
ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*.Rio de Janeiro / São Paulo: Livros Técnicos e Científicos / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
ANDRADE, Oswald. *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Correiro da Manhã São Paulo, 18 de março de 1924. p. 9. Disponível em <https://prioste2015.files.wordpress.com/2015/03/oswaldmanifestos.pdf>
AQUINO, Rubens. A música sertaneja não é mais caipira. Revista MS Cultura. Campo Grande, MS: Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul. Ano III. No. 7 – março 1987, p.18-21.
ARAÚJO, Lucas Antonio de. *Tensões e ajustes entre tradição e modernidade nas definições de padrões da música sertaneja entre os anos 50 e 70*. 273 f. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, 2014.
ARRUDA, Gilmar. Frutos da terra: os trabalhadores da Matte Larangeira. Londrina: Editora da UEL, 1997.
AZEVEDO, Fernando de. Um trem corre para o Oeste: estudo sobre a Noroeste e seu papel no sistema de viação nacional. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A., 1950.
BAKHTIN, M. Questões de literatura e de estética: a teoria do romance. 7. ed. Trad. Aurora Fornoni Bernardini. São Paulo: Hucitec, 2014, p.13-70.
BARBOSA, Oreste. *Samba: suas histórias, seus poetas, seus músicos e seus cantores.* Rio de Janeiro. 1933.
BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
BHABHA, Homi. O Local da Cultura**.** Editora UFMG.Belo Horizonte. 2013.
BHABHA, Homi. *The vernacular cosmopolitan*. In: DENNIS, F.; KHAN, N. (Orgs.). *Voices of the Crossing*. Londres: Serpent's Tail, 2000.
BHABHA, Homi K.*O Local da cultura.* Tradução: Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.
BOETTNER, Juan Max. Musica y Músicos del Paraguay. Asunción: Edicion de Autores Paraguayos Asociados, sem data.
BOTELHO, André; HOELZ, Maurício. *Macunaíma contra o Estado Novo: Mário de Andrade e a democracia.* Revista de Novos Estudos. CEBRAP. São Paulo. v.37. n. 2. 2018.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. *Os caipiras de São Paulo.* Brasiliense*,* São Paulo, 1983*.*
CAMARGO, Aspásia. *A revolução das elites: conflitos regionais e centralização política.* In: *A revolução de 1930: seminário realizado pelo Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil (CPDOC) da Fundação Getúlio Vargas.* Rio de Janeiro. 1980. Editora Universidade de Brasília.
CAMPOS, Francisco.*A Política e o Nosso Tempo*. (Conferência no salão da Escola de Belas Artes, em 28 de Setembro de 1935). *In:* O Estado Brasileiro.
CANCELLI, Elizabeth. O estado novo *em Marcha para o Oeste.* Editora CRV. Curitiba. 2017.
CANCLINI, Néstor García. Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade; tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução de Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 9ª ed. Editora Ouro sobre Azul. Rio de Janeiro, 2006.
CÂNDIDO, Antônio. *Os Parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida*. São Paulo. Livraria Duas Cidades. 1975.
CAPELATO, Maria Helena. Multidões em cena: propaganda política no varguismo e no peronismo. 2 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
CARDOSO, Abel Jr. *Cornélio Pires, o Primeiro Produtor Independente de Discos do Brasil*. Editado pela Fundação Ubaldino do Amaral e Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo, 1986.
CARLOSSAO2. 1954 - A Grande Festa do 9 de Julho em São Paulo. You Tube, [s.d]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EsZ_5puGsok&t=447s>
CARNEIRO, Moura. *Os arrendamentos da Matte Larangeira.*Ed. Officinas gráficas da A Nota, Rio de Janeiro, 1938.
CARVALHO, Maria Sylvia. CHAUÍ, Marilena. *Ideologia e mobilização popular.* São Paulo. Paz e Terra, 1978.
CASSIANO, Luiz de Carvalho. Marcha para Oeste: um itinerário para o Estado Novo (1937-1945). 2002. Dissertação (Mestrado em História) UnB, Brasília, 2002.
CASTRO, Ruy.*Chega de saudade: história e as histórias da Bossa Nova.* São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. 18ª. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
CHARTIER, Roger. “Cultura popular”: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, no. 16, 1995, p.179-192.
