UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"Julio de Mesquita Filho"
Campus Sao Paulo – Instituto de Artes

Evandro Rodrigues Higa

"Para fazer chorar as pedras": o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50

São Paulo

2013

Evandro Rodrigues Higa

“Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP – como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música. Pesquisa desenvolvida com apoio da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Abril de 2013

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

(Fabiana Colares CRB 8/7779)

Higa, Evandro Rodrigues, 1958-

H634p Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50 / Evandro Rodrigues Higa. - São Paulo, 2013.
446 f. ; il. + anexo

Orientador: Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda
Tese (Doutorando em Música) – Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes, 2013.

1. Música popular. 2. Música sertaneja. 3. Música paraguaia - Guarânia. 4. Rasqueado. 5. Moda campera.. I. Ikeda, Alberto Tsuyoshi. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título

CDD – 780.420

Evandro Rodrigues Higa

“Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música, do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP – como exigência parcial para obtenção do título de Doutor em Música – 2013.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alberto Tsuyoshi Ikeda

Prof. Dr. José Roberto Zan

Prof. Dr. Ivan Vilela Pinto

Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia

Prof. Dr. Carlos Eduardo Di Stasi

Data: 21 de maio de 2013

São Paulo

2013

DEDICATÓRIA

No exato momento em que nos preparávamos para começar a escrever uma dedicatória, recebemos a notícia do falecimento da pianista Marina Rego Lopes, com quem estudamos piano durante mais de uma década em Campo Grande, MS.

Todo um filme se passou em nossa memória, e resolvemos dedicar este trabalho a ela e aos professores que mais marcaram nossa formação musical, e por quem nutrimos um carinho especial e uma gratidão sincera:

Julieta Cardillo Lopes – Campo Grande, MS

Marina Rego Lopes – Campo Grande, MS

Maria Guilhermina – CBM, Rio de Janeiro, RJ

Sonia Maria Vieira – Rio de Janeiro, RJ

José Maria Neves – nosso orientador na pós-graduação do CBM, Rio de Janeiro, RJ

Maestro Vitor Marques Diniz – Campo Grande, MS

Marco Antonio da Silva Ramos – ECA-USP

Susana Igaraya – ECA-USP

Marcos Branda Lacerda – orientador no mestrado da ECA-USP

Alberto Ikeda – orientador no desenvolvimento desta pesquisa e na redação desta tese, exemplo de dedicação ao ofício de educador, de seriedade e rigor nas funções acadêmicas e de coerência política e ideológica como cidadão.

Nas pessoas desses mestres, estendemos nossas homenagens a toda classe de docentes brasileiros. Classe sofrida, desprezada, muitas vezes agredida – física e simbolicamente – permanentemente desvalorizada pelas políticas públicas e explorada pelas empresas de ensino do país.

=

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração e o apoio – direto e indireto – de familiares, amigos, colegas, professores, entrevistados e instituições de ensino e pesquisa. Agradecemos, sinceramente, a:

Nossos pais – Higa Nabukatsu e Darcy Rodrigues Higa
Nosso orientador – prof. Dr. Alberto Ikeda
Samuel Chaia Jacob Jr.
Eunice Higa
Iara Fortuna
Brás Baccarin (Biaggio Baccarin)
Papi Galán (Adolfo Bernal)
Delinha (Delanira Pereira Gonçalves)
Prof. Hildebrando Campestrini
Aluísio Lopes
Ofélia (Maria Ofélia Mendes dos Santos)
Thiago Carvalho
Profa. Dra. Maria Lígia Coelho Prado
Profa. Dra. Maria Mônica Arroyo
Prof. Dr. Gabriel Cohn
Profa. Dra. Dorotéa Kerr
Prof. Dr. Nahim Marun
Prof. Dr. José Roberto Zan
Profa. Dra. Tânia da Costa Garcia
Nicolás Salaberry
Nancy Areco – Núcleo Cultural Guarany Paraguayteete
Alexandre Francischini
Alvaro Neder
Funcionários da Biblioteca Mário de Andrade – São Paulo, SP,
especialmente à bibliotecária Aline Barbosa
Funcionários da Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo,
especialmente à coordenadora Jéssica Barreto
Funcionários da Biblioteca do Instituto de Artes da UNESP
Pró-reitoria de Pós-graduação da UFMS, especialmente Daisy, Leonora e Maria Otávia
Professores do curso de licenciatura em música da UFMS e Manoel Câmara Rasslan
Profa. Dra. Elcia Esnarriaga, diretora do CCHS – UFMS
Instituto de Artes da UNESP e Seção Técnica de Pós-graduação
Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES
Centro de Arte Viva, especialmente Clarice Maciel, Sofia Maciel, Denise Santos e Júlio Figueiredo

=

SUMÁRIO – Volume I

RESUMO ..... p. 10
ABSTRACT..... p. 11

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES I e II ..... p. 12

CAPÍTULO I – Fundamentos teóricos ..... p. 23

1. Música e lutas de representações ..... p. 23
2. Apropriações e hibridismos musicais ..... p. 27
3. Música, espaço social e espaço simbólico ..... p. 33
4. Gêneros musicais, territórios e fronteiras ..... p. 40

CAPÍTULO II – Construindo identidades ..... p. 48

1. Identidade nacional e nacionalismos latino-americanos ..... p. 48
2. O samba carioca e a contradição paulista ..... p. 57
3. As fronteiras paraguaias ..... p. 74
4. Luta simbólica e o campo da música sertaneja ..... p. 87

CAPÍTULO III – A guarânia no Brasil ..... p. 99

1. Método: fontes históricas e análise quantitativa p.100
2. As primeiras gravações 78 rpm de guarânia paraguaia, polca paraguaia, rasqueado, guarânia "brasileira", modas campera e tupiana feitas no Brasil (análise: texto, música, performance vocal) p.108
3. Canções mais gravadas p.119
4. Músicos e compositores p.138
5. Contrastes entre os gêneros (análise: texto, música, performance vocal)... p.178

CAPÍTULO IV – Construindo gêneros musicais p.196

1. A guarânia e a invencão de uma identidade paraguaia p.199
2. De Assunção ao sertão e do sertão às periferias : a apropriacão, resignificacão e nacionalizacão da guarânia no Brasil p.209
3. Epílogo: as mediações p.234

CONSIDERAÇÕES FINAIS p.254

Referências p.264

ANEXOS – Volume II

Anexo I – Tabela de gravações 78 rpm – *corpus* musical p.281

Anexo II – Letras das canções p.337
"Alvorada tupi" p.338
"Amada ausente" p.339
"Anahi" p.340
"Aventureira" p.341
"Boiadeiro bão"..... p.342
"Brasil"..... p.343
"Cabecinha no ombro"..... p.344
"Caboclo patriota"..... p.345
"Casinha de carandá"..... p.346
"Cavalo fogueteiro"..... p.347
"Cavalo preto"..... p.348
"Chalana"..... p.349
"Chalana do amor"..... p.350
"Cidades de Mato Grosso"..... p.351
"Ciriema"..... p.352
"Duas bandeiras"..... p.353
"Felicidade"..... p.354
"Figa no peito"..... p.355
"Índia" com versão de José Fortuna..... p.356
"Índia" originais e versões..... p.357
"Juriti mineira"..... p.358
"Meu primeiro amor" / "Lejania"..... p.359
"Minhas noites sem você" / "Mis noches sin ti"..... p.360
"Morena murtinhense"..... p.361
"Moreninho lindo" / "Paraguaya linda"..... p.362
"Morrendo de amor"..... p.363
"No recanto onde eu moro"..... p.364
"Noites do Paraguai" / "Noches del Paraguay" (original e versão)..... p.365
"Noites do Paraguai" (versões)..... p.366
"Rola mensageira" / "Paloma blanca"..... p.367
"Paraguayta"..... p.368
"Quero beijar-te as mãos"..... p.369
"Recuerdos de Ypacaraí" / "Recordações de Ypacaraí"..... p.370
"Seu retratinho"..... p.371
"Tristeza e saudade"..... p.372

Anexo III – Tabelas de análise p.373
Primeira ocorrência dos gêneros em ordem cronológica..... p.374
Análise comparativa entre as canções mais gravadas..... p.378
Análise comparativa entre guarânias..... p.383
Análise comparativa entre rasqueados..... p.394
Análise comparativa entre modas camperas..... p.403
Análise comparativa entre polcas..... p.407

Análise comparativa entre guarânias e rasqueados..... p.409
Análise comparativa entre guarânia e moda campera..... p.418
Análise comparativa entre guarânia e canção.....p.421
Análise comparativa entre guarânia e polca..... p.424
Análise comparativa entre rasqueado e moda campera.....p.426
Análise comparativa entre rasqueado e polca paraguaia..... p.428

Anexo IV – Partituras p.430
“Índia”..... p.431
“Meu primeiro amor” em 3/4 ..... p.435
“Meu primeiro amor” em 6/4 ..... p.439
“Meu primeiro amor” em ritmo de bolero.....p.442
Capa, índice e texto de apresentação do álbum “Jubileu da guarânia”..... p.444

=

RESUMO

HIGA, Evandro Rodrigues. “Para fazer chorar as pedras”: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (tese de doutorado). São Paulo: 2013.

A introdução, apropriação, ressignificação e hibridação da guarânia paraguaia no Brasil na primeira metade do século XX, possibilitaram a emergência dos gêneros musicais denominados rasqueado e moda campera, em um processo que envolveu lutas entre as representações da identidade nacional e as representações da cultura de fronteira com o Paraguai. A partir da análise de gravações de discos 78 rpm, é possível constatar a transformação e adaptação de estruturas musicais feitas por compositores e intérpretes brasileiros nas décadas de 1940/50, revelando práticas que, mesmo conectadas com a cultura fronteiriça, não se desvinculavam de um sentimento nacionalista. Além das questões de ordem musicológica, as circunstâncias que possibilitaram a penetração da guarânia no Brasil devem ser consideradas a partir das particularidades históricas, sociais, econômicas e culturais que demonstram o quanto os gêneros musicais na música popular carregam em sua significação a heterogeneidade dos vínculos identitários e as disputas de territórios simbólicos.

PALAVRAS-CHAVE: guarânia; rasqueado e moda campera; música sertaneja; fronteiras; identidade nacional.

ABSTRACT

HIGA, Evandro Rodrigues. "Para fazer chorar as pedras": o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50. Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista – UNESP (tese de doutorado). São Paulo: 2013.

The introduction, appropriation, resignification and hybridization of the Paraguayan *Guarania* in Brazil during the first half of the 20th century, have allowed the emerge of the musical genres known as ***rasqueado*** and ***moda campera***, during a process that involved struggles between the national identity representations and the representations of the border culture with Paraguay. From the analysis of 78 rpm disc recordings, it is possible to visualize the transformation and the adaptation of musical structures made by Brazilian composers and performers in the 1940s/50s, revealing practices that even connected with the border culture did not disentail from a nationalist sentiment. Beyond the musicological issues, the circumstances that have allowed the Guarania penetration in Brazil should be considered from the historical particularities, social, economic and cultural achievements that demonstrate how much the musical genres in popular music carry in its meaning the heterogeneity of the identitaries ties and the symbolic territory disputes.

KEYWORDS: *guarânia*; ***rasqueado*** and ***moda campera***; ***sertaneja*** music; borders; national identity

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES I

Quando decidimos estudar os processos que possibilitaram a introdução e fixação de um gênero musical como a guarânia paraguaia no Brasil, não podíamos avaliar com exatidão a quantidade de desdobramentos e de camadas de fatos e significações que teríamos de explorar. Recusando, desde o início, privilegiar exclusivamente um enfoque musicológico no sentido de dirigir o olhar – e os ouvidos – apenas a elementos relacionados às estruturas melódicas, rítmicas e harmônicas, tentamos nos valer – na medida do possível – de outros campos de conhecimento que pudessem ampliar o alcance de nossa visão teórica e trazer, na confluência epistemológica, reflexões que porventura se tornassem relevantes para a compreensão das complexas relações que envolvem as práticas musicais e as identidades.

Desde a consolidação do campo da etnomusicologia com os trabalhos seminais de Alan Merriam (1964), John Blacking (1973), bem como as obras referenciais de Joseph Kerman – emblematicamente intitulada **Musicologia** (1987) – e de Richard Middleton (1990) sobre música popular, qualquer tentativa de abordagem que não leve em consideração os textos e contextos onde se encontra inserida a prática musical observada, corre o risco inevitável de cair nas armadilhas do anacronismo de uma musicologia já superada que buscava reificar determinados repertórios e ambientes musicais dominados por concepções elitistas e preconceituosas.

Já há algum tempo, os estudos de música popular têm sido abordados a partir de diversos enfoques, sendo atualmente a IASPM – *International Association for the Study of Popular Music* – entidade fundada em 1981 e que reúne pesquisadores de diversos países do mundo – o principal canal para a comunicação transdisciplinar nesse campo. Em 1997 foi constituído seu ramo latino-americano que desde então vem realizando congressos e promovendo o intercâmbio entre estudiosos das áreas de música, história, comunicação, etc., consolidando um campo de estudos e organizando um *corpus* de pesquisas em torno da música popular latino-americana.

A constituição da IASPM-América Latina é concomitante ao aumento do número de pesquisas acadêmicas voltadas para a música popular no Brasil, embora poucos destes trabalhos abordem questões intrinsecamente musicais. Em uma das comunicações apresentadas no III Congresso da IASPM-América Latina, em 2000, na cidade de Bogotá, Alberto Ikeda relembrou que:

> as transformações dinâmicas no campo da música popular, principalmente em função de sua inserção na indústria da comunicação de massa e dos espetáculos, não estão sendo acompanhadas e estudadas sob a ótica musical, qual seja, nos seus aspectos estrutural-sonoros. Evidentemente, estas questões não podem deixar de ser tratadas sob perspectivas sócio-antropológicas, históricas e outras, ao mesmo tempo em que estas necessitam estar lastreadas no conhecimento das factualidades musicais. (IKEDA, 2000).

Em seguida, Ikeda escancarou o principal problema que obstaculiza o surgimento mais freqüente de trabalhos musicológicos com abordagens transdisciplinares:

> como produzir trabalhos que alcancem as suas múltiplas facetas? Como realizar o tão falado estudo transdisciplinar, se na maioria das vezes temos formação especializada, disciplinar, típica da chamada modernidade, da sociedade capitalista industrial, e agora necessitamos nos adequar para tarefas múltiplas, da pós-modernidade? Naturalmente, existem investigadores com formação além da música, seja a história, a sociologia e outras, porém, são ainda poucos. (Ibid.)

Embora esta comunicação de Ikeda tenha sido feita em 2000, de modo algum esse dilema encontra-se superado, seja no campo da música popular ou da música erudita. Na abertura do Prêmio e *VII Coloquio Internacional de Musicologia de la Casa de las Americas* realizado em Havana em 2012, Alejandro Madrid ainda segue protestando contra os cânones tradicionais da musicologia centrada em seus próprios eixos estéticos:

> Como musicólogos recibimos un entrenamiento que en muchos casos sigue privilegiando textos y valor estético. Aprendemos a analizar estructuras de organización sonora, a decodificar antiguas formas de escritura y notación, a rastrear pistas en bosquejos musicales y a encontrar patrones musicales estilísticos en un intento por entender el supuesto significado unívoco de la música. Este tipo de trabajo lo que hace es validar criterios estéticos y cánones musicales en lugar de cuestionar cómo estos son construidos y lo que significan para aquellos que luchan por mantenerlos o por deshacerse de ellos. Estas perspectivas privilegian el documento o el texto como recipientes de valor, ignorando las muchas formas sociales y culturales en que la música adquiere significado de manera dialógica. Este tipo de acercamiento no nos permite explorar los motivos por los cuales nos sentimos tan cercanos a la música y que, en mi opinión, son los que la hacen relevante como una entrada para entender prácticas culturales. (MADRID, 2012).

Embora o campo da música erudita seja o mais resistente a abordagens transdisciplinares, a musicóloga Myriam Chimènes lembra que um novo olhar

musicológico tem descortinado aspectos da música erudita que vem contribuir de forma mais efetiva para tirar esse segmento do isolamento em que se enclausurou:

> Os musicólogos geralmente examinam o contexto para esclarecer o objeto de sua especialidade, mas não se interrogam inversamente sobre aquilo que a música pode fornecer para a compreensão da história da qual ela faz parte. Não é de se surpreender, portanto, que a musicologia histórica não tenha evoluído mais sob influência da etnomusicologia. Com efeito, numerosos etnomusicólogos estudam a música como parte integrante das manifestações sociais e religiosas da sociedade. [...] Podemos, no entanto, notar outros progressos desde a publicação do artigo de François Lesure.[1] Alguns trabalhos musicológicos que abordam o período barroco, a Revolução e o século XIX, foram consagrados não apenas à música, mas também à vida musical, testemunhando que o interesse dos musicólogos não está mais restrito tão somente à criação musical, mas se ampliou também em direção à recepção. Neste sentido, a obra de Joël-Marie Fauquet, ***Les sociétés de musique de chambre à Paris, de la Restauration à 1870*** [Paris: Aux Amateurs de Livres,1986] baseada na sua tese orientada por François Lesure, pode ser considerada como pioneira na medida que leva em consideração as dimensões musicológica, histórica, estética e sociológica do objeto. (CHIMÈNES, 2007, p.22-23).

Conscientes das lacunas em nossa formação humanística, e diante da incontornável necessidade de lidar com conceitos e categorizações distantes – infelizmente – do cotidiano das ocupações e preocupações dos músicos, iniciamos o trabalho em busca de subsídios que pudessem compor o intrincado "quebra-cabeça" que nos propusemos montar. Nesse afã, foram preciosas as disciplinas cursadas na Universidade de São Paulo com nomes como Gabriel Cohn, Maria Lígia Coelho Prado e Mônica Arroyo.

Allan de Paula Oliveira, em tese de doutorado em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina intitulada **Miguilim foi prá cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja** (2009), orientada por Rafael José de Menezes Bastos, é um exemplo corajoso desse cruzamento transdiciplinar em que, a partir da música sertaneja,[2] constrói um discurso onde procura extrapolar o objeto de análise (o campo da música sertaneja), através de ferramentas analíticas oriundas não só da

[1] François Lesure é o autor do verbete "Musicologia" da *Encyclopédie de la Musique* (Paris: Fasquelle, 1961) "Em seu texto, François Lesure acusava abertamente os musicólogos e denunciava precisamente o trabalho centrado exclusivamente sobre o objeto e desconectado do contexto geral." (Ibid., p.18).

[2] O termo "música sertaneja", que nas primeiras décadas do século XX se referia a um repertório de origem nordestina, a partir de meados do século passou a ser utilizado para nomear a produção fonográfica da música caipira da região centro-sul do Brasil. Não há um consenso total a respeito do significado do termo entre os pesquisadores e autores consultados, mas a tendência maior é para considerar "música sertaneja" como fruto da dialética entre a música caipira e a indústria cultural.

antropologia, mas também da história e da sociologia, conforme explicita logo no início do trabalho:

> Este trabalho trata de uma música em sua manifestação concreta, na forma de um gênero musical, no uso que se faz dele para a construção de identidades, para a expressão de relações de poder, para a chancela de discursos sobre a sociedade, na exibição de *status* social, enfim, em uma infinidade de usos e significados dados a um tipo de música específico. Esta atenção ao saber local, em certa medida, é a porta de entrada da antropologia neste trabalho. O local, aqui, tem um nome: música sertaneja. Porém, é possível **não** chamá-la de **o** objeto de estudo deste trabalho. O objeto, de fato, está nela. Contudo, também está além dela. Enfim, está nas suas notas e no que se discursa sobre elas, nos seus timbres e naquilo que ela nos revela sobre os que a ouvem. Talvez fosse mais preciso definir este trabalho como uma "antropologia **a partir** da música sertaneja". Neste ponto de vista, vários objetos são passíveis de estudo: os ouvintes, os músicos, o Brasil e a própria música sertaneja. (OLIVEIRA, 2009, p.9).

O trabalho de Oliveira ilumina várias reflexões que desenvolvemos no decorrer desta tese, na qual buscamos – a partir de uma base empírica constituída pelas gravações de discos 78 rpm – o diálogo entre a música, a história e a sociologia, sem esquecer a geografia humana e a antropologia, esta última, fundamentalmente em um dos seus aspectos metodológicos (etnografia).

Desde logo, deixamos claro que relativizamos a concepção adorniana de música popular como objeto de mercado, produtora de fetiche e conseqüência – ou causa – de um processo de "regressão da audição", considerando-a apenas em termos de postura ideológica justificada pelo contexto em que surgiu e floresceu no seio da Escola de Frankfurt. Essa visão, hegemônica durante várias décadas entre os musicólogos, parece ter sido a principal responsável pela rejeição de uma compreensão social da música popular e pela reificação da obra musical (erudita) como objeto estético absoluto e encastelado em seu papel de "guardador de múmia".

Assim como a musicologia hoje se inclina para reconhecer a vida e os seres humanos que criam, ouvem e consomem música, também no campo da história um movimento anterior se torna a cada dia mais forte: considerar o importantíssimo papel da música nos processos históricos:

> A surdez dos historiadores está em via de cura. Quanto aos musicólogos, eles mostram vontade de sair de seu isolamento. Neste sentido, desejamos que seja declarada aberta uma fronteira que não precise ceder à força, pois ela é antes de tudo muito porosa. Convém conduzir as investigações por este tipo de território. Marc Bloch preconizava a organização do trabalho em equipe agrupando os

> especialistas de diversas disciplinas, argumentando o fato de que "se não é possível um mesmo homem (historiador) alcançar a multiplicidade de competências, devemos considerar uma aliança de técnicas praticadas por eruditos diferentes" [BLOCH, March. *Apologie pour l'histoire ou le métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 1949, réed. 1964, p. 28]. Os musicólogos têm de dar sua parte na construção da história cultural. (CHIMÈNES, 2007, p.29).

Localizando a música popular em um contexto de lutas simbólicas complexas, não há como abrir os ouvidos para essa música e fechar os olhos para as redes de significação que a configuram. Além da análise intra-musical, tentamos levar em consideração as narrativas identitárias, as historicidades, as territorialidades e as porosidades fronteiriças na construção, apropriação e ressignificação da guarânia paraguaia no Brasil.

Embora musicólogos como Mário de Andrade, Renato Almeida e Oneyda Alvarenga tenham abordado a música popular urbana, só a partir da década de 1970 é que começaram a aparecer estudos sistemáticos sobre o tema, sendo que a maior parte deles não vinha do campo musicológico, mas de áreas como a história, a sociologia, a antropologia, a teoria literária, a lingüística, a semiótica, a comunicação e a psicologia social.

Já passou da hora de os cursos de graduação e pós-graduação no Brasil abrirem seus ouvidos para a música popular não apenas como mais um processo de consagração de uma prática específica – a exemplo do que ocorre com a música erudita –, mas para buscar reflexões cruzadas com outras áreas do conhecimento em abordagens transdisciplinares imprescindíveis para o estudo de um tema tão complexo. Álvaro Neder (2010, p.184) lamenta o estado ainda incipiente de uma "produção musicológica que visa articular elementos propriamente musicais a questões culturais e sociais da música popular, preferencialmente de maneira crítica e problematizadora"; e que:

> esta ampliação da abrangência do enfoque investigativo musicológico nos cursos universitários brasileiros, necessariamente inter ou transdisciplinar, procuraria compreender os elementos musicais singulares da música popular e correlacioná-los a questões culturais, sociais e históricas mais amplas.

Em 2011, Neder, cruzando os fundamentos teóricos do pós-estruturalismo, dos estudos de música popular, da etnomusicologia, da história, da teoria literária, da sociologia e da teoria contemporânea e utilizando o método etnográfico, estudou as relações entre a música popular urbana de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, e os

discursos dominantes desde a década de 1960 até a atualidade, em tese de doutorado defendida no Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, sob orientação de Elizabeth Travassos,[3] trazendo uma importante e concreta contribuição aos estudos transdisciplinares sobre música no Brasil.

CONSIDERAÇÕES PRELIMINARES II

Esta pesquisa parte do questionamento delineado em nossa dissertação de mestrado, defendida no Departamento de Música da ECA-USP, em julho de 2005, onde analisamos as formas de ocorrência dos gêneros musicais polca paraguaia, guarânia e chamamé na cidade de Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul.[4]

Naquela ocasião, constatamos que diversos níveis de contigüidade (geográfica, cultural, histórica e econômica) existentes entre o Estado de Mato Grosso do Sul e o Paraguai se apresentam como instigantes campos de estudo e reflexão sobre as complexas implicações que permeiam as relações entre as populações fronteiriças. Fechando o foco no aspecto da música, nos deparamos com a inexistência de pesquisas acadêmicas que estudem a introdução de estruturas musicais originadas da polca paraguaia e da guarânia não apenas no Mato Grosso do Sul, mas em geral no universo da música sertaneja do Brasil, apesar da imensa popularidade de guarânias como "Índia", "Meu primeiro amor" e "Fio de cabelo", bem como de rasqueados como "Chalana" e "Cabecinha no ombro".

Neste trabalho, buscamos confirmar a tese de que a apropriação e hibridação da guarânia no Brasil – especialmente em termos de estruturas musicais – ocorreram em um espaço social e simbólico marcado por lutas entre as representações da identidade nacional e as representações da cultura de fronteira com o Paraguai, e que o fato da guarânia não ter penetrado no Brasil da mesma forma que outros gêneros musicais estrangeiros, revela que as fronteiras nacionais, mais do que lugares que separam, também podem ser espaços de encontros.

---

[3] "Enquanto este novo trem atravessa o litoral central": *Platinidad*, poéticas do deslocamento e (des)construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS.

[4] A dissertação foi publicada em 2010 pela Editora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul com o título: **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS**.

A guarânia é um gênero de música popular urbana paraguaia que a partir da década de 1930 foi introduzida no circuito de gravações fonográficas do Brasil, tanto por músicos paraguaios quanto por brasileiros, sendo que estes preferencialmente através de versões para o português. A partir da década de 1940, além de guarânias feitas no Brasil, novos gêneros musicais identificados com a cultura da fronteira do sul de Mato Grosso e o Paraguai e com configurações musicais – especialmente no aspecto rítmico e timbrístico – aparentadas com a guarânia (como o rasqueado e a moda campera) surgiram no âmbito da música sertaneja, em um processo de apropriação e ressignificação de seus componentes estruturais e simbólicos.