CHIMÈNES, Myriam. Musicologia e História: fronteira ou “terra de ninguém” entre duas disciplinas? in Revista de História 157 / Departamento de História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2º. 2007. (Artigo publicado originalmente na Revue de Musicologie, Société Française de Musicologie, Tome 84, Nº 1, 1998. Tradução, autorizada pela autora, realizada por José Geraldo Vinci de Moraes).
COHEN, Ilka Stern. *Bombas sobre São Paulo - A Revolução de 1924*. São Paulo. Editora UNESP. 2007.
CORRÊA FILHO, Virgilio À Sombra dos Hervaes Mattogrossenses. Monographias cuiabanas. São Paulo, 1925.

CURY, Cláudia Engler. Políticas Culturais no Brasil:subsídios para construções de brasilidade. 2002. 175 f. Tese (Doutorado) -Curso de Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.
DELEUZE, G. GUATARRI, F. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 2. Editora 34: São Paulo, 1997.
DELEUZE, G. GUATARRI, F. Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia. Vol. 5. Editora 34: São Paulo, 1997.
DIAS, Lêda. *Sotaques do fole.* SESC, Departamento Nacional. – Rio de Janeiro : SESC, Departamento Nacional, 2011.
DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 2 ed. Boitempo. São Paulo, 2008.
DINIZ JÚNIOR, José. DOCUMENTO (nº 113) de 04 de outubro de 1938. Fundo CEFF, Arquivo Nacional, RJ (lata 233). p.4 *apud*. SANTOS, Camila Comerlato. Território Federal de Ponta Porã: o Brasil de Vargas e a "Marcha para o Oeste". Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2016.
DOMINGUEZ, Aristóbulo. Aires Nacionales Paraguayos. Assunción/Corrientes: Ediciones Manuel Viladesau, 1928.
DUARTE, Geni Rosa. Entre modas, polcas e chamamés: música, identidade e transgressão na trajetória e na obra de Helena Meirelles. In DUARTE, Geni; FROTSCHER, Méri; LAVERDI, Robson (Orgs.). *Práticas socioculturais como fazer histórico: abordagens e desafios teóricos-metodológicos*. Cascavel, PR: EDUNIOESTE, 2009. p.183-207.
ENCICLOPÉDIA da música brasileira: sertaneja. Ed. Marcos Marcondes; seleção dos verbetes Biaggio Baccarin. São Paulo: Art Editora; Publifolha, 2000.
ESSELIN, Paulo Marcos. OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de. OLIVEIRA, Marco Aurélio Machado de. *Fronteiras Esquecidas: a construção de hegemonias nas fronteiras entre os rios Paraguai e Paraná*. Dourados. 2012. Ed. UFGD.
EXPOSIÇÃO DE MOTIVOS do Conselho de Segurança Nacional. 26 de dezembro de 1940, Fundo CEFF, Arquivo Nacional, RJ. (Lata 233). *Apud.* SANTOS, Camila Comerlato. Território Federal de Ponta Porã: o Brasil de Vargas e a "Marcha para o Oeste". Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, PUCRS. Porto Alegre, 2016.
FANON, Frantz. Os condenados da terra. Lisboa: Editora ULISSEIA, 1961.
FENERICK, José Adriano, MARQUIONI, Carlos Eduardo. As revoluções do Álbum branco: vanguardismo, Nova Esquerda e música pop. ArtCultura, Uberlândia, v. 17, n. 31, p. 21-37, jul.-dez. 2015.
FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.*Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014.
FERREIRA, Jurandyr Pires (org.). *Enciclopédia dos municípios brasileiros*. Rio de Janeiro: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística, 1958. 330 p. v. 35: Mato Grosso.
FERRETE, J. L. 1985. *CAPITÃO FURTADO, Viola Caipira ou Sertaneja?*. Rio de Janeiro, Funarte.
FREIRE, Paulo. Educação como prática da liberdade. São Paulo: Editora Paz e Terra LTDA, 1983.
FRITH , Simon. Music and identity. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (eds), Questions of cultural identity. London: Sage Publications, p. 19-36, 1996.
GARCIA, Tânia. Afinidades eletivas. A Funarte e o samba carioca como patrimônio da cultura nacional. Tempo e Argumento, Florianópolis, v.9, n.22, p.70-92, 2017.

GARCIA, Tânia. A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50. In ARTcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.12, n.20, 2010 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.7-22.
GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 2012.
GILLER, Marília. *O Jazz no Paraná entre 1920 a 1940: um estudo da obra: O sabiá, fox trot shimmy, de José da Cruz.* Curitiba. 2013.
GILROY, Paul. *O Atlântico negro:* modernidade e dupla consciência. Tradução: Cid Knipel Moreira. São Paulo: Editora 34. 2012.
GOIRIS, Fabio Anibal Jara. Descubriendo la frontera: historia, sociedad y política em Pedro Juan Caballero. Ed. do autor: 1999.
GOMES, Angela de Castro. Em Marcha para o Oeste, O Brasil e a utopia da conquista dos sertões. In: História do Brasil- Nação: 1808-2010. Olhando para dentro (1930-1964). v.4. Fundacion Mapfre. Objetiva. 2013.
GOMES, Renato Cordeiro. *Cultura e fundação: modernismo, antropofagia e invenção*. In: ROCHA, Everardo. Cultura & Imaginário. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
GONZÁLEZ, Juliana Pérez. *A Indústria fonográfica e música caipira* gravada. *Uma experiência paulista (1878-1930)*.Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de História. São Paulo, 2018.
GRIMSON, Alejandro. Fronteras e identificaciones nacionales: diálogos desde el Cono Sur. In: Revista Iberoamericana, V.17 (2005).
GRIMSON, Alejandro. Los Procesos de fronterización: flujos, redes e historicidad. In: GARCÍA, Clara Inês (Comp.). Fronteras: Territórios y Metáforas. Medellin: Hombre Nuevo Editores, 2003.
GUILLEN, Isabel. C. M. A luta pela terra nos sertões de Mato Grosso.1999. Estudos Sociedade e Agricultura,12 abril de 1999.
GUILLEN, Isabel. C. M. O lugar da história: confronto e poder em Mato Grosso do Sul: Revista Científica e Cultural UFMS, Campo Grande, v.3, n.2, 1996
GUIMARÃES, Oscar Teixeira. *Memorial da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil.* Bauru/SP, 1933.
HALL, Stuart; CERNICCHIARO, Ana Carolina (Trad). *Etnicidade: identidade e diferença.* Crítica Cultural. Palhoça, SC. v. 11, n. 2, p. 317-327.
HALL, Stuart. A identidade cultural da pós-modernidade.São Paulo: DP&A, 2006.
HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
HASSE, Diego Sánchez. La música en el Paraguay: breve compendio de su historia, acontecimientos y características más importantes. Asunción: Editorial El Lector, 2002.
HIGA, Evandro. *“Para fazer chorar as pedras”: guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço.* Campo Grande, MS. Ed. UFMS, 2019.
HIGA, Evandro Rodrigues. Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.
HOBSBAWM, Eric. *Era do capital*, 1848-1857. São Paulo. Paz e Terra. 1977.
IKEDA, Alberto. Pesquisa em música popular urbana no Brasil: entre o intrínseco e o extrínseco. In Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Bogotá, 2000.

KLAMT, Valdemir. *O intelectual Mário de Andrade e suas políticas culturais.* Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão. 2003.
LENHARO, Alcir. Sacralização da Política. São Paulo: Papirus, 1986.
LOBATO, José Bento Monteiro. Urupês. Editora Globo, 2007.
LOPES, Luis Simões. Carta a Getúlio Vargas. CPDOC/FGV. Londres, 22 de Setembro de 1934.
MADRID, Alejandro L. Música y Nacionalismos em Latinoamérica. In: RECASENS, Albert; ESPINOZA, Christian Spencer. *A três bandas:* mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano (s.XVI-s.XX). Madrid: SEACEX, 2010.
MARCILIO, Maria Luiza. *A população paulistana ao longo do 450 anos da cidade*. In: *Historia da cidade de São Paulo,* v.1: a cidade colonial. Org. PORTA, Paula. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
MÁRIO ZAN, Globo Rural. São Paulo: Tv Globo. Dezembro de 2001.
MARTÍN-BARBERO, Jesús. Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Ronald Polito e Sérgio Alcides. 6ª. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009.
MARTÍNEZ GARAY, Romy Angélica María. Canciones a orillas del río: Música e identidad en el espacio cultural uniendo Paraguay, Argentina y Brasil. Dissertação (mestrado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em integração da América Latina. São Paulo, 2018.
MATOS, Maria Izilda Santos de. FERREIRA, Elton Bruno. *Entre causos e canções: Cornélio Pires e a cultura caipira (São Paulo, 1920-1950)*. Revista História Crítica, nº57. 2015.