Com seu ritmo – derivado da polca paraguaia – marcado pela ambigüidade do compasso 6/8 associado a uma base ternária, a guarânia representa para o Paraguai um sentido identitário que foi sendo construído à medida que o nome de Jose Asunción Flores (1908 – 1972) – a quem é atribuída sua criação – ganhava destaque na luta ideológica travada contra o Estado totalitário, convertendo-se em um dos mais vigorosos símbolos do que se costuma denominar “alma guarani”.

No Brasil dos anos 1930/50, o projeto nacionalista que visava construir um sentido de modernidade conectado com a Europa e principalmente com os Estados Unidos, defendia uma política cultural essencialista voltada para a construção da hegemonia do samba carioca como paradigma do popular-nacional e para a valorização e conservação de uma cultura rural idealizada e naturalizada, reagindo aos “estrangeirismos” que, hibridizados com a música popular, iriam macular a pureza das representações da “autêntica” brasilidade.

Inobstante os discursos puristas e apaixonados das elites intelectualizadas, as práticas musicais dos agentes envolvidos no circuito da música popular (produção, mediação e recepção) tendiam à assimilação e apropriação de gêneros musicais estrangeiros (especialmente latinos e norte-americanos) largamente difundidos através da fonografia, do rádio e do cinema.

Se os tangos, boleros e o *swing* se disseminaram no país em grande parte na esteira dos sucessos de uma filmografia glamourizada (embora os tangos e a música de *jazz* já estivessem presentes em apresentações ao vivo e no rádio e circulassem através de discos), a guarânia foi sendo lentamente assimilada a partir dos movimentos migratórios quase invisíveis de paraguaios e habitantes das regiões fronteiriças com o Paraguai (e sua interação em redes de solidariedade tanto nos ambientes rurais quanto

urbanos da região sul e sudeste do Brasil) e divulgada em programas radiofônicos e através das práticas musicais a cargo de músicos paraguaios e brasileiros.

A lenta configuração de um espaço social em que a guarânia foi inserida atingiu um ponto de inflexão com o estrondoso sucesso comercial da célebre gravação das guarânias "India" e "Meu primeiro amor" pela dupla Cascatinha (Francisco dos Santos) e Inhana (Ana Eufrosina da Silva) em 1952, marcando sua trajetória artística e inserindo a guarânia no rol dos gêneros musicais estrangeiros que, segundo o discurso nacionalista, viria macular a música popular do Brasil.

Vista com desconfiança pelos defensores de uma ruralidade "autêntica", a guarânia – que fora popularizada no país através dos músicos sertanejos na década de 1940 – após ampla difusão na década de 1950 foi sendo identificada com um discurso que evidenciava a posição subalterna das periferias urbanas através do estigma de música alienada, cafona e, posteriormente, brega. A posição ambígua da guarânia na música popular brasileira (música sertaneja, música brega ou ambas ao mesmo tempo) fica evidenciada no deslocamento de seu valor simbólico que depende da posição e da hierarquia dos agentes no campo (compositores e intérpretes) e do distanciamento temporal que confere legitimidade ao passado, ao mesmo tempo em que suas res-significações nacionais através da constituição do rasqueado e da moda campera são legitimadas como gêneros musicais "raiz".

Em termos de estruturas musicais relacionadas à guarânia, podemos levantar as seguintes hipóteses:

1. A circulação do repertório de guarânias paraguaias no Brasil foi feita principalmente na forma de versões para o português;
2. A configuração rítmica básica das melodias originais sofreu transformações, passando geralmente do compasso 6/8[5] para 3/4, ficando mais próxima da valsa;
3. As criações autorais de guarânias, rasqueados e modas camperas pelos compositores brasileiros ora pende para o emprego do compasso 3/4, ora para o 2/4 com base ternária e muito raramente para o 6/8 típico do gênero;
4. Uma das características rítmicas mais celebradas pelos estudiosos paraguaios e por eles denominada "sincopado paraguaio" [6] é dificilmente detectada no Brasil.

[5] O compasso 6/8 na linha melódica de guarânias e polcas paraguaias é um dos atributos rítmicos mais determinantes na música paraguaia, conforme demonstram diversos autores paraguaios.

Além das características intra-musicais, é preciso analisar as conexões da guarânia com as tradições estéticas da música sertaneja nas décadas de 1940/50 e seu universo de referências, tendo em vista o grupo social de onde provinha e para o qual era destinado (compositores e público identificados com a cultura rural e fronteiriça), articulando o enfoque musical e poético com questões relacionadas à identidade nacional em uma complexa rede de lutas simbólicas.[7]

A guarânia teve, durante as duas décadas abrangidas por esta pesquisa, uma produção, circulação e consumo bastante expressivos, o que nos levou a fazer o cotejamento de dados quantitativos nos catálogos de gravações 78 rpm e confrontá-los com relatos da imprensa, dos cronistas e dos entrevistados para esta pesquisa.

Se na audição de fonogramas podemos identificar transformações de padrões rítmicos em relação às guarânias originais paraguaias, nas partituras (geralmente voltadas para a execução ao piano ou canto/piano) fica patente a diversidade de compreensões musicais desse repertório. Os agentes mediadores que escreveram/transcreveram as guarânias parecem não chegar a acordos quanto às estruturas rítmicas ou podem ter deliberadamente exercido um ato de apropriação do produto como estratégia para facilitar sua circulação e consumo.

Entretanto, se as partituras são direcionadas para um público específico, dotado de meios materiais e formativos para utilizá-las, as gravações são mais generalizantes, se constituindo, portanto, em um *corpus* privilegiado.

Outro fator a ser levado em consideração são os textos escritos sobre música popular, incluindo-se artigos de jornais, críticas, comentários e publicações específicas como os catorze números da **Revista da Música Popular,** editada por Lúcio Rangel, que circularam entre os anos 1954/56, cujo discurso nacionalista e essencialista contribuiu decisivamente para a construção do paradigma de "pureza" na música brasileira de um modo geral (e sertaneja em particular).

---

[6] "Expresión utilizada por el musicólogo Juan Max Boettner para definir la cualidad específica de la música paraguaya, cuando la melodia tiene un anticipo o retraso de una corchea, sobre el ritmo." (SZARAN, 1997, p.440).

[7] A partir da década de 1950 e principalmente na década de 1960, a guarânia foi disseminada pelo país e encontrou sua consagração também fora do campo da música sertaneja. Alguns exemplos: a "Guarânia da lua nova" e "Guarânia do amor sofrido" do cantor e compositor pernambucano Luiz Vieira (Luiz Rattes Vieira Filho, 1928) e "Pra não dizer que não falei das flores" do paraibano Geraldo Vandré (Geraldo Pedrosa de Araújo Dias, 1935).

Embora existam obras e estudos acadêmicos que tratam da música caipira e sertaneja no Brasil (Waldenyr Caldas, J.L. Ferrete, Diogo de Souza Brito, Rosa Nepomuceno, José Hamilton Ribeiro, Allan de Paula Oliveira, Alaor Ignácio dos Santos Júnior, José Antonio Alves Júnior, Romildo Sant'Anna, Oscar Nelson Safuan, Israel Lopes, Ivan Vilela e Rodrigo Teixeira), não há estudos específicos que abordem a introdução e difusão da música fronteiriça – especialmente da guarânia paraguaia – no âmbito da música brasileira, mesmo constatando ser inegável sua presença no contexto cultural de Mato Grosso do Sul (e em todas as regiões da chamada cultura caipira, além de outras localidades do Brasil, pelo menos durante certo período), seja como gêneros de origem paraguaia (polca paraguaia, guarânia e, indiretamente, o chamamé[8]), seja como os gêneros híbridos denominados rasqueado e moda campera, conforme será explicitado nos Capítulos III e IV.

Visando contribuir para a compreensão das complexas dinâmicas que envolvem a constituição e consolidação do campo da música sertaneja no país através do estudo da apropriação e ressignificação da guarânia, tratamos no primeiro capítulo de expor as linhas gerais da fundamentação teórica utilizada que terá no conceito de identidade nacional – e suas contradições – a ferramenta principal de nossa argumentação. Para isso, dedicamos o segundo capítulo para articular a construção de uma nacionalidade musical brasileira – centralizada no Rio de Janeiro com a eleição do samba carioca como paradigma do popular-nacional, e a complexa e contraditória relação paulistana/paulista entre ruralidade e modernidade – com a cultura fronteiriça de Mato Grosso do Sul através da qual a guarânia paraguaia, apropriada e ressignificada nos gêneros rasqueado e moda campera, passou a ocupar lugar de destaque no campo da música sertaneja.

No terceiro capítulo, de cunho empírico, fazemos a análise do *corpus* musical selecionado entre as gravações 78 rpm feitas no Brasil até o final da década de 1950 e considerações sobre as trajetórias dos principais músicos (compositores, versionistas e intérpretes) envolvidos com esse repertório. Finalmente, no quarto capítulo abordamos

[8] O chamamé é um gênero musical surgido na década de 1930, na região nordeste da Argentina – fronteira com o Paraguai – e pode ser considerado como uma "nacionalização" da polca paraguaia naquele país, com a qual compartilha muitas semelhanças estruturais e identitárias. Por conta da fronteira da Argentina com o Rio Grande do Sul, é bastante popular naquele Estado, e principalmente a partir das décadas de 1970/80, com a intensificação migratória de gaúchos para Mato Grosso do Sul, se tornou também um dos principais gêneros musicais nessa região.

os processos de construção da guarânia como gênero musical associado às narrativas de identidade nacional do Paraguai, sua apropriação, ressignificação e nacionalização brasileira a partir da criação do rasqueado e da moda campera, e o papel mediador desempenhado pelas editoras, pelo rádio, pela fonografia e pelos circos.

Expressão de uma musicalidade paraguaia que foi alçada à condição de representação de identidade nacional, a guarânia entrou no Brasil na bagagem cultural de músicos e trabalhadores do Paraguai que, desterritorializados e premidos pela necessidade imperiosa de sobrevivência e pelo "desejo incontível de caminhar, de migrar, de conquistar novas terras" – que a antropóloga Branislava Susnik chama de "*ethos* do *oguata*" (SILVA, 1998, p.123) –, se converteram na indispensável mão de obra das ranchadas ervateiras e dos vastos campos de criação de gado na região fronteiriça de Mato Grosso do Sul. A assimilação e hibridação (que não excluem a ocorrência de lutas simbólicas) de diversos aspectos de sua cultura (particularmente a polca paraguaia e a guarânia) com a cultura rural brasileira (particularmente com a música caipira), bem como a apropriação e ressignificação da guarânia por músicos sertanejos de São Paulo nas décadas de 1940 e 1950, acabou por situá-la de forma ambígua e contraditória no contexto de uma periferia simbólica no campo da música popular do Brasil, à margem dos discursos legitimadores dos "verdadeiros" gêneros musicais que traduziam a possível autenticidade de uma idealizada identidade nacional.

Para trazer uma imagem poética que ilustrasse o título da tese, escolhemos a frase "Para fazer chorar as pedras", garimpada no disco 78 rpm Continental 15.828/B, gravado pelo acordeonista Rielinho (Oswaldo Rielli) em 1947. Nessa gravação, antes de ouvirmos a polca "Casa de pobre" de H.R.Charrua e R. Martínez, o levante de uma voz masculina conclama o inspirado solista: "Puxa uma polca paraguaia prá fazer chorar até as pedras!" O som lancinante do acordeão rasga os ares e a música começa.

=

CAPÍTULO I – FUNDAMENTOS TEÓRICOS

1. Música e lutas de representações

Este trabalho tem por objetivo analisar os processos que possibilitaram que um gênero musical como a guarânia paraguaia fosse apropriada, ressignificada e absorvida pelo campo da música sertaneja no Brasil. Partimos dos seguintes questionamentos: como e por que se constrói, reconstrói e se confere significação a um gênero musical? Que fatores políticos e sociais possibilitam essa ação? Quem se engaja nessa prática? Para buscar respostas, nos lançamos à pesquisa, sendo que os procedimentos etnográficos tiveram que ser ajustados às condições do problema apresentado. Primeiro: mais que um *locus* delimitado, há um campo simbólico construído pelas práticas dos agentes; segundo: o recorte temporal dá certa margem à arbitrariedade (mas não total, como se verá mais adiante); terceiro: os sujeitos envolvidos não estão agrupados em um núcleo visível, mas diluídos em uma escala de espaço e tempo bastante fragmentados, e quarto: o próprio objeto de pesquisa é uma representação extremamente volátil, uma construção cultural feita com matéria prima marcada pela ambiguidade: as identidades.

Analisar um *corpus* de canções em seu duplo aspecto – intra e extra-musical, embora essas duas dimensões estejam amalgamadas em um mesmo processo de significação – como representação de táticas e estratégias de afirmação identitária em um contexto de disputas simbólicas, nos levou a considerá-las – e também ao que se fala e escreve sobre elas – como textos impregnados de incongruências e heterogeneidades. Como procedimento metodológico, a coleta e interpretação dos dados só foram possíveis ao optarmos por uma etnografia densa, conforme a célebre noção – emprestada de Gilbert Ryle – explicitada por Clifford Geertz:

> Fazer a etnografia é como tentar ler (no sentido de "construir uma leitura") um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado. (GEERTZ, 2012, p.7).

Considerando que "as ações sociais são comentários a respeito de mais do que elas mesmas" (Ibid., p.17), é fundamental que se questione a condição de "verdade"

atribuída apriorísticamente às fontes e aos relatos (inclusive o nosso), explorando as entrelinhas como espaços denunciadores de práticas estruturadas e estruturantes:

> É claro que nenhum texto, mesmo o mais aparentemente documental, mesmo o mais "objetivo" [...] mantém uma relação transparente com a realidade que ele apreende. [...] A relação do texto com o real constrói-se de acordo com modelos discursivos e recortes intelectuais próprios a cada situação de escritura. [...] O real assume assim um novo sentido: o que é real, de fato, não é somente a realidade visada pelo texto, mas a própria maneira como ele a visa, na historicidade de sua produção e na estratégia de sua escritura. (CHARTIER, 2002, p.56).

As práticas e as estruturas são sempre produzidas "pelas representações, contraditórias e afrontadas, pelas quais os indivíduos e os grupos dão sentido a seu mundo" (Ibid., p.66), o que instaura, no mundo social, uma contínua luta de representações:

> Uma dupla via é assim aberta: uma que pensa a construção das identidades sociais como resultando sempre de uma relação de força entre as representações impostas por aqueles que tem poder de classificar e de nomear e a definição, submetida ou resistente, que cada comunidade produz de si mesma; a outra que considera o recorte social objetivado como a tradução do crédito concedido à representação que cada grupo faz de si mesmo, portanto, à sua capacidade de fazer com que se reconheça sua existência a partir de uma exibição de unidade. (Ibid., p.73).

Considerando lutas simbólicas como "lutas que tem as representações por armas e por objetivos" (Ibid., p.170), detectamos, no recorte temporal desta pesquisa, um duplo plano de lutas no campo da música popular brasileira: uma, não declarada, sutil e subliminar entre a política cultural oficial que instituiu um paradigma de música nacional a partir do Rio de Janeiro ***versus*** a música sertaneja do interior do país com pólo legitimador em São Paulo; e outra declarada no interior do campo dessa música sertaneja, que polarizou uma concepção essencialista ***versus*** a "contaminação" estrangeira representada por gêneros musicais latinos (boleros, corridos e guarânias) e norte-americano (***country***). Este duplo plano de lutas terá que ser enfrentado estratégicamente por músicos sertanejos como Cascatinha e Inhana, Nhô Pai, Irmãs Castro e muitos outros que cultivaram gêneros de origem paraguaia e fronteiriça (incluídos na categoria de "estrangeirismos") em um complexo processo de apropriação

e ressignificação da guarânia, no bojo de um contexto histórico e social marcado pela inserção de paraguaios no espaço social da fronteira, ao mesmo tempo em que era construída uma negatividade simbólica de suas representações.

O estigma negativo que o senso comum brasileiro denota aos paraguaios, detectado nos relatos do memorialista e ex-juiz de Direito da comarca de Bela Vista (fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai), José de Melo e Silva na década de 1930 (SILVA, 2003), continua sendo reproduzido até os nossos dias, o que pode ser aferido pelo conteúdo do blog http://paraguaiteete.com que mantém uma seção intitulada "Discriminação no Brasil" e onde se lê:

> Esta seção mostra os equívocos cotidianos cometidos pelos brasileiros contra o povo paraguaio e sua cultura, e que são difundidos pela mídia do Brasil.
>
> O material coletado revela o preconceito enraizado na cultura brasileira, baseado na ausencia de informações adequadas nas escolas sobre nossa história latino-americana, e reforçado pelo constante uso pejorativo da palavra "Paraguai" em jornais, na TV, na internet e em produções culturais diversas.

Acreditamos que as questões sociais que envolvem a situação dos paraguaios no Brasil, especialmente no que se refere às tendências discriminatórias e preconceituosas de que são vítimas, tem contribuído, desde a guerra de 1864/70, para a naturalização de um comportamento e características negativamente construídos que os levam – e aos seus descendentes – a buscar na invisibilidade uma estratégia de proteção contra a violência simbólica a que são expostos. Mas essa invisibilidade, paradoxalmente, é permeável aos sons. Estes, através da musicalidade das guarânias e polcas paraguaias tornaram-se, desde a década de 1940 e principalmente a partir da década de 1950, parte integrante da paisagem sonora do Brasil, cujas representações são evidências de identidades sociais construídas e transformadas em "uma história das relações simbólicas de força", compreendendo "a dominação simbólica como o processo pelo qual os dominados aceitam ou rejeitam as identidades impostas que visam a assegurar e perpetuar seu assujeitamento." (CHARTIER, 2002, p.11).

A noção de identidade como diferença e não como afirmação essencialista de traços e características construídas de forma a-histórica, é crucial para a aceitação de que "o campo de batalha é o lar natural da identidade" (BAUMAN, 2005, p.83), pois,

segundo Renato Ortiz (1986, p.7) “toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença”, ou conforme Stuart Hall (2009, p.81), “uma identidade cultural particular não pode ser definida apenas por sua presença positiva e conteúdo. Todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são.” O que agrega os agentes sob o manto de uma identidade comum depende principalmente do caráter “imaginado” dos laços que os unem, conforme proposição de Benedict Anderson (2008) ao analisar a construção das identidades nacionais.

A música, como instância privilegiada de representação da cultura e das identidades dos agentes e dos grupos sociais está, obviamente, inserida em um amplo contexto dialético. Recorremos a Stuart Hall que adverte sobre o perigo de “pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente: ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições” (HALL, 2009, p.239):

> Na atualidade, [a luta cultural] é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtém vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas. (Ibid.)

Evitar a concepção de um marxismo reducionista que reserva à cultura um papel menor de submissão à ordem econômica, se constituiu no paradigma dominante nos Estudos Culturais:

> Ele se opõe ao papel residual e de mero reflexo atribuído ao “cultural”. Em suas várias formas, ele conceitua a cultura como algo que se entrelaça a todas as práticas sociais; e essas práticas, por sua vez, como uma forma comum de atividade humana: como práxis sensual humana, como a atividade através da qual homens e mulheres fazem a história. Tal paradigma se opõe ao esquema base-superestrutura [...] onde a base é definida como determinação pelo “econômico”. [...] Ela define cultura ***ao mesmo tempo*** como os sentidos e valores que nascem entre as classes e grupos sociais diferentes, com base em suas relações e condições históricas, [..] e ***também*** como as tradições e práticas vividas através das quais esses “entendimentos” são expressos e nos quais estão incorporados.” (Ibid., p.133).

Considerar o campo das práticas musicais como uma luta de representações é outorgar aos seus agentes (músicos, mediadores e consumidores) um papel ativo na atribuição de significados e valores aos seus artefatos, sem esquecer que “sem os homens certamente não haveria cultura, mas, de forma semelhante e muito significativamente, sem cultura não haveria homens” (GEERTZ, 2012, p.36), o que também nos torna a todos, enquanto seres humanos, “artefatos culturais” (Ibid., p.37).

2. Apropriações e hibridismos musicais

A produção de sentido das representações não é privilégio dos produtores, pois quem recebe (o receptor) também produz sentidos através de sua apropriação. A noção de apropriação, tal como explicitada por Roger Chartier (2002, p.68) visa “uma história social dos usos e das interpretações”, dando atenção às condições e processos que sustentam as operações de construção do sentido, reconhecendo “que nem as inteligências nem as idéias são desencarnadas.” Mas há que se ter cuidado em não considerar “o leque das práticas culturais como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas diversas, porém equivalentes”, pois isso implicaria em “esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais continuam sendo objeto de lutas sociais onde estão em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)” (CHARTIER, 1995, p.184).

As práticas de consumo que possibilitam a apropriação, não se constituem em uma “atividade de arrebanhamento, progressivamente imobilizada e ‘tratada’ graças à crescente mobilidade dos conquistadores do espaço que são os meios de massa” (CERTEAU, 2012, p.237). É contra essa idéia que Michel de Certeau se insurge de forma enérgica afirmando que “às massas só restaria a liberdade de pastar a ração de simulacros que o sistema distribui a cada uma”, concluindo que “não se pode admitir tal representação dos consumidores” (Ibid., loc.cit.).

Com relação à análise da indústria cultural, impossível não recordar a leitura adorniana que vê a música popular a partir da perspectiva de sua produção, desconsiderando aspectos relacionados aos mecanismos de recepção pelo público. A música popular para Adorno é essencialmente uma mercadoria produzida por uma indústria (cultural) através de tecnologias específicas que visam o lucro capitalista e

desenvolvem no consumidor passivo uma espécie de “regressão da audição”. Entretanto, na segunda metade do século XX novas perspectivas analíticas inverteram essa concepção adorniana ao abordar o universo da fonografia. Aqui, além do fato de que as tecnologias de produção de discos detém uma centralidade inegável no processo de constituição do campo da música popular – o que não nega Adorno –, a atenção é dirigida também para os mecanismos de recepção desses objetos que, depois de comprados (momento em que adquirem sua condição de mercadoria) são apropriados pelo consumidor, ou seja, adquirem uma condição de significação e passam a ter valor no universo simbólico do sujeito que o detém como seu. Também há que se levar em conta que os mecanismos de produção e distribuição de músicas regionais que não estão diretamente integradas ao âmbito das grandes corporações, lançam mão das tecnologias e dos procedimentos de ***marketing*** inerentes ao sistema capitalista. Oliveira (2009, p.155) assevera que:

> O conceito de apropriação aparece como a chave para escapar à redução da música popular produzida pelas análises adornianas. E tal conceito é central na forma como os trabalhos de antropologia da música e de etnomusicologia tem lidado com a inserção da música popular no universo das tecnologias. Busca-se, em tais estudos, observar como esquemas de produção e distribuição capitalista são apropriados por culturas locais a partir de esquemas particulares de cognição.

Claro que essa via possui duas mãos, na medida em que o contrário também se dá: assim como as culturas locais podem se apropriar das tecnologias da indústria cultural para produzir e distribuir sua produção, a indústria cultural está sempre pronta a se apropriar de culturas periféricas para criar e/ou consolidar mercados.

O que é mais importante registrar é o surgimento dessa perspectiva positiva da interação entre a música popular e as tecnologias que, sem desconsiderar Adorno, abre margem a outros planos de reflexão que envolve principalmente questões identitárias, em que a apropriação da música pelos consumidores é atravessada por complexos mecanismos de produção de significados.

Considerando a tática como “arte do fraco”, Certeau a diferencia da estratégia, pois enquanto aquela se caracteriza pela “ausência de poder”, esta é “organizada pelo postulado de um poder” (CERTEAU, 2012, p.95). Nesse sentido, o que Certeau chama

de táticas (contrapondo-as às estratégias), Pierre Bourdieu (2008) chama de práticas ou estratégias (contrapondo-se às estruturas), enfatizando o aspecto distintivo do consumo.

Para Bourdieu, na dinâmica do mercado de bens culturais a apropriação efetivada pelos sujeitos é motivada principalmente por uma ânsia de distinção, o que implica na conquista de mais um degrau na estrutura que organiza as gradações de classes sociais. Conforme Oliveira (2009, p.159):

> a idéia de apropriação em Bourdieu – traduzida na noção de distinção – é marcada pela relação entre classes. **Mas esta não é a única razão que rege as práticas de apropriação.** [...] às tecnologias e à música popular podem ser atribuídos diversos significados, que não somente o da diferenciação entre classes.

Bourdieu parece situar a música popular em um nicho do mercado de bens culturais (mercado no sentido mais amplo que abrange também as categorias simbólicas) em uma posição subalterna na categoria das "artes médias", que se contrapõem à arte erudita. Lembremos que, para Bourdieu, as artes eruditas representam uma marca de distinção de classes que se afirmam detentoras de padrões artísticos e estilo de vida que justificam a dominação simbólica.

Apesar do uso diferenciado das terminologias, o que devemos reter é o caráter ativo conferido ao consumidor que, através de táticas (Certeau) ou estratégias (Bourdieu), reserva a si próprio uma margem de atuação, insurgindo-se astuciosamente contra as determinações da indústria cultural:

> diante de uma produção racionalizada, expansionista, centralizada, espetacular e barulhenta, posta-se uma produção de tipo totalmente diverso, qualificada como "consumo", que tem como característica suas astúcias, seu esfarelamento em conformidade com as ocasiões, suas "piratarias", sua clandestinidade, seu murmúrio incansável, em suma, uma quase invisibilidade, pois ela quase não se faz notar por produtos próprios (onde teria o seu lugar?), mas por uma arte de utilizar aqueles que lhe são impostos. (CERTEAU, 2012, p.89).