MORAES, José Geraldo Vinci de. Arranjos e timbres na música de São Paulo. In: *Historia da cidade de São Paulo,* v.1: a cidade colonial. Org. PORTA, Paula. São Paulo: Paz e Terra, 2004.
MORAES, José Geraldo Vinci de. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
MOURA, Irene Barbosa de. *A cidade e a festa: Brecheret e o IV Centenário de São Paulo*. 176 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.
Nación: Paraguay a inicios del siglo XX. Asunción-Paraguay: Arandurã Editorial, 2008.
NAPOLITANO, Marcos. História & Música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
NAXARA, Márcia Regina Capelari. *Estrangeiro em sua própria terra: representações do brasileiro, 1870/1920*. Annablume, São Paulo, 1998.
NEDER, Álvaro. O estudo cultural da música popular brasileira: dois problemas e uma contribuição. In PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, no.22, 2010, p.181-195.
NEDER, Alvaro. *"Enquanto este novo trem atravessa o Litoral Central"*: *Música popular urbana, latino-americanismo e conflitos sobre modernização em Mato Grosso*. Mauad, Rio de Janeiro, 2014.
NEPOMUCENO, Rosa. *Música Caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Editora 34. 1999.
PADILHA, Fernanda Maria. *Bairros rurais paulistas: novas territorialidades: o município de Leme (SP)*. Rio Claro. Dissertação (mestrado). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Geociências e Ciências Exatas.
PANDOLFI, Dulce Chaves; GRYNSZPAN, Mario. *Da Revolução de 30 ao golpe de 37: a depuração das elites. In:* Revista de Sociologia e Política. nº09. 1997.

PECCI, Antonio. Tributo a Flores: homenaje al creador de la Guarania. Asunción: Servilibro: Uninorte (Universidad del Norte), 2004.
PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Além das fronteiras*. In MARTINS, Maria Helena (org.). *Fronteiras culturais – Brasil, Uruguai, Argentina*. Cotia, SP: Ateliê editorial, 2002.
PIRES, Cornélio. *Conversas ao pé do fogo.* Edição fac-similar.-São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1987. (1ªEd.1921).
PIRES, Cornélio. *Scenas e paizagens da minha terra (Musa caipira).* 5º milheiro, Edição Revista do Brasil. São Paulo: Monteiro Lobato & C., 1921.
POZZO, Aníbal Orué. *Las construcciones discursivas del periodismo.* In*:_____. Periodismo y*
PRADO, Maria Lígia Coelho. O Brasil e a distante América do Sul. Revista de História 145 (2001), p. 127-149.
PROGRAMA ENSAIO, produzido por Fernando Faro. TV Cultura. 2005.
QUEIROZ, Paulo R. Cimó. *Uma ferrovia entre dois mundos: a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e a construção histórica de Mato Grosso (1918-1956)*. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 1999.
ROCHE, Armando Almada. José Asunción Flores: pájaro musical y lírico. Buenos Aires: Ediciones El pez del pez, 1984.
RODRIGUES, João Paulo. *Levante "Constitucionalista" de 1932 e a força da tradição. Do confronto bélico à batalha pela memória (1932-1934)*. Tese (Doutorado em História). Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2009.
ROQUETTE PINTO, Vera Lúcia. Roquette-Pinto, o rádio e o cinema educativos. Revista da USP, n.56, dez/fev – 2002/2003.
RUIZ, Renan. *"Procura-se Mecenas": música independente e indústria fonográfica na trajetória artística do Grupo Um (1976-1984)*. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências Humanas e Sociais. 2017.
RUIZ, Renan Branco. *A Vanguarda Paulista Instrumental: jazz e música popular brasileira instrumental na grande São Paulo (1976 -1986)*. Música Popular em Revista, Campinas, SP, v. 8, n. 00, 2021.
SAINT-HILAIRE, Auguste de. *Viagem a província de São Paulo.* Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed.USP, 1976.
SANTOS, Milton. *Espaço e Método*.5ª ed. Editora da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.
SARDO, Susana. Etnomusicologia, música e ecologia dos saberes. Música e cultura: revista da ABET, vol. 8, n. 1, p. 66-77, 2013.