Reportando-se ao campo da literatura, Roger Chartier afirma que "não há texto fora do suporte que o dá a ler (ou a ouvir) e que não há compreensão de um escrito – seja qual for – que não dependa das formas nas quais ele chega ao seu leitor", o que confere aos meios (no caso o editor e a oficina gráfica) um papel estratégico tão

importante quanto o conferido às intenções do autor, pois “os autores não escrevem livros: não, eles escrevem textos que outros transformam em objetos impressos” (CHARTIER, 2002, p.71). *Mutatis mutandis*, os discos são artefatos através dos quais os músicos se fazem ouvir por um público consumidor. Em seu processo de produção e fabricação muitas interferências são realizadas por motivações técnicas, conceituais e comerciais, o que obriga a análise a valer-se de dados e narrativas complementares para levar adiante sua interpretação no espaço social, o que, evidentemente, não diminui a importância de seu papel no processo comunicativo.

Se nas extremidades do processo de atribuição de sentidos temos os produtores e os consumidores, é no espaço entre eles que os meios massivos desempenham a função mediadora decisiva para a conexão das práticas e dos movimentos sociais. Jesús Martín-Barbero (2009, p.233), ao se referir ao caso da América Latina, afirma que dos anos 1930 até finais dos 1950:

> tanto a eficácia quanto o sentido social dos meios devem ser buscados menos no lado de sua organização industrial e em seus conteúdos ideológicos do que no modo de apropriação e reconhecimento, por parte das massas populares, deles e de si próprias, através deles. [...] o papel decisivo que os meios massivos desempenham nesse período residiu em sua capacidade de se apresentarem como porta-vozes da interpelação que a partir do populismo convertia as massas em povo e o povo em Nação.

A construção de gêneros musicais é um processo complexo que encadeia uma série de representações, práticas, estratégias, táticas e atribuições de significados em que componentes estruturais e semânticos de gêneros já existentes são apropriados, ressignificados e categorizados – geralmente em uma situação assimétrica de poder – constituindo como resultado um novo bem cultural – que tem sido chamado de – híbrido.

A noção de hibridismo, utilizada para “caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas”, segundo Stuart Hall (2009, p.71) tem sido mal interpretada:

> Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da ***tradução***. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial. [...]

> O hibridismo *não* se refere a indivíduos híbridos, que podem ser contrastados com os "tradicionais" e "modernos" como sujeitos plenamente formados. Trata-se de um processo de tradução cultural, agonístico uma vez que nunca se completa, mas que permanece em sua indecidibilidade." (Ibid., loc. cit.).

Afirmando categóricamente que "as nações modernas são, todas, híbridos culturais" (HALL, 2003, p.62), e que "no mundo moderno, as culturas nacionais em que nascemos se constituem em uma das principais fontes de identidade cultural" (Ibid., p.47), Hall traz para o protagonismo das discussões, os eixos "cultura nacional", "identidade cultural" e "hibridismo". Estes três eixos, organizados em torno do conceito básico de "cultura", apontam para um campo de disputas e lutas onde o termo "hibridismo" – que poderia induzir a um tipo de dialética pacífica nos moldes do conceito de "mestiçagem" de Gilberto Freyre ou de "cordialidade" de Sérgio Buarque de Hollanda – encontra-se eivado de uma violência quase sempre dissimulada:

> As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para "costurar" as diferenças numa única identidade. (Ibid., p.65)

Queremos ressaltar a força da metáfora da "costura das diferenças" que os projetos de construção das culturas nacionais empreendem sob o disfarce aparentemente inócuo das hibridações. Trata-se aqui, de um embate entre as políticas públicas oficiais nas diversas áreas da cultura e o que a sociedade realmente está vivendo por baixo dessa camada de aparente e pacífica representação de uma imagem ideal. Claro também que nesse processo de "costura", a sociedade, para ter alguma voz na confecção desse "tecido" acaba por lançar mão de táticas de negociação, mesmo em um campo de forças desigual.

Canclini (2008, p.XXIX) defende a utilização da palavra "hibridação" para "designar as fusões entre culturas de bairro e midiáticas, entre estilos de consumo de gerações diferentes, entre músicas locais e transnacionais, que ocorrem nas fronteiras e nas grandes cidades (não somente ali)" bem como "as combinações de elementos étnicos ou religiosos, [e também] de produtos das tecnologias avançadas e processos

sociais modernos ou pós-modernos". Observemos que a utilização das palavras "fusões" e "combinações" parecem indicar que, para Canclini, as hibridações têm um caráter pacífico e integrador, como se as forças fossem iguais em seu poder de fogo e de resistência, assim como hegemônicos e subalternos se encontrariam em uma relação de mútua dependência, entregues a "atividades solidárias ou cúmplices" (Ibid., p.347). Para Canclini, as próprias palavras "hegemônico" e "subalterno" são consideradas "palavras pesadas, que nos ajudaram a nomear as divisões entre os homens, mas não a incluir os movimentos do afeto" (Ibid., op.cit.).

Em seu já clássico "Culturas híbridas", Canclini encerra seu discurso afirmando que:

> As hibridações descritas ao longo deste livro nos levam a concluir que hoje todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade; os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação exclusiva com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento. (Ibid., p.348)

Fica patente que, para Canclini, no jogo cultural, a perda das territorialidades é compensada pelas hibridações que garantem "comunicação e conhecimento".

Porém, mesmo sob essa ótica otimista, Canclini parece detectar no consumo artístico ("lugar de sedimentação e cruzamento de correntes culturais diversas, fusão não resolvida"), a presença de algumas sombras marcadas pelo que chama de "contradições da história social", cuja "dinâmica conflitiva acompanha e reproduz as oscilações do poder" e que "reconhecer o papel relativamente independente dos consumidores e, portanto, sua especificidade como objeto de estudo, não implica esquecer sua posição subordinada" (Ibid., p.153).

Neste trabalho, procuramos lançar um olhar sobre os processos de hibridação que envolvem a transformação da guarânia paraguaia em gêneros brasileiros como o rasqueado e a moda campera, mais além da simples sobreposição/acomodação de estruturas musicais e imagens poéticas. Herom Vargas (2004, p.4) tem razão ao afirmar que "o potencial híbrido é patente quando focalizamos a música popular latino-americana", seja em "misturas de escalas, ritmos, instrumentos, formas de execução, materiais, novos nomes para gêneros, etc.", porém, queremos enfatizar que essas

hibridações respondem antes a um complexo – e muitas vezes sutil – processo de luta simbólica.

3. Música, espaço social e espaço simbólico

As lutas de representações acontecem em um espaço social onde o capital econômico e o capital cultural cumprem o papel de "princípios de diferenciação" entre os agentes e grupos aí distribuídos (BOURDIEU, 1996, p.19). Nesse espaço social (ou espaço de posições) os indivíduos agem conforme as leis próprias do campo de poder em que se inserem, porém sem se desvencilharem de seus ***habitus***, que, ocupando um espaço simbólico, determinam as disposições de gosto e estilo de cada um, direcionando suas práticas.

Pierre Bourdieu, em seu texto de 1972 **Esboço de uma Teoria da Prática** (ORTIZ, 2003, p.39) defende seu modo de conhecimento teórico do mundo social a partir de uma teoria da ***práxis*** como "produto da relação dialética entre uma situação e um ***habitus*** – entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma ***matriz de percepções, de apreciações e de ações***" (Ibid., p.57). Procurando ir além da fenomenologia e do objetivismo estrutural, lingüístico e semiológico, Bourdieu convida a considerar a reprodução das ações sociais como fruto do embate entre as estruturas objetivas (produtos de história coletiva) e o ***habitus*** que o indivíduo carrega em sua subjetividade construída desde o núcleo familiar como "história que se tornou natureza". [9]

Esse ***habitus*** adquirido, ao mesmo tempo estruturado e estruturante, como princípio unificador e gerador de todas as práticas, proporciona o estabelecimento de uma determinada disposição estética baseada em estilos de vida e definição de gostos. O resultado dessa complicada equação é a emergência de padrões de distinção social que fornecerão ao indivíduo o capital simbólico necessário para negociar sua posição no campo social. Como sujeitos marcados pelos ***habitus***, os seres humanos, mesmo que

[9] BOURDIEU, Pierre. A economia das trocas lingüísticas, ***Langue Française***, 34, maio 1977. Traduzido por Paula Montero ***in*** ORTIZ, 2003, p.165.

adquiram a “alta” cultura legitimada e dominante imprimida por categorias como a da competência burguesa e do tipo ideal, não poderão se desvencilhar totalmente desse:

> sistema de disposições inconscientes que constitui o produto da interiorização das estruturas objetivas e que, enquanto lugar geométrico dos determinismos objetivos e de uma determinação, do futuro objetivo e das esperanças subjetivas, tende a produzir práticas e, por esta via, carreiras objetivamente ajustadas às estruturas objetivas.” (BOURDIEU, 2009, p.201-202).

O *habitus* exerce uma função fundamental na mediação entre o agente individual e o campo de lutas onde esse agente está inserido, pois é através desses “princípios geradores de práticas distintas e distintivas” e que também são “esquemas classificatórios, princípios de classificação, princípios de visão e de divisão e gostos diferentes” (Id., 1996, p.22), que se constrói uma prática. Claro que entre o projeto desejado e sua realização, o agente vai se deparar com as “limitações estruturadas do campo” (Ibid., p.64), isto é, o jogo de forças no interior do campo. Há, então, um embate entre as regras do jogo e as estratégias do agente que:

> situado, ele não pode deixar de situar-se, distinguir-se, e isso *fora de qualquer busca pela distinção*: ao entrar no jogo, ele aceita tacitamente as limitações e as possibilidades inerentes ao jogo, que se apresentam a ele como a todos aqueles que tenham a percepção desse jogo, como “coisas a fazer”, formas a criar, maneiras a inventar, em resumo, como possíveis dotados de uma maior ou menor “pretensão de existir”. (Ibid., p.64-65)

Uma das contribuições mais relevantes trazidas por Bourdieu foi revelar as lutas simbólicas inerentes à produção e reprodução dos campos científicos. “Espaço relativamente autônomo” e “microcosmo dotado de leis próprias”, o campo é o “universo no qual estão inseridos os agentes e as instituições que produzem, reproduzem ou difundem a arte, a literatura ou a ciência”, sendo um “mundo social como os outros, mas que obedece a leis sociais mais ou menos específicas” (BOURDIEU, 2004, p.20).

O próprio Bourdieu já libera seu conceito de “campo científico” para ser apropriado por outras esferas da ação pública e privada, estabelecendo como premissa básica a conexão entre “campo” e “forças”, já que “todo campo, [...] é um campo de

forças e um campo de lutas para conservar ou transformar esse campo de forças" (Ibid., p.22), sendo ainda "o lugar de constituição de uma forma específica de capital." (Ibid., p.26) e "objeto de luta tanto em sua representação quanto em sua realidade." (Ibid., p.29).

Ampliando a noção marxista de capital, Bourdieu avança na direção de sua dimensão simbólica como elemento fundamental na delimitação de hierarquias, reconhecimento, competências e legitimidade. Quanto maior o capital simbólico do agente, mais importante sua posição no campo. Este – o campo – quanto mais autônomo e institucionalizado, mais poder terá para cristalizar suas práticas como ortodoxias e afirmar, reproduzir e conservar sua hegemonia perante outros campos, ao mesmo tempo em que é estabelecido um intrincado jogo de posições, interesses e lutas concorrenciais:

> Essas lutas concorrenciais ocorrem tanto no interior de cada campo como externamente, em relação a outros campos. Quando se fala de luta, de divisão em campos antagônicos, de jogo, quer–se dizer a relação a um poder. O campo é estruturado a partir das relações de poder. (LIMA, 2012)

Em sua margem de ação, os agentes (ou produtores) engendram estratégias que visam conservar ou transformar as relações de força no interior do campo, tendo no horizonte princípios de hierarquização interna e externa que, no caso do produto cultural, ao utilizarem o critério de autenticidade baseado no desinteresse econômico (desinteresse aparente, pois os lucros simbólicos também podem gerar lucros econômicos), a hierarquia interna é medida através do "grau de consagração [...] pela não concessão à demanda do grande público, [e pelo] desprezo pelas sanções do mercado" (Ibid.), enquanto no nível da hierarquia externa "o critério de êxito é medido pelos índices de sucesso comercial e de notoriedade social — aí incluídas as regras do mercado", sendo esse o princípio que rege a produção da indústria cultural (Ibid.).

Aqui recordamos os conflitos entre cultura erudita e cultura popular de mercado, que Bourdieu (2009) explicita em "O mercado de bens simbólicos" e que, conforme Renato Ortiz (1998, p.66):

> distingue entre uma "esfera de bens restritos" e outra de "bens ampliados", [...] Para Bourdieu, o campo erudito tende a estabelecer suas normas de legitimidade, e se destina a um público de produtores de bens culturais que também produzem para seus pares. O campo da

> "indústria cultural" encontra-se no pólo oposto. Ele obedece à lei da concorrência, visando a conquista do maior mercado possível, e dirige seus produtos fundamentalmente aos não produtores de bens culturais.[10]

Loïc Wacquant em seu artigo "Mapear o campo artístico" (2005) aponta três operações para analisar uma obra cultural em termos de campo: 1º) "localizar o microcosmos artístico (literário, poético, musical, etc.) ***dentro do 'campo de poder'***", sendo esse campo de poder marcado pela "batalha contínua entre dois princípios opostos de hierarquização: um critério autônomo ('arte pela arte') e um critério heterônomo, que favorece aqueles que predominam no campo econômica e politicamente ('arte burguesa')"; 2º) "traçar uma ***topologia da estrutura interna*** do campo artístico, de modo a desvendar a estruturação das relações (de supremacia e subordinação, distância e proximidade, complementaridade e antagonismo) que vigoram, em determinado momento, entre os agentes e as instituições – artistas maiores e menores, escolas e revistas, salões e tertúlias, academias e galerias – competindo pela legitimidade artística", revelando uma "hierarquia de produtores e de produtos baseada na oposição dinâmica entre o subcampo da 'produção restrita' (de, e para, especialistas, avaliado segundo critérios especificamente estéticos) e o subcampo da 'produção generalizada', no qual as obras são dirigidas a públicos não especializados e o êxito é medido pelo sucesso comercial"; 3º) reconstruir as "***trajectórias*** sociais dos indivíduos que entram em concorrência no interior do campo, de modo a tornar visível o sistema de disposições socialmente constituído (***habitus***) que guia a sua conduta e as suas representações dentro e fora da esfera artística", pois "a prática artística não pode ser deduzida somente a partir da localização estrutural; nem surge por si mesma das propensões individuais; pelo contrário, nasce da sua dialéctica turbulenta".

Um lugar de destaque nas instâncias de legitimação artística é ocupado pelos críticos de arte. Allan de Paula Oliveira (2009, p.144-145) lembra que: "no caso da música sertaneja, bem como da música popular no Brasil [...] os instrumentos legítimos e hegemônicos de apropriação da obra musical são dados, sobretudo, por pessoas que atuam na área do jornalismo. José Ramos Tinhorão, Sérgio Cabral, Zuza Homem de Mello, Jairo Severiano, Orestes Barbosa, Francisco Guimarães, Cornélio Pires", agentes

[10] Renato Ortiz adverte que "o campo artístico não se contrapõe a essas manifestações exclusivamente nesses termos. [...] Mesmo que as sugestões de Bourdieu sejam importantes, é necessário ir além, na medida em que a idéia da "superioridade da arte" não é meramente uma estratégia de distinção, mas também um elemento de crítica." (Ibid., p.90)

fundamentais “para o estabelecimento de instrumentos considerados ‘corretos’ para a apreciação da música popular no Brasil.”

Oliveira (Id., p.148) alerta que nas adaptações conceituais bourdiesianas para o campo da música sertaneja é necessário dar especial atenção a dois aspectos que ele chama de: 1) “institucionalização do campo” e 2) análise da indústria cultural. Com relação ao primeiro aspecto, Bourdieu analisou instituições francesas de caráter estatal, constituídas nas esferas políticas; Oliveira (Id., p.149) acredita que “para a música popular, isto tem outro matiz, sendo que as instituições não tem este caráter estatal, sendo muito mais instâncias da sociedade civil” e que, “ao contrário das Belas Artes, a música popular em poucos contextos é definida institucionalmente de modo a poder se nomear uma ortodoxia”. Neste ponto discordamos em parte de Oliveira. O caráter político da legitimação da música popular é real, embora às vezes sutil, e em muitos casos a sociedade civil é induzida a acreditar que tem o poder de comando quando este na verdade está entregue a verdadeiras instituições políticas em um jogo assimétrico de poder.

O trabalho etnográfico no campo da música sertaneja feito por Oliveira é uma baliza importante que norteia muito dos métodos de análise que utilizamos aqui:

> A apresentação da etnografia deste trabalho – sobre música sertaneja – foi centrada, portanto, na noção de **campo** apresentada por Pierre Bourdieu, enfatizando, sobretudo, sua idéia do campo como um espaço de conflitos por legitimidade, onde diversos atores sociais confrontam suas práticas em torno de idéias como autêntico e legítimo. Porém, o aspecto institucional da análise de Bourdieu deve ser matizado, bem como o lugar central das Belas Artes na sua análise do campo artístico, já que as premissas particulares da música popular (peso das tecnologias, processos heterogêneos de apropriação) devem ser observadas. Tal matiz me é dado pelo próprio Bourdieu, ao enfatizar a tendência dos campos sociais à autonomia. A música popular, tratada como tal, não é diferente: embora em seus discursos internos muitos parâmetros das Belas Artes sejam observados (a idéia de *clássico*, por exemplo), há também muito de uma prática autônoma, com valores próprios à música popular. Uma vez mais, afirmo que a noção de **campo** me pareceu a ferramenta analítica mais interessante capaz de dar conta das diferentes vozes que ouvi e observei durante todo o processo de pesquisa, sem reduzi-las umas às outras. (OLIVEIRA, 2009, p.160)

O campo da música sertaneja, em relação a outros campos de luta pela hegemonia de uma música popular no Brasil, a despeito de seu insuspeitado e

fundamental papel na constituição desse campo cultural, é um espaço cindido onde apenas uma parcela de sua prática, englobada no conceito difuso e contraditório de "música de raiz", é aceita por uma parcela dos formadores de opinião. Pesquisadores como Waldenyr Caldas (1979), por exemplo, fazem uma leitura desse campo sob óticas estritamente marxistas e contribuem para a construção de uma narrativa da música "caipira" como legitimada por suas origens rurais que denotam a "raiz autêntica" de um tipo de cultura específico. Também José de Souza Martins (1975) associa a música sertaneja à inserção da música caipira no universo da indústria cultural. Mais adiante trataremos dessa cisão de campos dentro do próprio campo da música sertaneja. Por hora queremos nos reportar à divisão maior existente no abrangente campo da música popular no Brasil.

Mais uma vez nos reportamos a Oliveira (2009) ao narrar a ausência desse campo na preocupação dos intelectuais ao realizar um simpósio realizado no Rio de Janeiro em 2001 para discutir a música brasileira republicana (posteriormente publicado[11]), em que, de uma lista de vinte e duas canções analisadas pelos participantes, nenhum se reportou ao tema da música sertaneja:

> nenhuma referência ao Brasil da festa de peão de Barretos; à música do imigrante do Centro-sul nos anos 70 (duplas sertanejas como Milionário e José Rico, Teodoro e Sampaio, Léo Canhoto e Robertinho) ou ao 'sertanejo universitário' que, nos anos 90, atraiu uma fatia grande do público jovem em grandes cidades brasileiras; nenhum destes fatos sociais aparece no texto.
>
> Se não aparece como objeto de interesse da academia no Brasil, tampouco a música sertaneja cabe na visão que estrangeiros tem da música brasileira. (Ibid., p.15)

Segundo Oliveira, esse campo da música popular brasileira: "aponta para um lado da sociedade brasileira, o rural, que, ao longo da história republicana, foi remetido a segundo plano, quase negado" (Ibid., p.16) denunciando uma "cisão entre as elites econômica e intelectual na segunda metade do século XX". Além disso, é inegável a importância crescente que a música sertaneja veio assumindo no decorrer das décadas, chegando a ter hoje um papel de destaque e hegemonia no circuito das grandes e

[11] CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloísa; EISENBERG, José. Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira/FAPERJ; São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2003, 3 volumes.

milionárias produções de shows, valorizando seu capital simbólico ao inscrever sua marca de protagonista nas listas de preferência de todas as classes sociais:

> Pois se a intelectualidade não se "lembra" da música sertaneja na hora de escrever seus textos, a classe média brasileira assumiu a música sertaneja nos anos 90: [...] Para desespero da música sertaneja, este fato [ascensão do "sertanojo" ou "breganejo"] a excluiu de vez (sobretudo aquela mais atual) dos interesses da academia – a não ser quando ela pode ser utilizada como índice para uma crítica das elites. (Ibid., p.16)

O historiador Silvano Fernandes Baia vem acompanhando e quantificando as pesquisas acadêmicas sobre música popular em diversas instituições paulistas e em diversos campos científicos. Em 2005, analisando um total de duzentos e cinqüenta e oito trabalhos no período de 1971 a 2004, ao contabilizar o número de pesquisas que envolviam diretamente um gênero musical específico, Baia constatou uma maioria absoluta de estudos sobre o samba (vinte e um trabalhos), seguido pelo MPB e rock, ficando a música caipira/sertaneja com onze trabalhos (juntamente com o *rap*). Esses onze trabalhos de música caipira/sertaneja são provenientes geralmente das unidades da UNESP de São José do Rio Preto, Assis e Araraquara, denotando a forte carga identitária de seus autores (BAIA, 2005). No mesmo levantamento, Baia constatou que "praticamente inexistem pesquisas sobre estes cinco gêneros mais estudados – samba, MPB, rock, *rap* e música caipira – na área de artes e música" (Ibid.) o que atesta a desconexão dessa área com os estudos de música popular encontrado em áreas como a história, a sociologia, a antropologia, os estudos culturais, as comunicações, etc..

Em outro artigo, Baia (2011), ao destacar a importância do estudo pioneiro feito por Paulo Cesar de Araújo em 2001 sobre a música brega, afirma que:

> Araújo mostrou como uma parcela expressiva da produção musical no país, consumida por amplas camadas da população, estava sendo esquecida pela historiografia que tendia a privilegiar o repertório e agentes identificados com a linhagem da tradição *samba-bossa-MPB*. Esta valorização desta linhagem "evolutiva" articulada a partir do samba carioca como "música popular de qualidade" incorpora concepções estéticas e ideológicas que precisam ser submetidas a análise crítica. Nesse sentido, a revisão proposta por Araújo, em que pese algumas limitações de sua abordagem, mostrou a premência de um olhar mais amplo para a música popular e a incorporação de outras

> sonoridades urbanas tanto enquanto documento histórico como enquanto um objeto de estudo em si mesmo.

A tendência é que o campo de estudos da música popular se torne cada vez mais um objeto legítimo da pesquisa acadêmica, afirmando sua autonomia e construindo seus referenciais teóricos, dentro de uma perspectiva de complexidade inerente à configuração do próprio campo, conforme salienta Neder (2010, p.191):

> Entende-se, portanto, o estudo da música popular como empreitada complexa, entrecruzamento das palavras, dos sons instrumentais, dos gestos, dos corpos, das vozes, das condições de produção, comercialização e transmissão, das mediações, das interferências produzidas pelos receptores que assim se inscrevem produtivamente no texto, e muitas outras variáveis, tudo se dando dentro do terreno complexo da cultura.

Se no grande campo da música popular brasileira o campo da música sertaneja tem se imposto como *práxis* atualmente hegemônica, no interior de seu próprio campo também abriga um cenário de lutas simbólicas pela imposição de uma narrativa baseada na "autenticidade" que coloca em evidência um conceito difuso que busca chancelar a prática de determinado repertório categorizado como "música sertaneja-raiz". Essa categoria, construída no final da década de 1950 e inserida no espaço social em que a música sertaneja se atualiza, delimita fronteiras estéticas a partir da exclusão de discursos divergentes, ao mesmo tempo em que hierarquiza e procura legitimar um espaço simbólico idealizado e constituído por uma cultura rural naturalizada.

4. Gêneros musicais, territórios e fronteiras.

Considerando que os conceitos de identidade e de cultura estão intimamente relacionados – o que levou Zygmunt Bauman a afirmar que são construtos que nasceram ao mesmo tempo (*apud* KUPER, 2002, p.296) – não podemos deixar de levar em conta que, conforme James Clifford, ao se referir aos processos migratórios do século XX: "cultura e, portanto, identidade estão em fluxo constante; não são estáveis e concedidas, mas fluidas e mais ou menos construídas de forma consciente" (Ibid., p.268).

Ao abordarmos um gênero musical que transita entre dois Estados-nação vizinhos e contíguos, separados por uma geopolítica vulnerável ao jogo de identidades e de cultura – onde muitas vezes a linha divisória é apenas uma rua ou uma rústica cerca de aroeira – fica evidente a complexidade do objeto, das práticas e das ações envolvidas. Os conflitos identitários e culturais são constantemente negociados e colocados à prova nos campos de luta simbólica, pois: "as comunidades migrantes trazem as marcas da diáspora, da "hibridização" e da ***différance*** em sua própria constituição." (HALL, 2009, p.79).

A palavra "território" possui uma carga semântica poderosa que nos leva a imaginar desde um espaço físico e geográfico concreto até um espaço simbólico e abstrato. Essa metáfora do território tem se tornado cada vez mais freqüente no discurso de diversos campos das ciências humanas e sociais principalmente ao se confrontar com seu aspecto negativo, ou seja, a negação desse território consubstanciada em uma desterritorialização.

Raffestin (1993, p.143), um dos grandes nomes da geografia, torna clara a diferença entre os conceitos de espaço geográfico e espaço simbólico (território) ao afirmar que:

> É essencial compreender bem que o espaço é anterior ao território. O território se forma a partir do espaço, é o resultado de uma ação conduzida por um ator sintagmático (ator que realiza um programa) em qualquer nível. Ao se apropriar de um espaço, concreta ou abstratamente (por exemplo, pela representação), o ator "territorializa" o espaço.

Já Milton Santos (1996, p.16), prefere utilizar apenas a palavra "território", fazendo a diferença entre seu aspecto formal e de uso: "o território são formas, mas o território usado são objetos e ações, sinônimo de espaço humano, espaço habitado."

Por sua vez, Haesbaert (2004, p.306) divide a organização espaço-território em três categorias: território-zona, território-rede e "aglomerados". O território-zona é aquele que Raffestin chama de "espaço" e território-rede é o território simbólico. O conceito de "aglomerado" é novo e refere-se ao espaço indefinido dos excluídos, "mesclas confusas de territórios-zona e territórios-rede".

Michel de Certeau (2012, p.184) distingue "lugar" de "espaço", sendo aquele "uma configuração instantânea de posições" e este "um lugar praticado", isto é, o

"espaço" de Certeau corresponde ao "território" (ou "espaço simbólico") de Raffestin e ao "território-rede" de Haesbaert. Apesar das diferentes nomeações, o conceito estabelecido tanto no campo da história quanto da geografia crítica aponta para a consideração de um território simbólico onde as identidades são praticadas, em oposição – ou complementação – a um território cartográfico delimitado pelas políticas do Estado-nacional.

Quando nos referimos a processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, nos reportamos a essa faceta imaterial do território-rede, que possibilita a constituição de circuitos[12] por onde se constituem sentidos de identidade cultural que os agentes (produtores, mediadores e consumidores) vão construindo na diacronia do tempo e na sincronia dos espaços simbólicos sobrepostos.

"Não existe espacialidade que não organize a determinação de fronteiras." Com esta frase, Michel de Certeau (2012, p.191) introduz o tema das fronteiras e pontes como "figuras narrativas essenciais" e atribui ao relato um "papel decisivo", pois a descrição é "fundadora de espaços":

> Os relatos são animados por uma contradição que neles representa a relação entre a fronteira e a ponte, isto é, entre um espaço (legítimo) e sua exterioridade (estranha). [...]
>
> Deste modo, se introduz uma contradição dinâmica entre cada delimitação e sua mobilidade. [...] o relato não se cansa de colocar fronteiras." (Ibid., p.194)

O que são fronteiras? Certeau a define como "um vácuo, símbolo narrativo de intercâmbios e encontros" em que a "junção e a disjunção são aí indissociáveis" e que o traçado cartográfico não consegue abarcar sua significação, pois a fronteira não pertence a ninguém: "o rio, a parede ou a árvore *faz* fronteira" e "é *também* uma passagem", um "um espaço entre dois" (Ibid, p.195).

Heloísa Reichel, utilizando os conceitos de fronteira-linha "que separa, define territórios" e de fronteira-zona "que promove intercâmbios e interações econômicas,

[12] Utilizamos o termo "circuito" no sentido referido por Oliveira (2009, p.73): "Um conceito importante a ser utilizado aqui será o de 'circuito', tal como desenvolvido por Magnani [MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lilian de Luca (org.). **Na Metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, p.45], que o define como um aglutinador de *'estabelecimentos, espaços e equipamentos caracterizados pelo exercício de determinada prática ou oferta de determinado serviço, porém não contíguos na paisagem urbana, sendo reconhecidos em sua totalidade apenas pelos seus usuários*'."

sociais, políticas, culturais", afirma que, com relação aos países envolvidos na região platina[13], desde o período colonial "como até os dias de hoje, apesar de forma menos visível, as fronteiras existentes no interior do espaço platino atuaram no sentido de fronteira-zona e de fronteira-linha" (REICHEL, 2010, p.445-446).

Segundo a autora, esse espaço em que no período colonial e "protocolonial independente" a fronteira-zona "se sobrepunha à fronteira-linha", hoje é marcado pela invisibilidade da fronteira-zona: "O que aconteceu com a região platina a ponto de a fronteira-zona ter se tornado praticamente invisível ou difícil de ser percebida na atualidade?" (Ibid., p.451):

> As interferências do contexto político, econômico ou cultural internacional, a circulação de ideias, pessoas e conhecimentos, os contatos e intercâmbios fronteiriços e a existência de espaços transnacionais se constituem em alguns exemplos de variáveis que devem ser consideradas na análise historiográfica. No caso específico da região platina, temos atestado o quanto a cultura que se produziu nesse espaço, desde o período colonial até a exacerbação dos nacionalismos, ainda afeta, nos dias atuais, as sociedades dos subespaços que a compõem. (Ibid., p. 455-456).

Muito mais do que uma linha imaginária a separar coercitivamente as jurisdições, as fronteiras exprimem um sentimento de demarcação de territórios étnicos e identitários, alimentando uma luta de representações pela defesa dos direitos à diferença, à visibilidade e ao reconhecimento.

Fredrik Barth ao se referir à porosidade das fronteiras étnicas afirma que "os grupos étnicos não são apenas ou necessariamente baseados na ocupação de territórios exclusivos" (BARTH, 2000, p.34) e que "as distinções étnicas não dependem da ausência de interação e aceitação sociais mas, ao contrário, são frequentemente a própria base sobre a qual sistemas sociais abrangentes são construídos" (Ibid., p.26), e que, apesar dos contatos sociais entre agentes com diferentes culturas "as fronteiras podem persistir apesar do que poderíamos qualificar figurativamente de 'osmose' das pessoas que as atravessam" (Ibid., p.43).

Como resultado de um processo de categorização, os gêneros musicais na música popular denotam não apenas seus vínculos identitários, mas contribuem para a

[13] Infelizmente, a autora inclui no conceito de região platina apenas o Brasil, a Argentina e o Uruguai. O Paraguai aparece no texto de forma transversal, ao fazer referência ao circuito comercial platino na bacia hidrográfica da região.

construção de um forte sentido de territorialidade, onde as lutas de representação são travadas nas fronteiras simbólicas constantemente atravessadas por processos de ressignificação e hibridação.

A dinâmica que possibilitou que a guarânia fosse introduzida no Brasil e, ressignificada, fosse integrada ao campo da música sertaneja, dependeu de um movimento não só geográfico, com os agentes atravessando fronteiras e longos deslocamentos espaciais, mas também de uma trama reticular que foi envolvendo o universo simbólico de populações distantes entre si em um processo de apropriação e ressignificação que envolveu negociações e lutas simbólicas. A diáspora dos paraguaios motivada por dramáticas migrações fez com que a cultura paraguaia, especialmente em suas configurações musicais, fosse reterritorializada em regiões de fronteira – principalmente no atual Mato Grosso do Sul e Paraná – sendo que sua inserção bem sucedida no campo da música sertaneja brasileira aponta para a existência de indícios de que provavelmente deveria haver muitos paraguaios estabelecidos – provavelmente de forma clandestina – em grande parte do território centro-sul do Brasil.

Mas o que podemos afirmar de forma concreta é a surpreendente conexão internacional que se estabeleceu no campo da música sertaneja nos anos 1940 e 1950. Entretanto, é preciso notar que essa conexão não se deu de forma uniforme para todos os gêneros, pois se os boleros e corridos mexicanos, bem como o tango argentino estavam presentes nas produções cinematográficas, as polcas e guarânias do Paraguai contavam apenas com a presença física – e, claro, através da fonografia – dos músicos que percorriam o país no circuito de circos, emissoras de rádio, boates e zonas de prostituição. Talvez seja esse um dos motivos que levou músicos paulistas como Capitão Furtado (Ariovaldo Pires), Nhô Pai, Mário Zan e Raul Torres a empreenderem diversas viagens ao país vizinho para ouvir *in loco* o repertório que tanto os intrigavam e ao qual não tinham acesso com a mesma facilidade dos outros gêneros latinos.

Diversos sentidos de território se cruzam nessa dinâmica de introdução e ressignificação da guarânia no Brasil nas décadas de 1940 e 1950. Sob o aspecto da produção, podemos separar seus agentes em três grupos: 1) músicos paraguaios que atuaram no Brasil; 2) músicos paulistas que ressignificaram a música paraguaia criando gêneros como o rasqueado e a moda campera; 3) músicos da região de fronteira que cultivavam tanto o repertório paraguaio original como os gêneros ressignificados pela música sertaneja.

Do ponto de vista da recepção há mistérios a serem desvelados, sendo que a pergunta que mais nos intriga é: por que as guarânias e rasqueados foram tão significativos para tanta gente no Brasil? Por que essa identificação com um repertório visto com desconfiança pelos defensores da "verdadeira" música brasileira? Se os boleros, rancheiras, mambos, tangos e diversos outros gêneros musicais latinos eram glamourizados pelo cinema (geralmente distorcido e confundido via Hollywood), como a música paraguaia, identificada com um país que havia sido o inimigo derrotado em uma guerra no século anterior e que tinha como canal de difusão os discos, o rádio, os circos e os prostíbulos conseguiu se afirmar dessa forma? Por que, apesar das políticas culturais oficiais centrarem seus interesses na cultura do litoral, havia um Brasil interessado em suas entranhas, apontando para o interior e atravessando as fronteiras geográficas que o separavam do Paraguai?

O argumento que mais aparece nos relatos justifica a "beleza" das melodias como fator determinante para despertar o interesse dos brasileiros. Sem dúvida, os contornos melódicos das guarânias e o sentido bi-rítmico que lhe é inerente, bem como a aura romântica que as cerca, assim como a performance emocional que remete ao ***bel canto***, foram elementos importantes para sua aceitação por aqui. Uma análise sociológica, histórica e psicológica mais aprofundada provavelmente poderia trazer à tona elementos associados a essa identificação do campo sertanejo com a música paraguaia. Sabemos que em Mato Grosso do Sul há muitos paraguaios e descendentes de paraguaios, mas não temos dados oficiais que demonstrem se fora daquela região – em São Paulo, por exemplo – o número de paraguaios e descendentes seria relevante nos anos 1940/50.

Os dados concretos de que dispomos apontam para o acentuado movimento de migração rural de brasileiros no sentido de se estabelecer nas periferias dos grandes centros, como relata o Pitangueira (Euclides Fortuna, irmão de José Fortuna) ao referir-se à chegada dos irmãos em São Paulo:

> Até que um dia resolveram tentar a vida em São Paulo, pois o Rafael [irmão] já tinha seu sogro morando aqui, e o Antonio [outro irmão] vários cunhados também residindo em São Paulo. A lavoura iria perder quatro braços muito bons, mas eles já haviam feito a sua parte. Era hora de se pensar em alguma coisa mais leve.

> E no ano de 1947, acredito que em junho, eles botaram a cara no mundo, rumando para a grande São Paulo [...]. O Antonio foi morar na Vila Zelina, bairro de Vila Prudente, onde ergueu uma casinha com muito sacrifício, e lá se instalou até o fim de sua vida. O Rafael foi morar provisoriamente com o sogro em Vila Mariana, até conseguir um lugar só para ele e a família.
>
> Sobraram o Zé e eu. Agora com dois irmãos em São Paulo, a coisa seria diferente, bem mais fácil. (FORTUNA, 2009, p.80).

Conforme tornaremos mais claro no capítulo III, desde meados da década de 1930 já havia músicos paraguaios gravando discos 78 rpm em São Paulo e em 1935 a grade de programação da Rádio Record em São Paulo reservava trinta minutos diários para a música paraguaia (MORAES, 2000, p.75-76). Se já havia discos e espaço nos programas radiofônicos, é porque havia um público considerável interessado nessa música que, ao contrário dos tangos, boleros, rancheiras e outros gêneros latinos, não aparecia nas produções cinematográficas. Com certeza, a contiguidade geográfica entre o Brasil e o Paraguai e os intensos fluxos migratórios devem ter um papel importante nessa reterritorialização da música paraguaia no Brasil. As guarânias entraram no Brasil através de canais diferentes dos outros gêneros latinos. Os fluxos e teias reticulares se constituíram na batalha diária empreendida pelos músicos em performances ao vivo em espaços populares e periféricos como circos e casas noturnas, reforçadas pela audiência das rádios e da compra de discos. Esse movimento foi intensificado na década de 1940 quando músicos paulistas se apropriaram da música paraguaia e a ressignificaram criando gêneros como o rasqueado e a moda campera, tendo atingido seu clímax com a explosão comercial do 78 rpm de Cascatinha e Inhana em 1952 que continha duas versões de guarânias feitas por Zé Fortuna: “Índia” e “Meu primeiro amor”.

Ao entrevistarmos o harpista e maestro Papi Galán, perguntamos se, em sua percepção, a música paraguaia teria feito mais sucesso em São Paulo do que no Rio de Janeiro, ao que ele respondeu:

> Sim. Eu acho que fez mais sucesso. É... bom, o Rio de Janeiro... um ambiente... é... pelo mar... onde tem muito brasileiro, muito mais brasileiro que em muitas partes e... o ambiente do...do... da praia [?] muito samba... assim a música carioca como fala. Entra também a música paraguaia mas não com a intensidade como no sul ou em São Paulo. Mas que... eu... eu vejo que até agora aqui em Campo Grande está muito forte... o ritmo... derivado da música paraguaia que são todos

esses ritmos... né? Está muito forte ainda. Ontem porque quando orquestra tocou [?] o público... em seguida... Quando nós tocamos... estávamos tocando uma polca depois dele... depois... sem anunciar eu toquei “Recuerdos de Ypacarai”. E ao fazer [?] o público já... A música paraguaia em Campo Grande ainda está muito forte. Também tem que ser assim porque tem muito paraguaio em Campo Grande. (Papi Galan em 06.11.2011)

=

CAPÍTULO II – CONSTRUINDO IDENTIDADES

1. Identidade nacional e nacionalismos latino-americanos

A questão das identidades tem sido objeto de estudos e debates que buscam compreender seus fundamentos, sua configuração histórica e as transformações advindas das intersecções de universos culturais distintos e até conflitantes. Se há grandes dificuldades em sua conceitualização, é através de seu reflexo oposto – a diferença – que a identidade pode ser melhor apreendida: segundo Hall (2009, p.81) "todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são", ou, conforme Ortiz (1986, p.7) "toda identidade se define em relação a algo que lhe é exterior, ela é uma diferença."

Essa condição de afirmação através da negação coloca as questões identitárias em um campo de lutas simbólicas – e às vezes reais – entre as singularidades e as alteridades, em uma dialética marcada por violentas disputas de poder. Bauman (2005, p.83) adverte que "sempre que se ouvir essa palavra [identidade], pode-se estar certo de que está havendo uma batalha. O campo de batalha é o lar natural da identidade."

A operacionalização de um conceito identitário é possibilitada pelo artifício da representação. Esta, em uma perspectiva pós-estruturalista, se materializa em suportes significantes que possuem uma exterioridade perceptível como textos, a oralidade, as artes visuais, a música, etc., atribuindo-lhes sentidos que por sua vez estão estreitamente ligadas às relações de poder:

> Quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade. [...] Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação. (SILVA, 2012, p.91).

A tentativa de estabelecer a identidade como um bloco monolítico implica na utilização de dois tipos de essencialismo[14]: um apoiado em um anacronismo histórico

[14] Contrapondo-se à perspectiva ***essencialista*** da identidade, a perspectiva ***não essencialista*** considera as diferenças, as características comuns ou partilhadas, bem como as transformações dos significados das identidades ao longo do tempo (WOODWARD, 2012, p.12).

fundamentado em pretensas verdades e tradições inventadas e outro baseado em categorias biológicas. Segundo Kathryn Woodward (2012, p.38):

> Cada uma dessas versões envolve uma crença na existência e na busca de uma identidade verdadeira. O essencialismo pode, assim, ser biológico e natural, ou histórico e cultural. De qualquer modo, o que eles tem em comum é uma concepção ***unificada*** de identidade.

A relativização das identidades através do reconhecimento das diferenças, bem como o questionamento das formas de representação das identidades consideradas hegemônicas é um passo fundamental para o estabelecimento de debates sobre os guetos dos excluídos e das minorias de todas as categorias, resgatando-lhes de sua condição estigmatizada ou de invisibilidade para conferir-lhes um grau maior de dignidade humana.

Tomaz Tadeu da Silva (2012, p.96) sintetizou muito bem ao descrever o que é e o que não é identidade:

> Primeiramente, a identidade não é uma essência; não é um dado ou um fato – seja da natureza, seja da cultura. A identidade não é fixa, estável, coerente, unificada, permanente. A identidade tampouco é homogênea, definitiva, acabada, idêntica, transcendental. Por outro lado, podemos dizer que a identidade é uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo. A identidade é instável, contraditória, fragmentada, inconsistente, inacabada. A identidade está ligada a estruturas discursivas e narrativas. A identidade está ligada a sistemas de representação. A identidade tem estreitas conexões com relações de poder.

Trazer a discussão para a questão das identidades nacionais implica no reconhecimento de que o conceito de nação está atrelado à disputa entre duas formas de pensar a legitimação do Estado no século XVIII (e início do XIX) que tinha nos filósofos iluministas franceses os idealizadores de um Estado-nação (modelo cívico) e nos românticos alemães os defensores de uma nação cultural (modelo étnico baseado no *Volk e Volkgeist*).[15]

[15] BAUMAN, 2005, p.66.

Seja como um pertencimento de cunho jurídico e econômico ou histórico e cultural[16], a nação tem sempre um caráter político que agrega os indivíduos em uma "comunidade imaginada": "uma comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada [com fronteiras finitas] e, ao mesmo tempo, soberana." (ANDERSON, 2008, p.32).

Se o senso comum – e as narrativas oficiais – atribui à nação a condição de portadora de uma cultura popular "autêntica", essa ficção mascara um caráter de "discurso de segunda ordem", que segundo Ortiz (1986, p.137) é inerente ao nacional que "não pode se constituir como o prolongamento dos valores populares".[17]

A institucionalização do Estado como agente organizador – e repressor – da nação, absorvendo esta ao se proclamar Estado Nacional, está marcada por violentas disputas de poder onde vetores de forças reais e simbólicas se enfrentam em busca da hegemonia[18]. Além do aparelhamento jurídico e do controle econômico e militar, a dimensão cultural também se constitui como um organismo direcionador das políticas oficiais através de ministérios e secretarias especialmente criadas para essa finalidade, privilegiando aspectos e práticas de seu interesse. No campo da música, os nacionalismos se manifestam através de um controle estético que visa resgatar os "autênticos" e "verdadeiros" valores da cultura musical do "povo", conforme enfatiza Alejandro Madrid (2010, p.233) ao se reportar à América Latina: "los nacionalismos

[16] "una población humana denominada que ocupa un território histórico y comparte mitos y recuerdos, una colectividad, una cultura pública, una sola economia y derechos jurídicos y obligaciones comunes." (SMITH, 1991:cap.1 apud SMITH, 1998, p.62).

[17] Renato Ortiz enfatiza que a "identidade nacional [...] assim como a memória nacional, é sempre um elemento que deriva de uma construção de segunda ordem. [...] Existe na história intelectual brasileira uma tradição que em diferentes momentos históricos procurou definir a identidade nacional em termos de caráter brasileiro. Por exemplo, Sérgio B. de Holanda [...] 'cordialidade', Paulo Prado na 'tristeza', Cassiano Ricardo na 'bondade'; outros escritores procuraram encontrar a brasilidade em eventos sociais como o carnaval ou ainda na índole malandra do ser nacional." (1986, p.137). Interessante a relação que Renato Ortiz faz entre a memória nacional e a identidade nacional com a heterogeneidade das memórias particulares dos grupos populares: "a identidade nacional é uma entidade abstrata e como tal não pode ser apreendida em sua essência. [...] se desvenda [...] como projeto que se vincula às formas sociais que a sustentam. [...] Memória nacional e identidade nacional são construções de segunda ordem que dissolvem a heterogeneidade da cultura popular na univocidade do discurso ideológico. [...]
A memória nacional opera uma transformação simbólica da realidade social, por isso não pode coincidir com a memória particular dos grupos populares." (ORTIZ, 1986, p.138).

[18] "'hegemonia' é um 'momento' historicamente muito específico e temporário da vida de uma sociedade. [...] Tais períodos de 'estabilidade' talvez não durem para sempre. [...] caráter multidimensional que envolve diversas arenas da hegemonia. [...] O domínio não é simplesmente imposto, nem possui um caráter dominador. Efetivamente, resulta da conquista de um grau substancial de consentimento popular." (HALL, 2009, p.293).

musicales fueron herramientas fundamentales en los procesos de homogeneización y control que caracterizaron la construcción de los Estados nacionales de la región."

Nesse processo de legitimação de um Estado nacional, a mediação dos intelectuais é fundamental, principalmente em países que ainda não desfrutam de um *status* privilegiado na ordem internacional, como foi o caso da constituição dos Estados nacionais da Alemanha, da Itália e do Brasil:

> Há portanto um traço comum às experiências, alemã, italiana e brasileira: a questão nacional. Neste sentido, podemos dizer que a cultura popular é parte da construção do Estado-nação, ela é o elemento simbólico que permite aos intelectuais tomar consciência e expressar a situação periférica que seus países vivenciam. (ORTIZ, 1992, p.66).

O estabelecimento de paradigmas culturais como pretensas expressões de cultura nacional popular implica em lutas simbólicas pela primazia de determinados aspectos escolhidos em um amplo e diversificado repertório de práticas que será canonizado e monumentalizado:

> Esse é o terreno da cultura nacional-popular e da tradição, concebido enquanto campo de batalha.
> Isso nos alerta contra as abordagens autossuficientes da cultura popular que, valorizando a "tradição" pela tradição, e tratando-a de uma maneira não histórica, analisam as formas culturais populares como se estas contivessem, desde o momento de sua origem, um significado ou valor fixo e inalterável. A relação entre a posição histórica e o valor estético é uma questão difícil e importante na cultura popular. Mas a tentativa de elaborar uma estética popular universal, fundada no momento de origem das formas e práticas culturais, é quase sempre profundamente equivocada. (HALL, 2009, p.244).

Os intelectuais são os "artífices deste jogo de construção simbólica"[19] que determina politicamente o que se deve entender por expressões populares ou manifestações culturais, que, segundo Ortiz (1986, p.142) não coincide com os movimentos populares e sociais, alijando a sociedade – ou parcelas dela – da construção

[19] "A idéia de construção nos remete a uma outra noção, a de mediação. [...] Se existem duas ordem de fenômenos distintos, o popular (plural) e o nacional, é necessário um elemento exterior a essas duas dimensões que atue como agente intermediário. São os intelectuais que desempenham esta tarefa de mediadores simbólicos. [...] agentes históricos que operam uma transformação simbólica da realidade sintetizando-a como única e compreensível. [...] o processo de construção da identidade nacional se fundamenta sempre numa interpretação." (ORTIZ, 1986, p.139).

de uma política de cultura. A escolha de quais aspectos, práticas e manifestações devem ser alçadas ao panteão das grandes narrativas não necessariamente – ou totalmente, segundo Ortiz – refletem a heterogeneidade social e cultural de uma "comunidade imaginada".

Entretanto, a despeito do caráter homegeneizador imprimido pelas forças políticas em conjunção com o mercado, determinadas práticas burlam os condicionamentos seletivos e são negociadas no cotidiano de pessoas que acabam configurando identificações comuns que passam ao largo – ou nos subterrâneos – das identidades culturais institucionalizadas, modificando, adaptando, misturando e dando novos usos e significados às representações.

Concordamos com Michel Nicolau Netto (2009, p.104) ao afirmar que:

> A formação do Estado nacional é um processo seletivo, [...] baseado em um discurso universal, [...] a cultura popular, ao ser articulada como identidade nacional, se torna um dos elementos deste discurso, oprimindo outras culturas, inclusive populares.

Discordamos em parte, porém, com o argumento de que "o nacional-popular, ou mesmo a identidade nacional como um todo reorganiza – ou hierarquiza – as diferentes culturas tendo como referência a nação, mas não as destrói" (Ibid., p.104), pois não vislumbramos no discurso do nacional-popular ou da identidade nacional essa inclinação à neutralidade ou ao reconhecimento das "diferentes culturas" como referencial para a construção de sua narrativa. Se as culturas "invisíveis" não são destruídas, é por força de seu próprio poder de resistência e adaptação aos mecanismos de negociação impostos assimetricamente por relações de força.

Anthony Smith (1998, p.61) atribui à identidade nacional a característica de ser ao mesmo tempo imaginada (no sentido dos argumentos de Benedict Anderson), inventada (Hobsbawn) e híbrida (Homi Bhabha).[20] Conforme Bauman (2005, p.28), seu caráter disciplinador (ou organizador ou hierarquizador) pode ser também repressor, impondo sua força no campo de batalha pela hegemonia:

[20] Segundo Stuart Hall, o sentido do termo "hibridismo" tem sido mal interpretado: "Hibridismo não é uma referência à composição racial mista de uma população. É realmente outro termo para a lógica cultural da ***tradução***. Essa lógica se torna cada vez mais evidente nas diásporas multiculturais e em outras comunidades minoritárias e mistas do mundo pós-colonial." (2009, p.71). No mesmo sentido, Tomáz Tadeu da Silva adverte que "a hibridização se dá entre identidades situadas assimetricamente em relação ao poder." (2012, p.87).

> A identidade *nacional*, [...] nunca foi como as outras identidades. Diferentemente delas, que não exigiam adesão inequívoca e fidelidade exclusiva, a identidade nacional não reconhecia competidores, muito menos opositores. [...] a identidade nacional objetivava o direito monopolista de traçar a fronteira entre "nós" e "eles". [...]
> [...] a identidade nacional só permitiria ou toleraria essas outras identidades se elas não fossem suspeitas de colidir (fosse em princípio ou ocasionalmente) com a irrestrita prioridade da lealdade nacional.

Entre os símbolos desse nacionalismo, os mitos fundadores e a língua ocupam lugar de destaque. Porém, conforme adverte Benedict Anderson (2008, p.190), não é uma língua em si que inventa o nacionalismo, mas sim a língua impressa[21]. Se a língua falada conecta os falantes em uma comunidade imaginada, construindo "solidariedades particulares" (Ibid., p.189), outro tipo de comunidade é sugerido pela língua através dos poemas e canções, exemplificado pelos hinos nacionais cantados em uníssono possibilitando uma "experiência de simultaneidade" (Ibid., p.203) [22]. Podemos estender o exemplo dado por Benedict Anderson às determinadas configurações musicais – ou "tópicas musicais" conforme PIEDADE, 2011 – que não só podem levar as audiências a reconhecerem os nexos culturais presentes em determinadas escalas, modos e ritmos como estabelecer imediatamente um senso comunitário que os une em uma teia de identificação e de "solidariedade particular" (ANDERSON, 2008, p.189)

Dissemos acima que a institucionalização do nacionalismo pelo Estado implica em uma luta pela hegemonia. Voltamos a nos apoiar em Stuart Hall que estende seu campo de atuação a outras esferas da sociedade:

---

[21] Benedict Anderson apresenta o Paraguai como uma exceção notável: "Nas Américas, [...] A língua nunca havia sido uma questão nos movimentos nacionalistas americanos. Como vimos, foi justamente o fato de partilhar com a metrópole a mesma língua (e também a religião e a cultura) que havia possibilitado as primeiras criações de imagens nacionais.[...]
No Paraguai, a tradição jesuítica setecentista de usar o guarani permitiu que uma língua 'nativa' radicalmente não espanhola se tornasse uma língua *nacional*, durante a longa ditadura xenófoba de José Gaspar Rodríguez de Francia (1814-40). Mas, de modo geral, qualquer tentativa de conferir profundidade histórica à nacionalidade por meios linguísticos enfrentou obstáculos insuperáveis." (ANDERSON, 2008, p.268). Podemos acrescentar que o idioma guarani, embora presente nas práticas cotidianas desde o período colonial, após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) foi combatido pela política "regeneradora" liberal como sintoma de atraso e barbárie. Seu resgate como representação de uma identidade nacional paraguaia foi possibilitado pela política revisionista da década de 1930.