SCHWARTZMAN, Simon; BOMENY, Helena Maria Bousquest; COSTA, Vanda Maria Ribeiro da. Tempos de Capanema. Rio de Janeiro: Paz e Terra; São Paulo: Edusp, 1984.
SEREJO, Hélio. *Caraí*. In: INSTITUTO HISTÓRICO E GEOGRÁFICO DE MATO GROSSO DO SUL. Obras completas de Hélio Serejo – Vol. 6. Campo Grande: IHGMS, 2008.
SEREJO, Hélio. Obras Completas. Campo Grande/MS: Instituto de História e Geografia de Mato Grosso do Sul, 2008.
SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu estático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20.* São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. A noite das kygua vera: a mulher e a reconstrução da identidade nacional paraguaia após a Guerra da Tríplice Aliança (1867-1904). Tese de Doutorado em História. Rio de Janeiro: UFF, 1998.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. *A noite das Kygua Vera. A mulher e a reconstrução da identidade nacional paraguaia após a Guerra da Tríplice Aliança (1867-1904)*. Tese (Doutorado em História) Programa de Pós Graduação em História Universidade Federal Fluminense, 1998.
SILVA, Carlos Alberto Franco da. *A Modernização distópica do território brasileiro*. Consequência. Rio de Janeiro, 2019.
SILVA, Carlos Alberto Franco da. A *modernização distópica do território brasileiro.* Rio de Janeiro. Ed. Consequência. 2019.
SILVA, José de Melo e. Fronteiras Guaranis. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2003.
SILVA, Silvana Cristina da. *A criação de municípios no front e a formação da elite do agronegócio: faces do uso do território brasileiro*. Geosul, Florianópolis, v. 24, n. 48, p 85-101, jul./dez. 2009.
SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.
SMITH, Anthony. Commemorando a los muertos, inspirando a los vivos, Mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades. In: Revista Mexicana de Sociologia, 1998.
SODRÉ, Nelson Werneck. Oeste: ensaio sobre a grande propriedade pastoril. 1.ed.Rio de Janeiro: J. Olympio, 1941.
SODRÉ. Nélson Werneck. *O Sul Matogrossense.* In: O observador Econômico e Financeiro*,* nº132, p.68 e 75. Disponível em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/observador-economico/123021>
SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. *A identidade da metrópole.* São Paulo. Hecitec, Edusp. 1994.
TED-ED. *A different way to visualize rhythm*. YouTube 20 de outubro de 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2UphAzryVpY>
TINHORÃO, José Ramos.Pequena história da música popular: segundo seus gêneros. São Paulo: Editora 34, 2013.
TOTA, Antonio Pedro. O imperialismo sedutor: a americanização do Brasil na época da Segunda Guerra. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
transformações urbanas em Campo Grande no início do século XX. In: Revista de História Regional 13(2): 246-262 , Inverno, 2008.
TRAVASSOS, Mário. *Projeção continental do Brasil.* São Paulo: Editora nacional, 1935.
TRENTO, Angelo. *Do outro lado do Atlântico: um século de imigração italiana no Brasil.* São Paulo. Ed.Nobel. 1989.
TRUBILIANO, Carlos Alexandre Barros. MARTINS JUNIOR, Carlos. *O progresso chega ao sertão:*
VELOSO, Marisa. Gilberto Freyre e o horizonte do modernismo. Sociedade e Estado, Brasília, v. 15, n. 2, pp.361-386, dez. 2000.
VILELA, IVAN. Caipira: cultura, resistência e enraizamento. Estud. av., São Paulo , v. 31, n. 90, p. 267-282, maio 2017.
VILELA, Ivan. *Cantando a própria história: Música Caipira e Enraizamento.* São Paulo: Edusp, 2015.
VILELA, Ivan. *Contando a própria história*. Revista de Cultura Artística, Piracicaba, ano 2, n.2, s. d.
VILELA, Ivan. Ouvir a música como uma experiência imprescindível para se fazer musicologia. Música em perspectiva, v.7 n.2, dezembro 2014.

ZAN, Mário. *Raízes da música de Mato Grosso do Sul*. Entrevista concedida a Paulo Simões. Núcleo de Serviços Culturais da Pró-Reitoria de Assuntos Comunitários da UFMS 1985. In: FERRARI, José Francisco. *Mário Zan: um arauto da música de fronteira do Mato Grosso do Sul.*Tese (Doutorado) – Universidade Presbiteriana Mackenzie, Programa de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura, São Paulo, 2014.