[22] A partitura impressa, como meio de expressão dos nacionalismos musicais surgidos no século XIX também se caracteriza como uma "vernaculização de uma outra forma de página impressa." (ANDERSON, 2008, p.117).

> A hegemonia não é exercida nos campos econômico e administrativo apenas, mas engloba os domínios críticos da liderança cultural, moral, ética e intelectual. É somente sob essas condições que um "projeto" histórico de longo prazo – por exemplo, de modernizar a sociedade, de aumentar todo o nível de desempenho da sociedade ou de transformar a base da política nacional – pode ser efetivamente colocado na agenda histórica. (HALL, 2009, p.296).

Portanto, não podemos conceber as imposições das identidades nacionais como um processo desinteressado. Se a escolha do samba carioca como expressão oficial da musicalidade brasileira e a atuação das vanguardas paulistanas nas primeiras décadas do século XX estão inseridas em um amplo projeto de modernização do país, sua hegemonia se afirma sobre as identificações e práticas de uma sociedade brasileira rural e interiorana que mantinha suas próprias conexões musicais caipiras e que, ao contrário das forças hegemônicas que se mantinham voltadas para a Europa e os Estados Unidos, não se importava em estar conectada com as fronteiras latino-americanas.

Para a construção de uma identidade musical brasileira a partir do samba carioca foi de importância capital seu reconhecimento por formadores de opinião na ordem internacional como Orson Welles que durante a festa de aniversário de Getúlio Vargas no Cassino da Urca em 1942 (transmitida ao vivo pelo rádio para os Estados Unidos) afirmou que: "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" e que "Samba is the soul of Brazil. Is that right?" (TOTA, 2000, p.123-124).

O alinhamento do Brasil com a política norte-americana durante a 2ª. Guerra, e o fato dos países latino-americanos como o Chile e a Argentina não terem rompido relações com o Eixo – apesar da pressão exercida nesse sentido durante a Conferência Pan-Americana realizada no Rio de Janeiro em 1942 (Ibid., p.121) –, denota um quadro de distanciamento ideológico entre o Brasil e a América Latina que já havia ficado explícito quando, no início da década de 1930, intelectuais brasileiros liderados por Oswaldo Aranha criticaram o livro "America hispana" do norte-americano Waldo Franck que incluía o Brasil na América Hispânica, exigindo, em uma edição futura, um "lugar especial" para o país que se declarava lusitano e não hispanico (Ibid., p.163).[23]

[23] Outro exemplo desse distanciamento do Brasil com relação à América Latina são os do ***slogans*** adotados pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro: "A Voz do Brasil", enquanto a poderosa Rádio Mexicana XEW se auto-denominava: "La Voz de la America Latina desde el Mexico" (MADRID, 2010, p.231).

A desconfiança com relação aos imigrantes – acirrada no período da guerra em relação aos alemães, japoneses e italianos – tinha um peso fundamental nas políticas nacionalistas, assim como a parceria – assimétrica e fugaz – com os Estados Unidos fornecia uma miragem de internacionalismo modernizante. Nesse contexto, que espaço poderia ser reservado na agenda para as questões ligadas à América Latina? Claro que o Brasil não ficou totalmente indiferente aos vizinhos continentais. A viagem oficial feita por Gilberto Freyre à Argentina, Uruguai e Paraguai em 1942 como "observador cultural" para "verificação do que é possível fazer no sentido de uma maior, mais segura e mais continuada penetração da cultura brasileira" (SCHWARTZMAN *et al.*, 2000, p.334) denuncia uma aspiração do país à hegemonia no continente, mais do que uma efetiva parceria. A cultura dos demais países da América Latina era concebida como um campo a ser conquistado, mais do que reconhecido.[24]

A carta de janeiro de 1942, escrita por Gilberto Freire em Assunção, não deixa dúvidas sobre as intenções imperializantes de sua missão, conferindo a Getúlio Vargas um papel fundamental na condução da política cultural na América Latina:

> Meu caro Capanema: aqui estamos por uns dias – neste profundo e misterioso Paraguai, de minha particular simpatia e com tantas afinidades com o brasileiro – com certo tipo de brasileiro menos exuberante e mais concentrado. [...] Em toda a parte a vida está caríssima – inclusive aqui. [...] Aqui tenho encontrado da parte dos paraguaios a maior simpatia e vivo desejo de maior contato com a cultura brasileira. [...] Seria ótimo que a Academia Brasileira de Letras, por exemplo, que não é nenhuma pobretona, estabelecesse aqui uma cadeira de estudos brasileiros que poderia se especializar no estudo de coisas de interesse comum sobre nossas origens ameríndias. A propósito: como supunha, e como lhe disse, este ponto pode ser a base natural, nada forçada, de maior aproximação cultural dos povos da América espanhola conosco. [...] Nós somos, dos grandes povos da América do Sul, e, ao lado do México, o menos europeu e, essencialmente, o menos colonial na sua cultura e por conseguinte, em posição de ser o pioneiro de uma nova cultura americana, na qual se valorizem, em vez de se subestimarem, os elementos não-europeus. Esta

[24] Para maiores detalhes sobre a política cultural do Estado Novo, ver VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987; WISNIK, José Miguel. **Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)** ***in O*** **nacional e o popular na cultura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2004, p.129-191; PARANHOS, Adalberto. **Além das amélias**: música popular e relações de gênero sob o "Estado Novo". ***In*** Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.8, n.13, 2006 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.163-174.

> minha velha tese, sempre que a exponho, encontra a maior simpatia. Aqui, enorme. A idéia do monumento ao índio – uma de suas esplêndidas idéias – será recebida com entusiasmo em toda a Indo-América, que também começa a sentir – e com razão – que o nosso Vargas é um dos seus *leaders*" (Ibid., p.339).[25]

Apesar desse ímpeto imperialista – conectado com a imposição de paradigmas culturais "modernos" –, no nível das sociabilidades comuns e do cotidiano, movimentos divergentes se insinuavam: no mesmo ano em que Gustavo Capanema enviava Gilberto Freyre aos países vizinhos, o Brasil recebia o lançamento da revista Seleções do Reader's Digest, começava a beber Coca-Cola e tomar sorvete Kibon (TOTA, 2000, p.59); entretanto, poucos perceberam que dois anos antes a gravadora Columbia lançara o primeiro rasqueado no Brasil ("Paraguayta" de Cunha Jr. com Nhô Nardo e Cunha Jr.) e em 1941, Nhá Zefa e Nhô Pai lançavam pela gravadora Odeon a primeira guarânia brasileira: "Morena murtinhense" de Nhô Pai, apontando para uma rede de práticas culturais que, utilizando estrategicamente as mediações da indústria fonográfica, inseriam a música de um país vizinho como uma espécie de "contrabando" musical, sem

[25] Cinco anos após essa carta, Gilberto Freire lançaria o livro "Interpretação do Brasil" onde exprime outra visão sobre o período getulista: "A problemática do Estado aparece na obra de Gilberto Freyre, em sua grande extensão, sob o signo da suspeita. Na verdade, o autor representa uma camada da classe dominante que historicamente é superada pelos acontecimentos da revolução de 30. Por isso o Estado moderno é visto quase que exclusivamente em termos de sua tendência centralizadora. Em sua análise do Império, esta questão da unificação e da centralização já aparece. Porém, se Gilberto Freyre, por um lado, aponta algumas vezes para os males da centralização no século passado, por outro ele 'salva' os valores espirituais imperiais ao definir a existência de uma 'aristocracia democrática' que em princípio teria respeitado a tradição sincrética brasileira, seja, a 'democracia' racial e política. O movimento de 30 vai, no entanto, acentuar o processo de unificação nacional, o que será visto pelo pensamento tradicional como uma tendência 'totalitária' que se contraporia à natureza brasileira da unidade na diversidade. É interessante ver como Gilberto Freyre interpreta, por exemplo, o advento do Estado Novo; comparando-o aos sistemas monárquico e de plantação que imperavam no século passado, ele dirá: 'A atual tendência antidemocrática na política brasileira significa, como sistematização de idéias fascistas ou quase fascistas, fato novo, e contrário não somente aos pendores republicanos, mas às próprias tradições desenvolvidas à sombra da monarquia e do velho sistema rural brasileiro'[Interpretação do Brasil, Rio de Janeiro: José Olympio, 1947, p.115]. O Estado moderno é, portanto, 'estranho' à história brasileira. Por isso o autor dirá que Getúlio Vargas é um caudilho, em oposição a figuras como Sílvio Romero; Getúlio é fruto da zona missioneira, enquanto Sílvio Romero representaria as forças telúricas e tradicionais do mundo nordestino, que em última instância definem a raiz do Ser nacional. O Estado-Getúlio é 'forasteiro', porque não manifesta a brasilidade dos 'povoadores verticais', isto é, da velha classe dominante que deitou as raízes de um país como o Brasil. [...] A ideologia tradicional toma o partido das regiões, isto é, do estamento dominante que pouco a pouco perde a direção política do Brasil. Neste sentido o Estado se contrapõe ao 'tradicional', pois ele é o promotor do processo de 'modernização' do país." (ORTIZ, 1986, p.98-99)

depender dos aparatos glamurosos reservados às "legítimas" e "verdadeiras" músicas nacionais.

2. O samba carioca e a contradição paulista

Os anos 1940 começaram com uma São Paulo multicultural repleta de grupos de imigrantes, e que concentrava praticamente metade do setor industrial da economia do país.[26] A oportunidade de trabalho havia atraído também grandes levas de migrantes rurais que passaram a compor o proletariado urbano, acentuando as contradições entre uma modernização acelerada e agressiva e as estruturas culturais que essas populações desenraizadas eram obrigadas a traduzir – conforme o conceito de "tradução" exposto por Stuart Hall (2003, p.88). Nesse quadro complexo, é possível destacar três fatores presentes desde as primeiras décadas do século que foram sendo potencializados: "o ritmo intenso e contínuo de mudanças da metrópole, a nostalgia de imigrantes e desenraizados de todos os tipos e as tradições sertanejas." (MORAES, 2000, p.285).

A paisagem sonora paulistana não poderia ser outra senão uma polifonia de referências diversas:

> Reportando-se às várias regiões do Brasil ou do exterior, as pessoas desejavam e necessitavam criar/recriar referências da terra natal. Faziam-no pela comida, festas, pela língua, roupa, religião, etc. e, obviamente, ouvindo músicas de gêneros diferenciados, como boleros, *canzonette*, modinhas, fados, toadas e valsinhas. Assim, o cantor em São Paulo cujo repertório se concentrasse nas temáticas vinculadas à saudade ou relembrando tempos melhores era obrigado a variar o conjunto de canções interpretadas, transitando entre as italianas e sertanejas, boleros e sambas, concretizando um cosmopolitismo inconsciente. (Ibid., p.223)[27]

[26] Paul Singer. **Desenvolvimento econômico e evolução urbana**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1974, p.49, apud MORAES, 2000, p.121.

[27] Uma nota destoante nesse processo foi o papel subalterno e discriminatório concedido ao músico negro paulistano, que só conseguiu espaço no rádio a partir das décadas de 1940/50. Apesar disso "os estereótipos se mantiveram com destaque em São Paulo: o bom músico negro continuou sendo o percussionista" (MORAES, 2000, p.93-94). Não é de se estranhar que o samba paulistano não tenha alcançado a projeção do samba carioca: "O gênero seguiu dois caminhos, na verdade complementares: na cidade de São Paulo, o samba regional foi desaparecendo rapidamente, por razões intrínsecas à sua dinâmica; e o seu lugar foi sendo tomado por uma música cada vez mais parecida com o padrão regional carioca, assim como ocorria no restante do país. Para o universo do rádio e do disco, o 'samba brasileiro'

O crescimento do campo da música sertaneja foi sendo alimentado por um mercado de bens simbólicos que se expandia, conectando músicos e compositores com um público que se identificava com a ruralidade impregnada em suas práticas cotidianas e em suas histórias de vida, constituindo um ***habitus*** do qual não podiam se desvencilhar, mesmo pressionados pela realidade modernizante com a qual eram obrigados a negociar.

Waldenyr Caldas (1979) – em que pese sua perspectiva teórica baseada em um reducionismo marxista de cunho estritamente economicista – ao analisar a composição do público consumidor de música sertaneja os organiza em quatro tipos: lumpem-proletariado; migrante recém-chegado do campo para a cidade; migrante integrado à cidade e o migrante integrado à cidade que, pressionado pela ânsia de ascensão social procura esconder sua origem:

> Há um quarto tipo de consumidor, que, infelizmente, só nos foi possível detectar através dos depoimentos de profissionais bem conceituados do gênero sertanejo, tais como: Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), Geraldo Meireles, Nonô Basílio e Murilo Alvarenga, entre outros. Segundo eles, há uma pequena parcela da classe média adepta da música sertaneja, mas que não se revela como tal, dada a existência de determinado preconceito classista em relação ao consumo desse gênero. Este pequeno grupo seria originariamente proletário rural, cuja afeição pelo gênero sertanejo se manteve. No decorrer de sua vida na capital, conseguindo ascender ao ***status*** de classe média, abandona o seu antigo estilo de vida. Entretanto, como sempre ocorre, tal ascensão se dá muito mais no nível sócio-econômico. Quanto ao gosto estético, a mudança é apenas superficial, uma vez que o indivíduo não consegue desvencilhar-se de suas raízes, ocorrendo mormente no sentido de satisfazer à exigência imposta pelo novo ***status***.
>
> A existência de preconceito classista com relação ao gênero sertanejo faz com que o consumo por parte deste consumidor se dê às escondidas. (CALDAS, 1979, p.30-31).

Um dos motivos possíveis para a ocorrência desse preconceito é o estigma de arcaísmo associado à música sertaneja em contraste com a aparência de modernidade da produção musical feita no Rio de Janeiro, que teve na bossa-nova seu ponto culminante.

---

passou a ser aquele produzido no Rio de Janeiro, e de fato foi o que ocorreu, pois essa música regional urbana carioca tornou-se, já na década de 1940, um dos símbolos da 'identidade nacional'" (Ibid., p.288).

Essas representações, voltadas para a invenção de um país moderno e conectado com os Estados Unidos, foram alçadas à condição de símbolos de uma nacionalidade que foram perdendo seu caráter hegemônico e no fim do século XX já se encontrava diluída em uma complexa rede de identificações regionais e mundiais:

> Se na década de 70 era ainda possível imaginar o mundo do candomblé, e poderíamos dizer, do carnaval, do futebol e do samba, como metáforas da brasilidade, isso havia terminado [no início de 2.000]. Os símbolos nacionais tinham sofrido um desgaste diante do processo de mundialização da cultura.
> [...]
> Há um "antes" e um "depois", mas contrariamente a uma perspectiva pós-moderna, o "depois" não sepulta o que lhe antecede. Não há o "fim" do nacional, ele se redefine num outro contexto. [...] Nos anos 30,40 e 50, a busca da identidade nacional reflete-se no universo musical. O samba, antes uma musicalidade étnica, é re-significado enquanto representação do nacional. Tudo se passa como se o Estado investisse de valor simbólico algumas manifestações populares em detrimento de outras. Ficam fora [...] música sertaneja, xaxado, ritmos de origem africana ou indígena. Ainda nos anos 20 e 30, cogita-se encontrar nossas raízes junto à música folclórica (lembro os estudos de Mário de Andrade), mas o advento do Estado Novo, impulsionando uma política de desenvolvimento econômico, muda o rumo das coisas. A "invenção" dos signos nacionais e populares deve adequar a busca da identidade às exigências da modernidade emergente. [Quanto ao folclore] suas raízes rurais eram contraditórias com o desejo de construção nacional. Na esfera musical isso se traduz com a aproximação de uma prática popular [...] e os meios modernos de comunicação: o rádio e o cinema. O mundo da técnica atua como elemento legitimador, conferindo à dimensão popular um traço de contemporaneidade. (Renato Ortiz *in* NICOLAU NETTO, 2009, p.12).

Renato Ortiz faz referência à contradição entre o folclore e a construção de uma modernidade nacional. Essa relação problemática foi objeto de um posicionamento ambíguo por parte dos intelectuais modernistas, conforme explicita José Geraldo Vinci de Moraes:

> No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, os debates sobre a relevância da cultura/música rural e seu papel marcante na construção de nossa "cultura nacional" ocuparam a maior parte de nossos intelectuais e artistas, sobretudo os modernistas. Discutidas, trabalhadas e reaproveitadas por inúmeros compositores populares e eruditos de

> perfil nacionalista, desde o início do século, elas eram encaradas como parte das mais "autênticas tradições folclóricas" e, portanto, expressões das mais puras referências da "cultura nacional" e do homem brasileiro. Essa interpretação revelava os sentimentos ambíguos de nossos autores, pesquisadores e compositores com relação à cultura popular, pois, se ao mesmo tempo ela era uma atitude de redescoberta do país, portanto integrada ao projeto modernista, também era a tradição de um passado que queriam combater. Com relação à música, buscava-se uma "brasilidade modernista" que significava estabelecer íntimas relações entre o passado e o folclore com as linguagens européias mais contemporâneas, criando uma espécie de intertextualidade [Arnaldo Contier. "Modernismo e brasilidade: música, utopia e tradição', *in* "Tempo e História", Adauto Novaes (org). São Paulo: Companhia das Letras, 1992], da qual Villa-Lobos parece ser sua melhor expressão. Assim, gradativamente o "tradicional", o "popular" e o folclore ocupavam espaço na "modernidade" e nas preocupações dos modernistas brasileiros, sobretudo dos músicos, tornando-se um dos pontos principais do programa daquele movimento. (MORAES, 2000, p.235-236).

Os processos de construção de uma identidade nacional apoiados em tradições inventadas, políticas de Estado e articulações das elites intelectuais desembocam em uma pretensa homogeneização que elege determinados tipos de representações culturais como relevantes e exponenciais, em detrimento do reconhecimento do caráter heterogêneo inerente às culturas das sociedades pós-coloniais. O longo processo de constituição da nacionalidade implica em dissimulações e negociações que em uma economia dos bens simbólicos é marcada pela troca dádivas e favores que se constituem em um:

> [...] atentado à liberdade de quem o recebe. Ele contém uma ameaça: obriga à retribuição, e à retribuição com acréscimo; isto é, cria obrigações, é um modo de reter, criando devedores.
> [...] quem dá e quem recebe colaboram, sem sabê-lo, com um trabalho de dissimulação que visa negar a verdade da troca. (BOURDIEU, 1996, p.160).

Apesar do caráter violento dissimulado na concessão ilusória de reconhecimento, nas entrelinhas da história os discursos que divergem das representações oficiais travam uma luta simbólica pela manutenção de práticas do cotidiano que através de táticas e astúcias[28] conseguem sobreviver sob a superfície homogênea de uma única identidade aceitável para simbolizar a nação.

[28] Lembramos que, conforme Michel de Certeau, "a tática é a arte do fraco" (CERTEAU, 2012, p.95). O que Certeau chama de "táticas" é equivalente aos "procedimentos" em Foucault e às "práticas" ou "estratégias" em Bourdieu.

No Brasil, a segunda metade da década de 1910 foi marcada pela chegada do samba carioca aos estúdios de gravação e pelo início do processo de institucionalização do gênero como música carnavalesca, conforme relata Almirante (1977, p.176) ao se reportar ao 1º. Concurso de Sambas e Maxixes Carnavalescos organizado no Rio de Janeiro em 1918:

> Nos meios musicais havia intensa animação com uma novidade sensacional: o 1º. Concurso de sambas e maxixes carnavalescos. Coube a iniciativa ao Dr. Eduardo França, médico e farmacêutico, produtor da bebida Vermutin. Verdadeiro inovador da propaganda. [...]
> Notícias na imprensa e convites especiais resultaram na presença de distinto público, da maior elegância do Rio, ao espetáculo realizado no Teatro Lírico (16-2-1919), iniciado com uma conferência de Eduardo França sobre música popular. Os seis números foram executados pela Banda do Batalhão Naval, saindo vencedor o maxixe "Prove e Beba Vermutin", de Abdon Lyra, que recebeu a fortuna de dois mil contos de réis:
> *Sou matuto andado*
> *Meu prazê é passeia.*
> *Vim ao Rio de Janero*
> *Só pra Vermutin tomá* [...]

No ano seguinte, foi criado o mitológico e versátil conjunto Oito Batutas que se apresentava com um repertório diversificado que incluía sambas, choros, maxixes, lundus, canções sertanejas, corta-jacas, batuques, cateretês, e posteriormente *fox-trots*, *shimmys*, *ragtimes*, etc.[29] Conforme enfatiza Lúcio Rangel, a origem urbana de seus integrantes possibilitava esse trânsito entre os gêneros:

> De volta da Europa, onde **realmente** obtiveram sucesso, os **Oito Batutas** gravam, em 1922 em Buenos Aires, uma série de discos (conhecemos doze dêsses discos), para a Victor. O poeta Hermes Fontes, escreve, zangado, que eles "estragaram o sentimento brasileiro e a verdadeira poesia dos sertões" (*A Modinha Brasileira*, artigo de Hermes Fontes, publicado na revista *Ilustração Brasileira*, de 7 de setembro de 1922), em flagrante falta de compreensão. Como poderiam exprimir a **poesia dos sertões** homens cem por cento urbanos, que se reuniam nos cafés e botequins da Praça Onze? (RANGEL, 1962, p.50).

No mesmo ano em que os Oito Batutas se consagravam com um perfil cosmopolita construído a partir do Rio de Janeiro, a elite intelectual de São Paulo organizava sua Semana de Arte Moderna. Dois anos depois, em 1924, o poeta vanguardista francês Blaise Cendrars chegava ao Brasil e, assim como o compositor

[29] http://www.dicionariompb.com.br/oito-batutas/dados-artisticos - acessado em 21.01.2013

Darius Milhaud na década anterior, “teria chamado a atenção de intelectuais cariocas para a música popular de sua cidade” (VIANNA, 2004, p.25), contribuindo para a legitimação do samba como componente identitário do Rio de Janeiro.

Conforme narrativa de Henrique Foréis Domingues, o Almirante (1977), na segunda metade da década de 1920, a capital do país passou por dois movimentos simultâneos: a chegada de músicos sertanejos (nordestinos) e do sambista Wilson Batista que fez sucesso com seus sambas que exaltavam a malandragem[30]. Com relação aos músicos sertanejos, Almirante relata:

> Entre 1926 e 1928, houve no Rio de Janeiro uma temporada de recepções sociais com seus *five o’clock tea* ou chás-dançantes. Daí em diante, o assunto mudou, chegando a fase do interesse pelas músicas regionais, devido à iniciativa do *Correio da Manhã*, que criou a seção dominical “O que é nosso”, onde eram citados os cultores de números sertanejos acompanhados por violões. Assim, caiu de moda o americanismo ou inglesismo e surgiu o império das tardes ou noites de artes. Pelos salões plangiam violões e vozes rústicas que encantavam as mais exigentes platéias, não havendo clubes no Rio que não apresentassem frequentemente conjuntos regionais com seus cantores típicos, que se tornaram célebres. (ALMIRANTE, 1977, p.43).

Quanto a Wilson Batista, além do polêmico duelo criativo que travou com Noel Rosa na construção da dicotomia samba de morro/samba da vila, desempenhou um importante papel na divulgação do paradigma da malandragem carioca:

> Embrenhando-se nos meios musicais, foi imediatamente influenciado pelo tema da ralé então em grande moda. Pouco importava que os críticos da imprensa apontassem a inconveniência do rumo que tomava a música popular. Composições com êxito citavam as expressões de maior sucesso nos sambas, como malandragem, vadiagem, orgia, gandaia, situações ligadas às delícias do não trabalhar, dos desocupados. Os temas não repugnavam os artistas nos teatros, nas emissoras e gravadoras. (Ibid., p. 145).

[30] Isso não exclui o fato de que outros músicos nordestinos como o maranhense Catulo da Paixão Cearense e o pernambucano João Pernambuco já residiam no Rio de Janeiro, além dos migrantes baianos que haviam anteriormente integrado o círculo da Tia Ciata. De um modo geral, o testemunho de Almirante tem que ser relativizado por conta de seu nacionalismo exacerbado, mas mesmo assim é um indicativo do grau que as lutas simbólicas travadas no campo da música popular brasileira atingiram pela legitimação do nacional-popular.

Se o ano de 1929 marcou a vida musical carioca com a criação do Bando dos Tangarás (integrado por Noel Rosa, Braguinha, Almirante e Henrique Brito) que "lançara os tipos mais diversos: lundus, canções, toadas, cateretês, sambas e marchas e, no entanto, o maior reforço eram as emboladas do Norte" (Ibid., p.73), os ouvidos paulistanos passaram a ouvir os "causos" e músicas caipiras através dos discos da Turma Caipira Cornélio Pires e Turma Caipira Victor:

> O final dos anos 20 e a década de 1930 foram, portanto, o período de formação daquilo que hoje denominamos 'música sertaneja'. Nessa época, a cultura caipira tradicional começou a ser difundida pelos meios de divulgação de massa, transformando-se, adquirindo aos poucos tons mais urbanos. No início, os produtores e divulgadores da música caipira eram exclusivamente pessoas vindas do interior, que cantavam em duplas as modas de viola, com tom anasalado, sobre intervalos de terça, até hoje características definidoras das "duplas caipiras". (MORAES, 2000, p.247)

Entretanto, apesar da crescente importância do modelo de cultura caipira do interior do país na nascente indústria fonográfica paulistana, assim como o Bando dos Tangarás no Rio, também em São Paulo grupos como os Chorões Sertanejos e Turunas Paulistas cultivaram um repertório eclético:

> Este último tinha como inspiração justamente os grupos pernambucanos de sucesso, como o próprio nome demonstra. Já os Chorões Sertanejos, liderados por Raul Torres (Botucatu/SP, 1906 – São Paulo/SP, 1970), revelam certo ecletismo e tendências para a fusão, ao nomear-se simultaneamente por dois gêneros distintos, o choro e o sertanejo. Seus músicos tocavam emboladas, cocos, desafios, bem como toadas e choros. Em 1930, Garoto passou a fazer parte do conjunto. (Ibid., p.238-239).

Seja como for, doze anos após o 1º. Concurso de Sambas e Maxixes Carnavalescos do Rio de Janeiro, Ary Barroso obtinha o primeiro lugar em um concurso promovido pela Casa Édison em 1930 com a marcha "Dá nela" cantada por Francisco Alves (ALMIRANTE, 1977, p.177). O samba já estava consagrado como principal gênero musical do Rio de Janeiro, enquanto em São Paulo, o "caipira" Cornélio Pires, respaldado em um surpreendente (para as gravadoras) sucesso de vendas, fazia sucessivos lançamentos de discos 78 rpm (LOPES, 1999, p.41-45).

Em 1930, quando Getúlio Vargas iniciava seu primeiro longo período de governo que duraria quinze anos, Cornélio Pires já se apresentava em emissoras paulistanas como a Rádio Sociedade Record (fundada em 1928) e Nhô Totico mantinha um programa humorístico caipira na Rádio Educadora. A partir de então houve uma proliferação desse formato de programa radiofônico que misturava ***sketches***, "causos", histórias e música regional paulista que "reproduzia as apresentações de Cornélio Pires realizadas nas primeiras décadas do século, na capital e interior, em circos e teatros" (MORAES, 2000, p.82).

A importância do rádio paulistano (principalmente da Rádio Record) foi decisiva para o engajamento da população na Revolução Constitucionalista de 1932, cujo episódio contribuiu para popularizar ainda mais o rádio em São Paulo:

> Em julho de 1932, estourou a Revolução Constitucionalista de São Paulo, a que as emissoras bandeirantes aderiram com patriotismo e decisão. O governo federal estabeleceu severa censura nas emissoras cariocas, com o receio pueril de que daqui se transmitissem mensagens aos irmãos em luta. Sendo a Rádio Philips a emissora de maior cobertura no território paulista e sendo o "Programa Casé" o mais popular do Rio, sofreram, por parte do DIP – Departamento de Imprensa e Propaganda[31] – um rigoroso controle, com seu censor Brandão, de atitudes sherloquianas, a exibir no cinto a coronha do revólver, sempre a fiscalizar os pacatos artistas, na esperança de descobrir nos olhares inclinações comprometedoras. (ALMIRANTE, 1977, p.97).

Em 1933, inspirada em modelos norte-americanos, a Rádio Cruzeiro do Sul colocou no ar os primeiros programas musicais com calouros do país como o "Cascatinha do Genaro" de Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e Celso Guimarães, e a "Hora do calouro", cuja fórmula foi posteriormente levada – em 1936 – para o Rio de Janeiro por Ary Barroso (que havia trabalhado na Rádio Kosmos de São Paulo em 1935/36) (MORAES, 2000, p.80). Por essa época, a paisagem sonora em São Paulo já era caracterizada por uma variedade musical impressionante:

> Música italiana, espanhola e tango argentino, marchinhas carnavalescas, sambas, serenatas e músicas de tom sertanejo eram escutados nas ruas,

[31] Almirante queria se referir ao DOP (Departamento Oficial de Propaganda) que em 1934 tornou-se DPDF (Departamento de Propaganda e Difusão Cultural) e em 1939 DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda).

> cafés, teatros, salas de entrada de cinemas e, principalmente, nos fonógrafos, discos e emissoras de rádio. (Ibid., p.18).

José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p.75/76), baseado nas grades de programação radiofônica publicadas no jornal O Estado de São Paulo (seção Radiotelephonia) entre 1934 e 1935, relaciona diversos programas de música estrangeira (argentina, portuguesa, americana, alemã, etc.) nas rádios paulistanas. Para o nosso propósito, destacamos a informação de um programa diário de meia hora de música paraguaia na Rádio Record, no horário das 18:45 às 19:15, o que pode ser um índice do considerável número de paraguaios residentes em São Paulo na época[32].

Além dos estrangeiros, São Paulo também recebia grandes levas de migrantes rurais que, em seu processo de desenraizamento, procuravam manter alguns fragmentos de sua identidade, dialeticamente contrapostos ao impulso modernizador que alimentava a cidade:

> Além da evidente face moderna e industrial, havia resistências rurais e provincianas bem sedimentadas na cidade, por mais extraordinário que isso possa parecer, criando a sensação de múltiplas temporalidades. Inúmeros fatos reveladores dessa paradoxal situação despontavam por São Paulo ainda nos anos 30. Se não há como negar que ingressara definitivamente, como vimos, na frenética cadência das metrópoles modernas, não se podem deixar de notar os resquícios da pequena e provinciana cidade ruralizada que ela ainda guardava. Eram elementos cada vez mais rarefeitos no cenário urbano, persistentes, em todo caso, como por exemplo na permanência e no fortalecimento de uma certa cultura caipira transformada. (MORAES, 2000, p.143).

Enquanto em São Paulo a diversidade musical era vivida como uma polifonia sonora em um "cosmopolitismo difuso" (Ibid., p.21), a crescente centralidade do Rio de Janeiro enquanto pólo de produção musical irradiador de um ideal homogeneizante de brasilidade atraiu músicos e radialistas paulistas em busca de maior projeção, reconhecimento e ganhos financeiros, como Garoto, Vadico, Zé Carioca, Laurindo de Almeida, Alvarenga e Ranchinho, Gaó e César Ladeira (MORAES, 2000, p.115). O início do autoritarismo do Estado Novo em 1937 marcou um período de acirramento dos mecanismos de controle estatal sobre a produção cultural, como a obrigatoriedade dos enredos históricos, didáticos e patrióticos nos desfiles das Escolas de Samba, a

[32] Lembramos que desde 1935 já eram feitas gravações de discos 78 rpm com músicos paraguaios em São Paulo.

criação do DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) em 1939 e o controle da Rádio Nacional em 1940.

Conforme salienta Elias Thomé Saliba no prefácio do livro **Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30** de José Geraldo Vinci de Moraes:

> Esta sinfonia paulistana acaba por desaparecer do foco da cena cultural brasileira quando o samba, mais ao estilo daquele produzido no Rio de Janeiro, e incorporando com mais ênfase os elementos de percussão, torna-se, afinal, o gênero que, lentamente, o país acaba adotando como símbolo da identidade nacional. É que com a duradoura permanência de Vargas no poder, o país descobre no Rio de Janeiro os elementos de construção de sua identidade, dentre os quais o samba será, talvez, o mais emblemático. Os próprios músicos, sobretudo aqueles ligados ao rádio, transferem-se para o Rio de Janeiro, e os programas musicais vão adotando uma trilha sonora que acaba por atingir, graças ao rádio, dimensões nacionais. Nesse novo cenário, a sinfonia paulistana quase desaparece, mas não morre totalmente, sobrevivendo de forma renitente nos porões da memória coletiva. (Elias Thomé Saliba – prefácio ***in*** MORAES, 2000, p.15).

Se na superfície das representações oficiais do país a hegemonia do samba carioca foi sendo construída, outras práticas musicais continuaram se constituindo e sobrevivendo nas coxias do palco principal. O rádio paulistano, os circos do interior e das periferias urbanas e o aumento do número de gravações de discos de música sertaneja apontavam para a constituição de um campo cultural que, a despeito da desqualificação e desprezo por parte de parcelas consideráveis das elites intelectualizadas do país, passou a reivindicar seu resgate da condição de invisibilidade a que foi conduzido pelo processo de modernização e constituição de uma nacionalidade idealizada.

A década de 1940 iniciou com uma São Paulo se consolidando como a grande metrópole brasileira, atingindo a cifra de quase um milhão e meio de habitantes em uma composição marcada pela heterogeneidade que diluía em diversas etnicidades e nacionalidades as comunidades de italianos que no início do século haviam constituído metade da população da cidade (MORAES, 2000, p.136).

Além do aumento das atividades ligadas ao entretenimento e à indústria fonográfica, diversas editoras de música disputavam o mercado de partituras, destacando-se a Irmãos Vitale, a E.B.Mangione e a Tupi (Ibid., p.104).

Contrastando com a efervescente modernização de São Paulo, em 1940 a dupla Nhô Nardo e Cunha Jr.[33] gravou discretamente o primeiro rasqueado intitulado "Paraguayta" (Columbia 55.217) de autoria de Nhô Nardo. No plano nacional – e de certa forma internacional –, outro contraste ainda mais gritante era estabelecido com o clima de ufanismo nacionalista que dominava o Rio de Janeiro agora mais do que nunca conectado aos Estados Unidos com a criação do *Office for the Coordination of Commerce and Cultural Relations Between the American Republics* chefiado pelo milionário Nelson Rockfeller.

No ano seguinte, Nhá Zefa (Maria di Léo) e Nhô Pai (João Alves dos Santos) gravaram pela Odeon a primeira guarânia brasileira: "Morena murtinhense" de Nhô Pai (Odeon 11.973) e em 1943 Gilberto Freyre foi incumbido pelo ministro Gustavo Capanema para sondar o ambiente cultural da hispano-américa através de uma viagem à Argentina, Uruguai e Paraguai (e também à Bolívia, mas parece que Freyre interrompeu sua viagem quando visitava o Paraguai).

Em 1945 chegou ao fim a 2ª. Guerra Mundial bem como o regime autoritário do Estado Novo de Getúlio Vargas. No ano seguinte, o cantor Farnésio Dutra e Silva – que utilizava o pseudônimo de Dick Farney – gravou o samba-canção "Copacabana" de Braguinha e Alberto Ribeiro com arranjo de Radamés Gnattali: "a gravação de Dick Farney acabou por representar um hino ao *glamour* que o Rio de Janeiro inspirava, no momento em que a cidade afirmava-se como nossa capital visual e sonora e centro do nosso imaginário político." (ROCHA, 2010, p.396).

O retorno de Getúlio Vargas à presidência da república marcou o início da década de 1950 e em 1952 a dupla Cascatinha e Inhana foi consagrada com o sucesso retumbante de sua gravação de "Índia" e "Meu primeiro amor" pela gravadora Todamérica.

Em 1954 o aeroporto de Congonhas se afirmava como ícone da modernidade paulistana inaugurando seu glamuroso Pavilhão das Autoridades[34] enquanto a cidade de

[33] Não conseguimos localizar os nomes reais e completos dos componentes da dupla.
[34] http://www.infraero.gov.br/index.php/br/aeroportos/sao-paulo/aeroporto-de-sao-paulo--congonhas/historico.html - acessado em 23.01.2013

São Paulo comemorava entusiasticamente seu IV Centenário que teve no dobrado "Quarto centenário" de Mário Zan e J.M.Alves, o hino oficial:

> Na esteira das festividades, surgiram na época inúmeras obras de acadêmicos, professores, memorialistas, artistas, que falavam, analisavam e até cantavam de modo monumental e comemorativo a cidade de São Paulo. Por isso, boa parte da produção musical teve caráter de exaltação e consagração; seu objetivo era celebrar uma data significativa da cidade: os quatrocentos anos. Assim, surgiram canções de diversos gêneros, exaltando e glorificando-lhe as condições físicas (a garoa, o planalto, o café), os aspectos sociais (espaço democrático onde convivem todas as raças e culturas, povo trabalhador, núcleo de seresteiros, etc.), as atividades econômicas ("berço" da indústria, núcleo econômico do pai, etc) e as lutas políticas (centro da independência nacional, símbolo de resistência contra o autoritarismo, as lutas por legalidade e liberdade, etc.). Os títulos das inúmeras obras, por exemplo, são importantes indicadores desse momento cultural por que passou a cidade no início da década de 1950: "Quarto Centenário", gravação de Mário Zan, 1953; (...) "Capital gigante", de Raul Torres e Sebastião Teixeira, 1953; (...). Desse modo, a música participou de maneira significativa do esforço de criação das tradições inventadas pelo IV Centenário. (MORAES, 2000, p.232).

No mesmo ano, começou a circular no Rio de Janeiro a **Revista da Música Popular** de Lúcio Rangel que lançou catorze números até 1956. Em seu editorial de abertura na página 3 do primeiro número, em setembro de 1954, não deixa dúvidas sobre suas intenções:

> REVISTA DA MÚSICA POPULAR nasce com o propósito de construir. Aquí estamos com a firme intenção de exaltar essa maravilhosa música que é a popular brasileira. Estudando-a sob todos os seus variados aspectos, focalizamos seus grandes criadores e intérpretes, cremos estar fazendo serviço meritório.
>
> Os melhores especialistas no assunto estarão presentes, desde este número inaugural, nas páginas que se seguem. Ao estamparmos na capa do nosso primeiro número a foto do Pixinguinha, saudamos nêle, como símbolo, ao autêntico músico brasileiro, o criador e verdadeiro que nunca se deixou influenciar pelas modas efêmeras o pelos ritmos estranhos ao nosso populário. Mas não nos limitaremos a tratar apenas da música popular brasileira. Algumas páginas serão dedicadas, em cada número, ao jazz, a grande criação dos negros norte-americanos, e para tanto convidamos um dos nossos mais acatados especialistas no assunto, o crítico José Sanz.

Se a escolha do nome da revista (**Revista "da" Música Popular**) já denotava um principio de exclusão de discursos heterogênos, os editores prudentemente deixaram em aberto a que nacionalidade de música popular se referiam, pois em todos os números, além da predominancia de artigos que enalteciam o "autêntico" samba e o "verdadeiro" folclore brasileiro, varias páginas eram dedicadas a matérias sobre o *jazz* americano, legitimado por ser "a grande criação dos negros norte-americanos". O inimigo principal a ser atacado eram os estrangeirismos – principalmente de origem latina – que estariam "contaminando" a "nossa" música popular:

> A partir das considerações e ponderações de Mario de Andrade e de Renato de Almeida sobre o tema os colaboradores da *Revista* agregavam valor a uma narrativa que opunha tradição à modernidade. Tradição atribuída ao samba carioca dos anos 30 e modernidade representada pela ostensiva presença da música estrangeira nas emissoras de rádio e na industria fonográfica, fusionadas ou não ao repertorio nacional. (GARCIA, 2010, p.12).

Porém, não apenas os boleros e rumbas – bem como o samba-blue, samba-rumba, o *coll-jazz* e o *rock* – eram alvo de críticas, mas também a americanização *country* de nossa ruralidade, como exposto na crítica ao disco do cantor Ted Jones nas páginas 26/27 do segundo número da revista lançado em novembro de 1954:

> TED JONES – Vaca Colores/Vale do Alazão – Cantor cow-boy no Brasil é coisa absurda. Porque macaquear o estrangeiro, quando temos o ritmo e motivos nossos, quando possuímos um dos folclores mais ricos do mundo? E pensar que discos como ese são dedicados às crianças brasileiras! A Carroussel já apresentou gravações excelentes para crianças e ficamos pasmados com a inclusão do cantor cow-boy numa série tão bem feita e que tanto sucesso vem fazendo.

Na edição do número 4, de janeiro de 1955, uma materia assinada por José Guilherme Mendes intitulada "Vicente Celestino, cantor e canastrão" (p.29/30), evidencia-se o caráter elitista da revista:

> Aos 59 anos de idade, Celestino é, possívelmente, o mais estimado e o mais detestado cantor do país. […] A verdade, porém, é que o público de Celestino é um público certo e fiel. Em sua maioria, é formado de donas de casa e empregadas domésticas; mas há outros tipos. […]

> Já o próprio Celestino acha que a explicação está nas canções que ele interpreta – canções onde, diz, "há sempre um drama como o de todo mundo". […]
> Em 1947, sua chegada a Salvador, na Bahia, foi tão triunfal que deixou enciumado o então gobernador Mangabeira. No Ceará, em Mato Grosso e no Paraná, a gente mais simples sempre enche as salas onde ele canta.

No número 5, de fevereiro do mesmo ano, em uma nota sobre Villa-Lobos, sua apreciação do *jazz* foi elogiada ("Villa-Lobos na América, p.34) e no número 6 de março/abril/55, que trouxe na capa a cantora Inezita Barroso, a folclorista Mariza Lira[35] em artigo intitulado "História social da música popular carioca – a influencia do étnico na nossa música popular" (p.30-32) ignorou as fronteiras latino-americanas a oeste do Brasil ao afirmar que:

> O que dificulta mais as comparações e conclusões a respeito, é a enormidade do nosso Brasil, com varias áreas climatéricas e consequentemente tipos e preferencias diversas.
> Nada disso impede a unidade brasileira, que se firma como quase tudo mais na herança portuguesa – o patriotismo e o idioma, a linda língua de Camões.
> Quem conhece o Brasil nortenho, o Brasil central e o Brasil sulino sente a diferença das preferencias musicais, tanto como as difrenças raciais.
> O côco, o baião, do norte; o samba, o cateretê do centro; a ranchera e o tango do sul, todos tem características perfeitamente diversas, e, por isso, preferencias varias, de acordo com a região.

O número 12 da revista, lançado em abril de 1956 ainda trouxe um artigo apocalíptico assinado por Nestor de Holanda ("Dia do Juizo", p.39):

> Nosso rádio, seguindo o exemplo de outros países nos quais os homens de cultura são mais prestigiados, devia divulgar, antes de tudo, nosso folclore, nossas músicas, nossos regionalismos.
> Mas, não. Mambos, congas e guarachas, porros, boleros e tangos; foxtrotes, corridos e fados; tudo isso tem prioridade, vem na frente, é impingido mais frequentemente.

Mas naquele ano Juscelino Kubitschek iniciava seu governo e o ISEB (Instituto Superior de Estudos Brasileiros) se empenhava em pensar a cultura brasileira com

[35] Conforme Tânia da Costa Garcia: "com o propósito de fixar e perpetuar uma determinada música de origem urbana, a ***RMP*** [Revista da Música Popular] definiu como folclórico um repertório situado em algum lugar entre o popular e o massivo." (GARCIA, 2010, p.14).

outros referenciais filosóficos e sociológicos. O último número da **Revista da Música Popular**, lançado em setembro daquele ano trouxe um texto de Fernando Lobo intitulado "Música dentro da noite. Nacional é a palavra" (p.5) onde se lê que: "últimamente fala-se muito na palavra 'nacional'. De uma hora para outra nasceu uma febre de verde amarelismo vinda nao se sabe de onde mandada eu juro, não sei por quem." O ímpeto nacionalista que animava a revista já não tinha a mesma força no contexto do pensamento social do país ou talvez não se fizesse mais necessário.

O início da construção de Brasília anunciava o fim da centralidade administrativa e política do Rio de Janeiro enquanto São Paulo já estava estabelecida como principal polo industrial e financeiro do país. No plano cultural, o campo da música sertaneja já estava plenamente constituído, sendo São Paulo a cidade "que abrigava o principal mercado consumidor e a maior estrutura de produção e difusão do gênero sertanejo (editoras, gravadoras, rádios)." (BRITO, 2010, p.49).

Foi ainda em 1956 que a dupla sertaneja Palmeira e Biá emplacou um grande sucesso com a gravação do bolero "Boneca cobiçada" de Biá e Bolinha (RCA Victor 80.1718)[36], intensificando o processo de introdução de gêneros latinos – principalmente o bolero e o corrido mexicano – no campo da música sertaneja. Se as guarânias e rasqueados fronteiriços já estavam presentes desde a década de 1940, foi também na década de 1950 – principalmente a partir de 1952 com o lançamento de "Índia" e "Meu primeiro amor" com Cascatinha e Inhana – que as gravações desses gêneros se tornaram ainda mais numerosas. Conforme depoimento de Zé da Estrada (Waldomiro de Oliveira, Botucatu, 1929) da dupla Pedro Bento e Zé da Estrada (SANT'ANNA, 2000, p.358):

> Em 1958, foi na época que nóis tivemo que disputá vendage de disco. Tivemo que partir pra outros ritmos. A gravadora quería que nóis gravasse bolero, ranchera, guarânia, maxixe, tango, corrido… Aonde estava no sucesso tremendo Miguel Aceves Mejías, que era o intérprete mais fabuloso daquela época. Todo mundo imitava para tentá fazê sucesso. De modos que nóis, por ordem da gravadora, partimo copiando o estilo, disputano vendage de disco com as música ranchera.

[36] Segundo Brás Baccarin em entrevista concedida a nós em 19.05.2011, "Boneca cobiçada" originalmente era uma guarânia que foi transformada em bolero por insistência do Biá que "não gostava de música sertaneja [...] então ele forçou o Palmeira a gravar outras coisas", dando início ao que ele chama de "deturpação" da música sertaneja.

A partir da década de 1960 o já estabelecido campo da música sertaneja brasileira passou por profundas modificações e adaptações estéticas que encontravam – e ainda encontram – oposição nos defensores das "raízes" da música rural. Além da apropriação de gêneros latinos, parcelas cada vez mais numerosas de músicos sertanejos passaram a integrar em suas representações os símbolos da modernidade coruscante que as tecnologias e os paradigmas da cultura *country* colocavam à disposição.

Esse fenômeno foi duramente criticado por escritores e jornalistas como Waldenyr Caldas em 1979, J.L. Ferrete em 1985 e Rosa Nepomuceno em 1999, sendo, porém, relativizado por José Hamilton Ribeiro em 2006 ao separar a "influência mexicana que contaminou a música caipira" das versões de guarânias que "são músicas de fora adaptadas ao nosso jeito de tocar e cantar, sem desfiguração dos nossos gêneros" (RIBEIRO, 2006, p.246) e afirmando que "hoje já se compõe guarânia com naturalidade por aqui, como se não fosse mais um artigo 'estrangeiro'." (Ibid., p.174).

No âmbito mais abrangente do campo da música popular brasileira, as narrativas vistas do ponto de vista do Rio de Janeiro continuaram privilegiando os paradigmas nacionalistas construídos desde a década de 1930. Em 1962, Lucio Rangel lançou o livro **Sambistas & Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira** reafirmando sua posição já defendida na **Revista da Música Popular**. Na apresentação do livro, o compositor Brasílio Itiberê, catedrático da Escola Nacional de Música dá o tom:

> Em matéria de música popular a coisa foi calamitosa e a devastação total, pois ela foi ferida de morte na sua parte orgânica mais preciosa, atingida no cerne, na medula – isto é, no rítmico. Desaparece o ímpeto dinamogênico do sincopado e, privada da sua vitalidade rítmica, a melodia popular se amolentou, tornou-se invertebrada, perdendo os seus caracteres raciais específicos. Começaram, então, a surgir as formas híbridas – samba-rumbas, sambaladas, samboleros – como quistos aderentes ao nosso populário, e tudo fabricado na base do plágio e da contrafacção.
> [...]
> O fato é que, para mistificar o grande público otário, os autores dessas coisas monstruosas nem sequer sabem tirar partido do plágio. E só aproveitam da música popular autêntica, alguns vestígios desprezíveis, como as constâncias mais flagrantes e banais que, utilizadas por mãos inábeis, degeneram em fórmulas, cacoêtes e modismos de mau-gôsto.
> Em suma, é um panorama infecto!

Em 1966, com **Música popular: um tema em debate**, o importante pesquisador e jornalista José Ramos Tinhorão deu início a uma série de lançamentos de livros sobre música popular brasileira estabelecendo a dicotomia entre o "autêntico" samba das "camadas mais baixas" e "as requintadas harmonizações dos sambas bossa-nova" (TINHORÃO, 1997, p.14). Com sua **Pequena história da música popular: da modinha à canção de protesto**, de 1974, embora reserve uma seção à música sertaneja, Tinhorão dedicou quase todo o capítulo da música do século XX às várias modalidades de samba.[37]

Em 1997 Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello lançaram **A canção no tempo – 85 anos de músicas brasileiras – volume 1 – 1901-1957** em que, sem apresentar critérios claros, selecionam mil e oitenta e três "canções de sucesso no período de 1901 a 1957". Em uma lista onde a maioria são sambas – e sub-gêneros – e baiões, o segmento de música sertaneja aparece apenas com "A moda da mula preta" (Raul Torres), "Beijinho doce" (Nhô Pai), "Boiadeiro" (Klecius Caldas e Armando Cavalcânti), "O menino da porteira" (Luisinho e Teddy Vieira) e "Boneca cobiçada" (Biá e Bolinha). "India", "Lejania" e "Recuerdos de Ypacaraí" aparecem como "músicas estrangeiras de sucesso no Brasil" e Cascatinha e Inhana são citados apenas pela gravação de "Mulher rendeira" feita em 1953.

Jairo Severiano reforçou sua posição com o livro **Uma história da música popular brasileira das origens à modernidade**, de 2008, onde aborda hegemônicamente o samba, a música nordestina e a música da passagem do século XIX para o século XX, dedicando apenas um breve capítulo superficial sobre a música caipira.

De certa forma, ainda persiste no senso comum (nacional e internacional) a percepção de que o samba carioca é a personificação da identidade musical brasileira nos moldes defendidos pela **Revista da Música Popular** na década de 1950, publicação que reuniu:

> uma excelente amostragem das concepções, dos argumentos e das narrativas que, uma vez criadas, foram acatadas, repetidas e propagadas por gerações. Se, por um lado, a invenção desta tradição que transformou o samba carioca em folclore urbano, em representante da

[37] Na 6ª. edição do livro, com novo título **Pequena história da música popular: da modinha à lambada**, de 1991, o autor inseriu uma seção onde discorre sobre a guarânia brasileira.

> autêntica musica popular brasileira, não foi endossada por uma grande parte dos folcloristas, por outro, pode-se afirmar que foi esta música urbana, formatada e veiculada pelos meios de comunicação, que consagrou-se como um símbolo sonoro da brasilidade. (GARCIA, 2010, p.17).

3. As fronteiras paraguaias

A demarcação das fronteiras nacionais que separam o Brasil do Paraguai foi fixada após a guerra de 1864-1870 (Guerra do Paraguai ou Guerra da Tríplice Aliança), mas a distância dos centros administrativos do Estado brasileiro e as extremas dificuldades de acesso por terra deixaram a região fronteiriça – bem como praticamente todo o atual Mato Grosso do Sul – isolada do resto do país e até mesmo de Cuiabá. A comunicação 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.

Foi nesse cenário que se constituiu um espaço social marcado pela confluência e estratificação de grupos étnicos, que, conforme concepção de Fredrik Barth (2000, p.52), é determinado pelo controle dos meios de produção pelo grupo dominante, surgindo daí "uma relação de desigualdade e estratificação."

Na visão do antropólogo, um sistema de estratificação também implica em mobilidade nas hierarquias, o que leva alguns agentes dos grupos dominados ("agentes inovadores") a escolher estratégias para "obter novas formas de valor". Entre essas estratégias, acreditamos que na região fronteiriça do Paraguai com o atual Mato Grosso do Sul, as classes subalternas adotaram a seguinte:

> aceitar um status de "minoria" ao mesmo tempo que tentam se acomodar às deficiências relacionadas com o seu caráter de minoria e reduzi-las encapsulando todos os diferenciadores culturais nos setores em que não há articulação e participando do sistema mais amplo nos outros setores de atividade. (BARTH, 2000, p.60).

Abílio Leite de Barros[38] (1998) indica que, pelo fato da ocupação da área do pantanal ter sido feita por ex-moradores do atual Mato Grosso (Cáceres, Nossa Senhora

[38] Abílio Leite de Barros é fazendeiro na região pantaneira da Nhecolândia e descendente dos migrantes de Nossa Senhora do Livramento, os chamados "papabananas". Formado em direito e filosofia, foi professor universitário, e adotamos suas narrativas contidas no livro **Gente pantaneira: crônicas da sua**

do Livramento e Cuiabá) e do planalto (cerrado sul-mato-grossense) predominantemente por mineiros, duas culturas diferentes se contrapunham. Aqueles pela predominância de um sentimento fechado de clã e classe social ("gente de nome" ou "gente de chapa e cruz") marcados pela pobreza e ao mesmo tempo pelo orgulho[39]; e os "serranos" do planalto ("gente de fora" ou "pau rodado") pelo maior interesse na racionalização e eficiência nos negócios. Esses dois grupos migrantes foram constituindo a elite dominante da região que se organizou a partir de vastos latifúndios.

As classes subalternas eram constituídas pelos "bugres" e "abugrados", trabalhadores que traziam estampados em sua fisionomia os fortes traços mestiços que indicavam sua ascendência indígena das mais diversas origens (guaranis, guanás, quiniquinaus, etc.). Após a Guerra do Paraguai, a corrente migratória de paraguaios foi decisiva para o povoamento regional[40]:

> Em 1876 calculava-se a [população] da Villa [Corumbá] em cinco ou seis mil habitantes, incluindo a povoação do Ladário. [...] cerca de três à quatro mil paraguayos, em meiados desse anno, affluiram à ella, acompanhando nossas forças, mandadas retirar de Assumpção, e que emigraram a mor parte por já estar acostumada à viver da magra etapa dos soldados, e quase todos com receio da liberdade republicana. Assim viu-se de repente a Villa com uma população quase dobrada. O Visconde Inhaúma, o Madeira e outros grandes transportes, conduziam em cada viagem, com a tropa, perto ou mais de mil e quinhentos paraguayos. (JOÃO SEVERIANO DA FONSECA **Viagem ao redor do Brasil:1875-1878**. Rio de Janeiro: Typ. De Pinheiro, 1880, v.1, p.198/9 apud ALVES, 2003, p.62-63).

---

história (1998), como fonte memorialística que procura se articular com o pensamento de Sérgio Buarque de Holanda, resultando em um interessante estudo sociológico sobre a cultura do pantanal sul-matogrossense.

[39] "Para Corumbá foram atraídas pelo bafejo de prosperidade que transformava a cidade num promissor pólo econômico do Estado de Mato Grosso, e para a Fazenda Firme [no atual pantanal da Nhecolândia em Mato Grosso do Sul], pelas tentadoras e convidativas promessas do Nheco. [...] Assim, descendo o Rio Paraguai, tomando o rumo de uma possível prosperidade que sonhava alcançar, levando seus terços, suas rezas, seus costumes, essa gente haveria de se integrar com os imigrantes que aportavam na cidade naquele finalzinho de século." (PROENÇA, 1997, p.114).

[40] Barros (1998, p.261) afirma que "o próprio governo brasileiro facilitou essa solução imigratória. Em 1874, por instrução do governo central, o consulado brasileiro em Assunção passou a emitir listas de imigração com passagens [de navio] de ida para Corumbá. Até 1876, já haviam sido emitidos 5.000 vistos. [...] a população guarani passou a ser superior à local, mesmo somadas Corumbá e Ladário". [WILCOX, Robert. **Paraguayans and the making of the Brazilian far west, 1870-1935**. New York University,1993].

Além de Corumbá, Nioaque também foi fundamental nesse processo migratório, configurando-se como uma espécie de "estrada do meio" entre o Paraguai e o sul de Mato Grosso. (SEREJO, Hélio. **Nioaque: um pouco de sua história**, 2008, vol.5, p.296).

Os imigrantes paraguaios, “predominantemente de origem rural, homens afeitos ao serviço do campo, ao laço e ao cavalo” (BARROS, 1998, p.264) e os bugres e abugrados compartilhavam muitas identificações de ordem cultural, da qual a prática do idioma guarani se destacava.

> No trabalho operário eles [paraguaios] se colocaram ombro a ombro com os nossos índios, uns já aculturados, outros recém-saídos das aldeias desfeitas, e nossos negros, poucos, como sabemos. Nessa proximidade, a miscigenação se fez naturalmente e em grande intensidade, mesmo porque os paraguaios já eram, de si, mestiços, o que faria reduzir preconceitos. (Ibid., p.262).

Enquanto parte dos paraguaios se integravam ao trabalho no campo, destacando-se como “grandes vaqueiros” (Ibid., p.264), nos períodos áureos do comércio portuário do Estado com a chegada de comerciantes italianos, portugueses, alemães, ingleses e árabes, muitos, por necessidade, trabalhavam nas cidades como estivadores, changadores, chalaneiros ou na construção civil, enquanto suas mulheres vendiam nas ruas as chipas e sopas paraguaias ou trabalhavam como empregadas domésticas (Ibid., p.262-263).

Abílio Leite de Barros se refere à constituição de uma “cultura pastoril platina” na região pela confluência de migrantes argentinos, uruguaios, gaúchos e principalmente paraguaios:

> No Pantanal e planalto de Maracaju, pouco a pouco, fomos adotando a postura platina, mais acentuada ainda pela migração gaúcha, no começo do século, no sul do estado. Mesmo a forte presença mineira no planalto, de longa tradição, acabou suplantada pela influência platina. Acabamos usando botas campeiras, em vez de botina mineira, e bombachas e faixas com predominância das cores da bandeira paraguaia, que usávamos sem notar, além de guaiacas, palas, puitãs e tiradores. Em cidades e vilas do planalto, ainda bem próximo de nossos dias, era roupa usual nas ruas.
>
> Também toda nossa traia de montaria, do loro à cabeçada, tem origem paraguaia, confeccionada pelos seus insuperáveis talabarteiros. Um grande número de denominações, na zona rural, são derivadas do guarani, língua que muitos dos nossos aprenderam a falar. A carreta pantaneira, nosso carro de bois, também é de origem paraguaia. (Ibid., p.267).

Apesar da evidente e marcante presença dos paraguaios e da cultura paraguaia em Mato Grosso do Sul, um complicado mecanismo de identificação e ao mesmo tempo de invisibilidade bem como de apropriação cultural se instalou na sociedade. Se aparentemente as relações entre as elites e as classes subalternas se equilibravam solidariamente, a destituição de capital econômico e simbólico dos trabalhadores configurava uma relação assimétrica de poder. Embora a lenta ascensão social dos paraguaios e descendentes de paraguaios no Estado tenha amenizado esse quadro, o estigma ainda permanece. Barros (1998, p.262), ao se referir à cidade de Corumbá, argutamente observa que:

> Pela presença muito forte da gente guarani na formação da população corumbaense, parece-nos estranho, hoje, o relativo esquecimento de sua contribuição. Ao contrário dos italianos, árabes e portugueses, com uma herança cultural ainda presente e definida, dos paraguaios restaram esmaecidas lembranças. A explicação mais próxima é a de que, sendo uma cultura semelhante à nossa, com as mesmas origens, a mesma formação, o aculturamento se fez de maneira perfeita, integral e homogênea. Os paraguaios não formaram núcleos nacionais, isolados, dentro da comunidade. Há, entretanto, outras explicações de caráter social ou psicológico.
>
> Nós costumamos cultuar as nossas origens mais ilustres e, inconscientemente, ocultar as mais humildes. A ancestralidade guarani estaria na linha das mais humildes. Além disso, a imagem dos paraguaios tinha conotações negativas, ligadas ao banditismo entre os homens e prostituição das mulheres. Acrescente-se a derrota na guerra, psicologicamente também humilhante. A origem modesta dessa gente poderá também explicar a difícil e demorada ascensão social na comunidade. Esses fatos talvez expliquem o esmaecimento e quase intencional esquecimento da cultura guarani entre nós.

Outra frente de trabalho fundamental para o povoamento de Mato Grosso do Sul foi o relacionado ao ciclo de extração da erva mate nativa e a constituição da Companhia Matte Larangeira, tendo o ervateiro paraguaio como elemento indispensável na colheita e beneficiamento do chamado “ouro verde”. Segundo Bianchini (2000, p.222), apenas as cidades de Campo e Grande e Corumbá não dependiam diretamente de sua exploração.

Com sede em Campanário, próximo à cidade de Ponta Porã na fronteira seca com o Paraguai, a poderosa Matte Larangeira funcionou por mais de sessenta anos. Criada em 1882 sob a forma de concessão e arrendamento dos extensos ervais do sul de

Mato Grosso ao comerciante Thomaz Larangeira, na década de 1930 havia se tornado uma poderosa empresa dirigida – à distância – por argentinos e brasileiros e assentada sobre uma base trabalhadora braçal constituída majoritariamente por peões paraguaios conchavados[41]. Em 1944 a Matte foi encampada pelo governo brasileiro quando a concorrência com o mate produzido pela Argentina já havia prejudicado seriamente suas finanças (BIANCHINI, 2000).

Apesar do poder estratégico e financeiro que a Matte Larangeira representava, os ervateiros viviam sob o jugo de um regime de semi-escravidão. Hélio Serejo[42], o grande cronista dos ervais relata que:

> Tão logo foram iniciados os trabalhos da Mate, no extremo sul de Mato Grosso, possivelmente já em seu segundo ano de atividades industriais, surgiu o nome dado pela peonada paraguaia, que julgava correta a denominação Empreza Mate Brasileña.
> [...]
> Estavam ante seus olhos tão-somente Mato Grosso, Ponta Porã, Guaíra, Campanário e os rios que transportavam a erva... a erva que os empobrecia, para que inúmeras famílias portenhas vivessem na luxúria, nadando em ouro. (SEREJO, **Caraí ervateiro**, 2008 vol. 8, p.30-31)

O desmantelamento da indústria ervateira em Mato Grosso do Sul foi desastrosa para os trabalhadores locais de todos os níveis, espalhando os ex-trabalhadores paraguaios e ocasionando uma migração forçada para cidades não apenas do sul de Mato Grosso (como Campo Grande, Dourados, Rio Brilhante e Bela Vista), mas também para os Estados do Paraná e São Paulo, além do próprio Paraguai e nordeste da Argentina:

> Quando o fogo dos barbaquás se apagou de todo e o silêncio aterrador caiu sobre as ranchadas, os homens da erva esqueceram os tapes-hacienda e, sucumbidos pelo final inglório, tomaram os mais desencontrados rumos na vida. Muitos, cinco anos após, lutavam

[41] Paraguaios recrutados por artimanhas armadas pelo "aconchavador" que, após uma noite de gastos e bebedeiras em prostíbulos da fronteira, prendia o trabalhador na Companhia em um esquema de servidão por dívidas. Para maiores detalhes, ver Gilmar Arruda. **Frutos da Terra: Os Trabalhadores da Matte Laranjeira**. Dissertação de Mestrado (mimeo) Assis, São Paulo: UNESP, 1989 e **Ciclo da Erva-Mate em Mato Grosso do Sul (1883-1947)**. Campo Grande, MS, Série Histórica, Instituto Euvaldo Lodi, 1986, p.300/400, citados por Bianchini (2000, p.186 e 174).

[42] Hélio Serejo é um dos mais importantes escritores e memorialistas de Mato Grosso do Sul. Descendente de gaúchos, nasceu no município de Nioaque e trabalhou com o pai nas ranchadas ervateiras. Seus livros que narram a vida da fronteira e principalmente do cotidiano dos ervais são fontes importantíssimas para a historiografia regional.

> desesperadamente contra o fantasma da miséria. A erva nada lhes deu. Passaram a viver, então, da lembrança dos anos de martírio que tiveram com os raído-sã, o ataqueio, o tini, o juraquá e o topitá. (SEREJO, **No mundo bruto da erva-mate**, 2008 vol.8, p.257).

Os relatos dramáticos que Hélio Serejo (2000 vol.8, p.250-257) faz da situação dos ex-empregados paraguaios que ele conheceu e que ocupavam alguma posição de mando local na Matte Larangeira nos dão uma idéia do que certamente deve ter acontecido aos milhares de trabalhadores subalternos em sua forçada migração:

> *Godói*
> Foi visto por um compatriota, maltrapilho e doente, pedindo esmolas, na Praça da Sé, em São Paulo. Havia sido, nos tempos áureos da erva, um platudo comprador de costo.
>
> *Agustin*
> Era um homem de boa escrita, bom gênio, galhofeiro, espirituoso. Fez parte do *pelotón* do escritório central da Mate. [...]
> Mudou-se para a capital paulista. Vive hoje de expedientes, pobre, balançando ao sopro do vento, porém com dignidade.
>
> *Bobadilha*
> Lutou desesperadamente para não cair na lama das sarjetas. Não conseguiu, porém, o seu intento.
> Na cidade paranaense de Cascavel, acabou seus dias de angústia no cabo de uma enxada, limpando cafezais para sustentar a mulher, a sogra e um filho paraplégico.
>
> *Alvarado*
> Usou e abusou da sua esplêndida situação financeira. [...]
> A reviravolta veio um dia, trágica. Veio em forma de furacão, arrasadora. O presenteador, em menos de seis meses, era um homem reduzido a alguns tarecos apenas. Pobre e triste. [...]
> Como salvação, se incorporou a uma turma de peões conchavados, que iam tentar a sorte trabalhando na construção da gigantesca rodovia Belém-Brasília.

A importância da erva mate para Mato Grosso do Sul ultrapassa as questões econômicas e se constitui em um dos hábitos mais arraigados ainda hoje largamente praticado: a roda de tereré. O consumo do mate frio servido na guampa feita de chifre de boi e circulando generosamente entre os integrantes do grupo de conversação é práticamente uma instituição paraguaia que se reproduz por todo o Estado. Abílio Leite de Barros relaciona o tereré, o gosto pela dança e festas, o baile com os sonoros gritos

de *sapucay*, as corridas de cavalo, o jogo de truco espanhol e principalmente a “polca de ritmo rasqueado” como as práticas mais flagrantes da influência paraguaia na região (BARROS, 1998, p.268).

Apesar da posição social subalterna da quase totalidade dos trabalhadores paraguaios, sua predisposição para festas, dança e música ficou famosa. O juiz de direito da cidade fronteiriça de Bela Vista, José de Melo e Silva no final da década de 1930, relata que:

> O seu gênio alegre empresta uma feição original aos seus costumes. A maior parte de seu tempo se escoa em diversões – dansas, passeios e musicatas, [...]
> Agrupam-se em qualquer parte, cantando e bebendo. É comum ficarem horas a fio nas casas de negócio, cantando e tocando sanfonas, violões e violinos, a pretexto de experimentarem estes instrumentos cujos estoques são sempre vultosos.
> [...]
> Entre os descendentes guaranis tudo é motivo para danças, inclusive acontecimentos fúnebres. A música preferida é a polca paraguaia e o *Chopin* ou santa-fé. Predestinado para a arte dos sons, tem ele música própria, de ritmo peculiar, coisa típica e inflexível, e que se não submeteu, até hoje, a influências estranhas. (SILVA, 2003, p.84-85).

Músicos amadores tocadores de violão, sanfona e harpa eram imprescindíveis nas festas pantaneiras desde as primeiras décadas do século XX, e muitos se tornaram famosos:

> Os músicos eram recrutados com antecedência. Amadores que se revezavam na noite. Bastavam dois violões, um no solo, outro no acompanhamento. Nas grandes festas havia sanfona e até harpa. Toda fazenda tinha um ou dois tocadores de violão. Nos galpões, junto aos laços e redes, sempre existia um pinho pendurado, do qual, nos fins de tarde e nos domingos, se procurava tirar o som das rasqueadas. Assim foram se formando grandes tocadores. Famosos no violão foram, no passado, o José Mercês e o Tomás Aparecido, do Aguaçuzinho. O canhoto Nego da Baía, do Braz, desde menino fazia do cavaquinho e do violão uma caixa mágica de sons e ritmos. O cego Pôncio fazia sozinho um baile com sua sanfona ou violão. O bugre Arlindo, irmão do Zé Tripa, tocava acordeão e harpa. Neste instrumento, mais famosos foram o Bruno, um morador da Esperança e o albuquercano Antônio Ventura. Esses artistas são aqui nomeados ao acaso e em tempo pretérito, na certeza de se tratar de coisa do passado. Os rádios e tocafitas de pilhas

> substituíram nossos tocadores e mataram a nascente música folclórica pantaneira – a rasqueada. (BARROS, 1998, p.224).

Apesar da hegemonia da música paraguaia, os cateretês, modas de viola e a cultura caipira trazidos pelos mineiros e goianos também eram praticados. João Ferreira Neto (2004, p.256) faz alusão à festa do Divino Espírito Santo em Coxim trazida por migrantes da região de Pirinópolis-GO, e Paulo Coelho Machado, ao lembrar as festas religiosas de Campo Grande na década de 1930 relata:

> Diz que todas as festas religiosas terminavam sempre com grandes cateretês, surgindo cantadores e violeiros importantes, tais como Valeriano Tomé da Costa [primeiro latoeiro e funileiro da cidade], Francisco Gomes (vulgo Chico Moleque) e Bento Gomes Benjamim [Bentinho, dono da Pensão Bentinho], além de outros. (MACHADO, 1990, p.89).

Mas é Abílio Leite de Barros que, ao fazer referência ao cururu trazido à região pantaneira no ciclo migratório das famílias livramentanas (os chamados "papabananas" que vieram a constituir a elite econômica, política e social), constata a peculiaridade cultural e musical da ruralidade sul-matogrossense:

> Os vaqueiros paraguaios, em maioria, sabiam dedilhar o violão que os nossos bugres pantaneiros e negros papabananas ouviam extasiados. Logo adotaram o instrumento e a música. Não somente no Pantanal, mas em toda a zona rural mato-grossense deu-se esse fenômeno: a adoção, como sua, de uma música estrangeira e cantada em uma língua ininteligível, o guarani.
> A música rural do centro-sul brasileiro é a cantiga de viola, a modinha, que não é dançada e de ritmo lento e triste. No Pantanal, os negros papabananas trouxeram o cururu, de muito pobre melodia, pouco romântica e, na maioria das vezes, moda de desafio. O cururu não é entretanto de origem pantaneira, mas do interior de São Paulo. Era música de escravo, herança bandeirante entre nossos negros [sic]. Estes acabaram construindo um instrumento típico para o acompanhamento – a viola de cocho – com cordas feitas de tripa de macaco.
> A rápida troca da cantiga mineira e do cururu pantaneiro pela rasqueada paraguaia parece-nos um fenômeno curioso. (BARROS, 1998, p.268).

No século XX, três momentos são importantes pontos de ruptura na história de Mato Grosso do Sul. O primeiro é a inauguração da malha ferroviária da Noroeste do Brasil em 1914 que, associada aos efeitos da 1ª. Guerra Mundial arruinou o comércio

fluvial da região organizado principalmente a partir de Corumbá; o segundo é o desmantelamento da indústria ervateira na década de 1940, conforme abordamos acima; e o terceiro a divisão do antigo Mato Grosso e criação do almejado Mato Grosso do Sul em 1979, cujas idéias divisionistas já eram defendidas desde o início do século.

A ligação por via férrea entre Bauru-SP e Porto Esperança, no município de Corumbá e a paralisação do comércio internacional durante a 1ª. Guerra Mundial foi a ruína da classe burguesa corumbaense que fazia compras na luxuosa casa Petit Paris e freqüentava o Bijou Theatro que fazia "apresentações cinematográficas ou representações de operetas, zarzuelas e comédias, por companhias trazidas de Buenos Aires, Montevidéu e Assunção. A sala de espetáculo, abrigava mais de 500 pessoas." (BARROS, 1998, p.135)

Entretanto, se a burguesia comercial e mercantil empobrecia, a pecuária pantaneira crescia enriquecendo os grandes latifundiários. É nessa fase, após a década de 1920, que Abílio Leite de Barros (1998, p.263-264) detecta:

> um grande número de paraguaios, já em ofícios qualificados; foram barbeiros, alfaiates e, com destacada eficiência profissional, foram carpinteiros, marceneiros e talabarteiros. [...] Igualmente tradicional era o artesanato de couros, pois a pecuária paraguaia é das mais antigas do continente.
> Em 1929, foi criado na cidade o Centro Paraguaio [...] mostras de ascensão social. Logo em seguida, construíram uma igreja em homenagem à santa de suas devoções – Nossa Senhora de Caacupê.

A perda da centralidade de Corumbá foi compensada com a ascensão de Campo Grande, que desde o final do século XIX atraía migrantes e imigrantes de várias procedências:

> Gente de toda parte começava a procurar a vila sedutora e atraente. Eram os chamados mudanceiros: italianos, espanhóis, portugueses, árabes, brasileiros de todos os rincões e da própria campanha sul-mato-grossense fixavam-se em Campo Grande. (MACHADO, 1990, p.52).

Um desses imigrantes, o sírio Amim Scaff que chegou em 1894, recorda "que era muito usada a dança da catira entre a peonada dos boiadeiros. E o interessante é que os cavalheiros dançavam de chapéu e esporas. Era do protocolo" (Ibid., p.162). O caldeamento cultural que caracterizava o município na virada do século fazia coexistir

música e danças como a quadrilha, xote, catira, moda de viola e, claro, a *Santa Fe*[43] e a polca paraguaia: "não raro vinham violeiros de Minas Gerais, os repentistas do Rio Grande, os cantadores paraguaios, e dessa forma a vilazinha ganhou larga fama de arraial da alegria, onde havia muito prazer entrelaçado com o trabalho árduo" (MACHADO, 1990, p.90). Principalmente após a chegada dos trilhos da estrada de ferro na década de 1920, Campo Grande, que já se constituíra em importante pólo comercial, também oferecia diversão aos seus habitantes e forasteiros:

> Novos bares e estalagens foram abertos, casas de tavolagem, cabarés nasciam a todo instante, ao lado do comércio de gêneros alimentícios, armazéns, bazares, e outros que se foram aperfeiçoando. Mulheres de todas as partes procuravam a cidade, onde corria dinheiro a rodo. Logo começaram a chegar também as jovens paraguaias, internacionalizando e valorizando a *zona* campo-grandense. Frescas, bonitas, amoráveis, desinibidas, falando e ensinando carinhosamente o guarani, chamando toda gente de "che cambá", trouxeram a polca e a dolente guarânia, logo incorporadas ao nosso folclore, cantadas ao violão dia e noite. (Ibid., p.80).

As casas de prostituição que tinham as paraguaias como maior atração não eram encontradas apenas em Campo Grande. Abílio Leite de Barros afirma que "os grandes bordéis de paraguaias se tornaram o centro de lazer e boemia em todas as cidades matogrossenses" (BARROS, 1998, p.263). Essa rede de prostíbulos será fundamental para a constituição de um circuito para circulação de músicos e conjuntos paraguaios em cidades da região centro-oeste, sudeste e sul do país que se estendeu por décadas, conforme nos contou o harpista paraguaio Papi Galán:

> Naquela época [início da década de 60] tocávamos quase sempre nas boates, locais noturnos, tínhamos um empresário paraguaio, ele ia adiante de nós uma semana, e ele chegava em Curitiba e naquela época tinha as boates ou também a zona como fala, zona, onde tem mulheres... prostituição e esse eram os lugares mais fáceis pra nós tocar porque aí fazíamos show e... sinceramente nós não sentíamos quase esse trabalho de... de... não podíamos [?] muito o trabalho da prostituição porque nós chegávamos de manhã, almoçávamos, tocávamos à noite e já viajamos no outro dia. [?] vez ficamos dois dias num lugar. Porque eu lembro naquela época que a comida era bastante difícil, porque nós comíamos

[43] Também chamada de *Chopï* ou *Cielito Chopí*, a *Santa Fe* é uma dança paraguaia derivada da contradança e da quadrilha. Praticada desde fins do século XIX, é o ponto culminante das festas populares. (SZARAN, 1997, p.435).

> com as prostitutas e bebia e era feijão e arroz, quase não tinha carne e... a questão de comida não era muito boa e tb porque... naquele tempo o dinheiro era difícil e justamente por isso nós estávamos também praticamente trabalhando nos lugares da prostituição.
>
> *Em que cidades?*
>
> Em quase todas cidades. Nós saímos de São Paulo, acho que foi em... 63, mais ou menos, saímos de São Paulo e começamos por Curitiba, a nossa rota era Rio Grande do Sul até Santana de Livramento, então todas essas cidadezinhas que estavam nesse caminho nós fizemos porque passamos... creio que... agora mesmo não lembro, mas cidades como Pelotas, esse caminho itinerário de São Paulo, Curitiba e depois essa zona... Rio Grande do Sul. Então, esse caminho... (Papi Galán, em 06.11.2011)

Concomitantemente à constituição de uma vida boêmia, as elites campo-grandenses se fechavam em círculos restritos como o do Rádio Clube, fundado em 1924 que em sua fase inicial era "um grêmio elitista, fechado, com disparatada discriminação de raça, condição econômica e profissão" (MACHADO, 2000, p.75).

Será essa elite que, motivada pela ânsia já antiga de separar o sul do norte do Estado, irá se envolver na revolução de 1932 apoiando o movimento revolucionário constitucionalista em contraposição ao governo de Cuiabá que apoiava Getúlio Vargas. Dois nomes se destacaram nesse evento: o General Bertoldo Klinger, que residia em Campo Grande e que foi escolhido para o cargo de Comandante Geral das Tropas Revolucionárias, e o médico Vespasiano Barbosa Martins que, como líder do movimento separatista esteve à frente do efêmero Estado de Maracaju que durou três meses, de julho a outubro daquele ano (Ibid., p.271).

O ex-soldado Atamaril Saldanha, descendente de gaúchos nascido na fronteira de Mato Grosso do Sul e que lutou ao lado dos revolucionários, conta que "a luta era pela permanência da divisão do estado e contra a ditadura" (SALDANHA, 2010, p.91). De fato, desde o início do século diversos movimentos separatistas chefiados por personagens como João Caetano Muzzi, Jango Mascarenhas e Bento Xavier já traziam uma pauta de reivindicações que continuavam desconsideradas pelo governo de Cuiabá:

> desejávamos condições mínimas de vida como estradas, pontes, escolas, transportes, hospitais, luz, telefone e água encanada para nossos povoados e cidades, já que o governo não aplicava em nada disto um mínimo do muito que representava a arrecadação do estado naquela

> região, só no arrendamento das terras à Mate Laranjeira, que deveríamos defender, apesar dos pesares. (Ibid., p.79).

Com a derrota dos revolucionários, o então soldado Saldanha se refugiou no Paraguai, tendo lá encontrado muitos compatriotas e até mesmo os dirigentes locais:

> Fui para o Paraguai e lá encontrei o nosso governador, dr. Vespasiano Martins, Ademar de Barros, Geth Jansen, Nestor Muzzi, Valdomiro Silveira, Mendes Rocha e outros, todos refugiados. (Ibid., p.122-123).

Porém, um personagem curioso se destacou nas lutas revolucionárias no sul de Mato Grosso: o bandoleiro gaúcho Silvino Jacques, afilhado do presidente Getúlio Vargas que, aos vinte e seis anos recebeu a patente de Capitão da Guarda Nacional para comandar um esquadrão e lutar na fronteira defendendo o governo federal[44]:

> De sanfoneiro, mulherengo, trovador, churrasqueador e com um gosto especial para festas e danças, qualidades inatas ao habitante da fronteira do sul, se passou fácil para os pugilatos e as mortes e daí, especialmente impelido pelo instinto da vingança, sua mais forte característica, para o crime. Começou com crimes acidentais, não programados, mas daí foi apenas um passo para chegar ao crime organizado, ao qual passou depois de pequeno interregno político. (Antonio Lopes Lins em prefácio ao livro de IBANHES, 2007, p.11).

Com a emergência da hegemonia econômica de Campo Grande, em fins da década de 1930 já era visível a modernização da cidade. Em 1937, quando Getúlio Vargas implantava a ditadura do Estado Novo, a cidade ganhava o grande e moderno Cine Alhambra, com mais de dois mil lugares, camarotes laterais e galerias, e no ano seguinte, entrava no ar a primeira emissora de rádio local: a Rádio Difusora, PRI-7 (FERREIRA NETO, 2004, p.240).

---

[44] Segundo Brígido Ibanhes, foi só após a revolução de 1932, quando os crimes cometidos por Silvino Jacques na fronteira começaram a denegrir a imagem do presidente da república, que o Palácio do Catete concordou com sua eliminação por um grupo de captura formado por civis autorizados pelo Estado (2007, p.99). Porém, por volta de 1938 – Silvino Jacques foi assassinado em 1939 –, seu protetor e padrinho teria lhe enviado por intermédio de um tenente, um pacote lacrado contendo uma arma automática para sua defesa (2007, p.189). Conta ainda Ibanhes que Silvino, protegido pelos militares legalistas, não gostava dos paraguaios: "Ele encarnava também a velha rixa entre gaúchos e paraguaios. A hostilidade do bandoleiro contra os guaranis era preocupante aos militares, pois um conflito com o vizinho Paraguai, logo após o Brasil estar se recuperando de um conflito interno, seria drástico" (IBANHES, 2007, p.215). Com um tema tão explosivo, o livro de Ibanhes, foi embargado na justiça e, liberado, foi lançado em 1986 na cidade de Sidrolândia-MS, sob proteção policial, sendo seu autor, em 1992, sido adotado pelo ***Pen Club International*** – organização ligada à ONU para proteger escritores perseguidos, ameaçados e presos por suas obras.

Enquanto toda a região ainda sofria com os altos índices de criminalidade, o espaço social aí constituído já estava definido por uma divisão de classes onde o espaço simbólico construído pelas elites procurava estar em sintonia com as novidades e as modas da época. No Rádio Clube eram realizados "bailes semanais, [...] balmasquê, cotillons, hora de arte, sessões lítero-musicais, bailes a rigor com muito luxo. [...] luxo comparável ao das grandes metrópoles" (MACHADO, 2000, p.79). Se a divisão entre o ambiente familiar das elites e as práticas boêmias dos prostíbulos era imposta pela moral vigente, algumas brechas eram abertas permitindo a infiltração das polcas paraguaias e guarânias nos elegantes salões da alta sociedade local. Paulo Coelho Machado relata que, junto aos sambas, marchas e foxes, a polca paraguaia tornou-se uma das danças mais populares no seleto clube, destacando-se a perícia do alfaiate Bráulio, de origem guarani (2000, p.82). Daí para frente, legitimada, a música paraguaia passou a ser ingrediente obrigatório nas reuniões festivas de todas as classes sociais de Mato Grosso do Sul.

O advogado Samuel Xavier Medeiros, nascido na cidade de Jardim, palco de dramáticos eventos durante a Guerra do Paraguai, ao relembrar sua juventude vivida nos anos 1960 naquela cidade, evidencia a contradição vivida pelos jovens bem nascidos do interior em um momento em que o mercado fonográfico brasileiro, já consolidado, oferecia os modelos legítimos de música popular a serem consumidos:

> "Vai ter brincadeira hoje na casa do Felipe". [...]
> À noite lá estávamos nós, com bastante brilhantina nos cabelos e os sapatos reluzentes, dançando ao som da alta fidelidade os autênticos e recentes ritmos dos anos 60: boleros de Nelson Gonçalves, as canções de Nat King Cole e Roberto Carlos, sem dúvida. [...]
> [...]
> Havia, também, os bailecos que se estendiam pela Vila Angélica, em casas de desconhecidos, onde entrávamos, muitas vezes sem convite. Eram os chamados ***jeruquis***, um termo guarani que designava os bailes de fundo de quintal num lugar sem soalho, onde a poeira levantava ao rodar dos casais, levando o pó sabe lá pra onde. Nos ***jeruquis*** havia basicamente violão, acordeão ou sanfona, tocando música sertaneja, o que nunca acontecia em nossas brincadeiras. O termo, para nós, qualificava como pejorativo o baile, seu local e freqüentadores.
> Quando o conjunto era mais sofisticado, é que entrava o contrabaixo, aquela espécie de violino gigante, com os sons mais graves. Do centro da cidade podia-se ouvir, nas madrugadas, seu som, ao longe, no final da Vila Angélica. Não se ouvia a melodia da polca paraguaia, só o

> acompanhamento do instrumento. Era só segui-lo que se chegava ao *jeruqui* ou 'bate-coxas', onde nem sempre se era bem recebido. Ir a um baile desses em Guia Lopes sem ser convidado era uma temeridade.
> [...]
> [Ao fazer um piquenique] à beira do rio Formoso, em Bonito, vimos pela primeira vez rapazes e moças de Aquidauana ou Campo Grande dançando ao som de uma vitrola de pilha o *hully-guly* e o *twisty*. Sem querer ser anacrônicos, não tínhamos ainda assimilado esses ritmos e dançar separados não nos agradava. Preferíamos a polca paraguaia e os românticos boleros. (MEDEIROS, 2002, p.120-121).

4. Luta simbólica e o campo da música sertaneja

Para auxiliar nas reflexões sobre o tema desta investigação, utilizamos um dos conceitos básicos na obra de Pierre Bourdieu, que é a noção de campo:

> o campo é o espaço de práticas específicas, relativamente autônomo, dotado de uma história própria; caracterizado por um espaço de possíveis, que tende a orientar a busca dos agentes, definindo um universo de problemas, de referências, de marcas intelectuais — todo um sistema de coordenadas, relacionadas umas com as outras, que é preciso ter em mente (não quer dizer na consciência) para se entrar no jogo. Entrar no jogo é manejar esse sistema de coordenadas. (LIMA, 2012)

O grau de autonomia do campo está relacionado ao seu poder maior ou menor de refração aos problemas e imposições externas; as hierarquias obedecem a interesses específicos dos agentes sociais; como um espaço social, o campo administra principalmente dois tipos de capital: econômico e cultural; os agentes sociais desenvolvem estratégias de lutas que podem ser reais ou simbólicas; as lutas simbólicas geralmente se apóiam eu eufemismos que mascaram o caráter simbólico da violência praticada.

Todos os campos estão inseridos em uma luta de poder, e o campo artístico "tem a particularidade de ser o menos institucionalizado de todos [pois] há relativamente poucas instâncias de consagração" (BOURDIEU, 2011, p. 74). Segundo Roger Chartier (*in* BOURDIEU, 2011, p.100):

> para cada objeto de análise, devemos pensar ao mesmo tempo no espaço, no campo de coerção, de coações, de interdependências que não são percebidas pelos indivíduos, e, ao mesmo tempo, localizar dentro dessa rede de coações um espaço para o que [Bourdieu] chamava "sentido prático", ou estratégia, ou ajuste às situações – e que, inclusive, para indivíduos que tem as mesmas determinações sociais, não funciona de uma maneira homogênea.

Se as identidades são heterogêneas, a imposição de uma identidade nacional homogênea através do artifício das representações é resultado de uma relação de poder hierarquicamente estabelecido onde as diferenças tendem a ser neutralizadas em benefício do fortalecimento de uma concepção hegemônica de nacionalismo.

O campo da música popular brasileira, constituído ao longo da primeira metade do século XX e que por volta das décadas de 1960/70 já se encontrava consolidado em um poderoso mercado industrial, sempre abrigou disputas internas por legitimidade.

Vistas externamente pelas lentes dos discursos oficiais, suas representações almejavam uma homogeneidade totalizante que se aproximava perigosamente de um essencialismo cultural. Entretanto, por mais que se afirmasse a autonomia do campo, as práticas e estratégias de agentes diversos – incluindo principalmente o público consumidor – escapavam das limitações impostas pelos idealizadores e defensores intelectuais de uma brasilidade "autêntica".

Os vetores de forças na disputa incluem não apenas a mediação dos músicos (compositores, intérpretes, arranjadores e instrumentistas) e dos agentes do rádio e da indústria fonográfica, como também o Estado (e sua política cultural), os intelectuais (e seu discurso legitimador) e o público fruidor (e consumidor). Todo esse complexo de relações e inter-relações é permeado por negociações que por vezes pode comprometer a autonomia do campo – quando as assimetrias de poder se fazem mais violentas – e estão inseridas em um mercado de bens simbólicos onde a troca de dádivas e favores se configura como uma prática que escamoteia a ambigüidade e as contradições da negociação, já que "a violência simbólica é essa violência que extorque submissões que sequer são percebidas como tais" (BOURDIEU, 1996, p.171).

Conforme Diogo de Souza Brito ao analisar a trajetória e obra do compositor Goiá,

> atribuir superpoderes à indústria fonográfica significa descartar da análise um leque complexo de relações sociais de poder, pois o campo

> de forças que permeiam essa produção musical não é composto apenas pela relação entre artistas (intérpretes, compositores e músicos) e gravadoras. Como vimos, embora o grande centro de produção e difusão da música sertaneja fosse a cidade de São Paulo, esse gênero musical não estava desvinculado das regiões interioranas de onde vinha a maior parte dos artistas e onde estavam seus patronos e padrinhos artísticos. [...]
> Assim, a relação com a indústria fonográfica é um jogo em que os artistas ganham e perdem, avançam e retrocedem, mas sempre produzindo suas obras com base na negociação por uma margem de liberdade artística nesse mercado que aponta cada vez mais para a expropriação de sua autonomia. A criação musical, de fato, não surge só de definições pessoais e isoladas do autor, mas também de diálogos e negociações mais amplas. (BRITO, 2010, p.124-125)

Para os fins deste trabalho[45], propomos uma análise a partir da constituição de dois planos de lutas simbólicas no campo da música popular brasileira. O primeiro, mais amplo, é o que polariza de um lado o projeto de construção de uma identidade musical nacional a partir do Rio de Janeiro representado pelo samba, e de outro a emergência e manutenção de um mercado de música sertaneja a partir de São Paulo. O segundo, mais restrito, é a disputa pela legitimidade do que seria a "autêntica" música caipira travada no interior do campo da música sertaneja.

Hoje, quando assistimos aos grandiosos shows de música pop-sertaneja e constatamos o prestígio de público – e desprestígio da crítica – desfrutado por seus astros, pode parecer estranho o relato de Euclides Fortuna, o Pitangueira, ao se reportar ao ano de 1961, quando afirma que "os ilustres diretores de Rádio, nem bem nos cumprimentavam, considerando o artista sertanejo, pessoas de uma segunda casta, uma classe inferior" (FORTUNA, 2009, p.139).

O descompasso entre os formadores de opinião (jornalistas, críticos e intelectuais) e as platéias consumidoras de música sertaneja parece ter surgido na década de 1950 quando os músicos (não apenas sertanejos, mas também os sambistas) começaram a adotar gêneros musicais estrangeiros e fundi-los aos gêneros nacionais. Os protestos contra essas práticas podem ser exemplarmente encontrados nos artigos da **Revista da Música Popular** publicados entre 1954 e 1956 no Rio de Janeiro. Ao enaltecer o "verdadeiro samba", o editorial da edição no.3 de dezembro/54 condena veementemente o samba "de boite", o "samba rumba", o "samba blue" e no no.12 de

[45] Consideramos o recorte temporal que privilegia as décadas de 1940/50 e as representações ligadas à música sertaneja e fronteiriça.

abril/56, o artigo assinado por Nestor de Holanda (p.39) defende que o rádio deveria "divulgar, antes de tudo, nosso folclore, nossas músicas, nossos regionalismos" e não os "mambos, congas e guarachas, porros, boleros e tangos; foxtrotes, corridos e fados".

No rol dos gêneros musicais populares legítimos, a **Revista da Música Popular** incluia, além do "verdadeiro" samba (categoria ambígua que estaría ligada ao carnaval carioca), o folclore rural do país interpretado pela cantora e pesquisadora Inezita Barroso, que além de diversas críticas elogiosas em varias edições, foi capa da edição no.6 de março/abril/55. Os principais inimigos a serem combatidos eram os "ritmos estranhos ao nosso populário" e a influência nefasta do rádio como representante de um "progresso" que penetrava nas "camadas mais pobres da população e nas regiões mais afastadas da civilização, que são a fonte de todo o nosso patrimonio musical". De forma vaga e contraditória, condenava-se a cultura urbana do país ao mesmo tempo em que dedicava varias páginas em todas as edições ao *jazz* americano tido como "a grande criação dos negros norte-americanos" (Editorial do no.1 de setembro/54).

A "contaminação" da música popular brasileira era a preocupação principal:

> Breve, o pesquisador terá imensa dificuldade em destacar exatamente o que é música brasileira. Nos centros urbanos, principalmente, essa dificuldade já se faz sentir. No Rio de Janeiro, por exemplo, rara é a música de compositor popular ou de sambista, atualmente, que não está eivada de modismos e estilos pertencentes ao bolero, à rumba, à música popular americana e principalmente sob a influencia estética do atonalismo, através do "be-bop". (No.1, setembro/54, p.27)

A defesa da conservação e divulgação de um repertório folclórico/rural (sem excluir o folclórico/urbano representado principalmente por uma concepção ambígua de samba carioca) se coadunava com as representações positivas da figura do caipira feitas por Cornélio Pires como alguém "esperto e astuto, capaz de enganar o habitante da cidade" (OLIVEIRA, 2009, p.210) ou ressaltando aspectos idílicos e romantizados da vida na roça pintada por Almeida Júnior (Ibid., p.193). Se essa positividade da imagem do caipira se afastava da figura triste e apática do Jeca Tatu que Monteiro Lobato havia criado em 1914 e o transformava em uma espécie de reserva de autenticidade nacional, o espaço social em que os músicos sertanejos trafegavam no cotidiano nem sempre lhes conferia um capital simbólico muito atraente. Seu espaço simbólico – que José Antônio Alves Júnior chama de "entrelugar" ou "não-lugar" como um "espaço de crise de

identidade" (ALVES JÚNIOR, 2011, p.111) – é marcado por uma dissociação entre o *habitus*[46]e o contexto urbano em que é inserido.

Assim como Euclides Fortuna, Aílton Estulano Vieira, filho de Rubens Vieira Marques, o Vieira (Itajubi, SP, 1926) da dupla Vieira e Vieirinha também relata os preconceitos sofridos:

> Quando o pai cantava com o meu tio, o Vieirinha, as pessoas mais ricas, ou remediadas, e que tinham condições, tinham vergonha de admitir como gostavam da viola, de ser caipira, de cantar moda caipira. Então não compravam os discos. Vendiam-se poucos discos naquela época. E pagavam quase nada por uma apresentação. Desprezavam a gente até no grupo escolar aqui da cidade... Hoje eu acho que é completamente diferente. Filho de caipira, ham!
> [...] a gente sempre viveu sem dinheiro e no meio de preconceito. [...)]viajando de carro, trem, jardineira e caminhão por esse Brasil, de ponta a ponta. [...] era em praça pública, era em circo, era em quermesse, era em rádio, era em fazenda... (Entrevista realizada em 1995, *in* SANT'ANNA, 2000, p.332)

Segundo Hamilton Ribeiro,

> o patrulhamento ideológico estigmatiza o caipira porque ele supostamente representaria o atraso, o descompasso, o marasmo, enquanto a cidade é o novo, o moderno, o bonito. E o preconceito abarca tudo o que o caipira traz com ele – inclusive a música. (RIBEIRO, 2006, p.235)

Romildo Sant'Anna, ao se referir ao "clichê de caipira como sinônimo de pé-descalço, molambento e destituído", aponta sua construção negativa a partir do ambiente urbano:

> A Moda Caipira em geral realça uma contradição com a visão e ideário sobre o matuto, quando ela mesma os registra, em relação ao olhar ***de fora***, contaminado de uma idealização citadina, e da má vontade subconsciente em relação ao caipira. [...] na perspectiva ***de dentro***, em nada se assemelha com a negatividade simplória, malfadada e ridícula

[46] "o ***habitus*** não é um destino [...] trata-se de um sistema aberto de disposições que estará submetido constantemente a experiências e, desse modo, transformado por essas experiências. [...] as pessoas terão experiências em conformidade com as experiências que formaram o ***habitus*** dessas pessoas. [...] o ***habitus*** – por ser um sistema de virtualidade – só se revela em referência a uma situação. [...] é na relação com determinada situação que o ***habitus*** produz algo. Ele é semelhante a uma mola, mas é necessário um desencadeador; e, dependendo da situação, ele pode fazer coisas opostas." (BOURDIEU, 2011, p.62).

> com que o caipira é visto e representado, na perspectiva ***de fora***. (SANT'ANNA, 2000, p.252)

José Antônio Alves Júnior, fundamentado em Foucault[47], usa a metáfora do espelho para caracterizar a atopia – "forma mista de espaço" que mistura utopia com heterotopia:

> na medida em que o sujeito encontra-se entre o espaço utópico [o espelho é um lugar sem lugar] e o heterotópico [porque o espelho existe de verdade]. O caipira [...] situa-se em um entrelugar que se dá justamente pela presença desse sujeito na cidade, lugar heterotópico de conflitos e desidentificação histórico-social, ao mesmo tempo em que pela memória volta-se para seu passado, tomado como um espaço utópico, por não existir mais. (ALVES JÚNIOR, 2011, p.69)

Allan de Paula Oliveira vai mais longe ao vislumbrar um comportamento contraditório motivado pela ânsia de construção de uma modernidade urbana no país:

> a partir da auto-imagem que o citadino tem de si, diferentes valorações são dadas às representações do Outro: algumas positivas, vendo neste Outro aquilo que gostaria de ver em si; outras negativas, vendo aquilo que deprecia e que não vê em si. Ou seja, é sempre uma representação da ausência: ora de algo que não gostaria de ver em si (negativa), ora de algo que almeja (positiva).
> "Sertanejo" e "caipira" aparecem, então, como um jogo de espelhos para os quais o olhar carioca se volta e que o leva a perceber um "Outro" e a si mesmo. Ao mesmo tempo, são expressões de identidade regional que se constituem concomitantemente ao desenvolvimento de um projeto de Nação, assim como expressam o lugar do rural em oposição ao desenvolvimento urbano no Brasil. Pensar neste jogo de espelhos é importante para se perceber toda a carga semântica de expressões como "música caipira" e "música sertaneja". (OLIVEIRA, 2009, p.182).

Diogo de Souza Brito indica as inovações e mudanças como estratégias de sobrevivência do campo:

> Para os artistas, o preconceito com a música sertaneja é um fator central que levou às mudanças – preconceito não só com a música, mas

[47] FOUCAULT, Michel. Outros Espaços. *In* MOTTA, Manoel Barros (org). Michel Foucault Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001a. (Ditos & Escritos. V.III) p.415.

> também com eles e seu público. De fato, artistas e produtores se preocupavam em eliminar estereótipos para ampliar o público. Por sinal, as entrevistas deixam claro que o preconceito na cidade incomodava muito e contribuía para que buscassem inovações. (BRITO, 2010, p.175).

Como contrapartida, também o campo da música sertaneja defende sua autonomia. Voltamos a Euclides Fortuna que narra um episódio ocorrido em 1980 durante o II Festival [de música sertaneja] promovido pela Rede Record no Ginásio do Ibirapuera em São Paulo. Naquela ocasião, o compositor José Fortuna, ao classificar duas músicas para a final, concorreu consigo mesmo: com a música "Chuva na serra" de sua autoria e em parceria com Carlos Cézar, cantada pela dupla Roni e Robson e, sob o pseudônimo de Mariara, com a música "Violeiro", de sua autoria, defendida por Wilson Miranda:

> O Wilson era cantor de samba[48], não tinha nada a ver com a música sertaneja. O público não perdoou. Ele estava interpretando muito bem, acompanhado do conjunto e do coral Quarteto em Si. Maravilhoso! Ocorre que não era nada bem visto pelo público sertanejo, que a esta época, boicotava mesmo qualquer cantor de outro gênero, que invadisse o seu terreno. Bem ao contrário do que ocorre nos dias de hoje. (FORTUNA, 2009, p.175).

> Foram quarenta mil pessoas vaiando *Violeiro*, pensando estar defendendo a música do Zé *Chuva na Serra* [em parceria com Carlos Cezar, cantada pela dupla Roni e Robson], sem saber que *Violeiro* também era do Zé. Os jurados ficaram atônitos, pois até nas eliminatórias haviam dado nota dez para *Violeiro* em todos os quesitos, rotulando-a como a favorita, e agora? Estavam perplexos e amedrontados diante de uma platéia que queria defender o gênero sertanejo, ou melhor, queria defender o Zé o Carlos Cezar, e acharam por bem descer a lenha nessa tal de Mariara. O júri acuado, não vendo saída, acabou reduzindo todas as notas dadas à *Violeiro*, forçados que foram por uma massa, que nem permitiu que o nosso querido conterrâneo Wilson Miranda terminasse de cantar.
> Neste ano, *Chuva na Serra* classificou-se em terceiro lugar, mas o Zé acabou novamente abocanhando o primeiro lugar como a melhor letra do Festival. (Ibid., p.176-177).

Desde a construção das representações do sertanejo em Euclides da Cunha e do caipira em Monteiro Lobato, passando pela constituição de um mercado fonográfico a

[48] Além de sambas, Wilson Miranda também se notabilizou por interpretações de boleros.

partir das iniciativas de Cornélio Pires – o que teria de fato iniciado o ciclo da música sertaneja com a racionalização da música caipira, segundo concepção de José de Souza Martins (1975) –, pela apropriação de gêneros latinos e fronteiriços, de paradigmas da música *country* e as recentes fusões com o *axé music* e a cultura pop, o campo da música sertaneja sempre se manteve como um canal privilegiado para a expressão e fruição artística de imensa parcela da população do país. Sua emergência e paulatina autonomização é um tema que merece estudos mais aprofundados, não só por evidenciar uma complexa rede de práticas e estratégias sob o ponto de vista da produção, mediação e recepção, como por estar envolvido em uma luta simbólica onde as políticas culturais, os jornalistas e os intelectuais tem papel relevante:

> No caso da música sertaneja, [...] O surgimento e o desenvolvimento de tal gênero pode ser analisado como uma expressão de diversos debates sociais no Brasil: as discussões sobre os tipos humanos presentes na sociedade, o embate entre a construção da Nação e a manutenção dos poderes regionais, o confronto entre os meios urbano e rural, os discursos sobre modernidade e tradição cultural no país, a emergência de novos atores sociais, dentre outros. Ao mesmo tempo, a música sertaneja, em diferentes momentos, se apresentou como um canal simbólico de ação de diferentes grupos sobre a sociedade: como forma de afirmação do regionalismo paulista em relação ao projeto de construção nacional centrado no Rio de Janeiro; como idioma de crítica da modernidade por parte da classe média urbana que se desenvolveu na primeira metade do século XX; como prática de lazer para uma larga fatia de trabalhadores imigrantes a partir dos anos 70, ou ainda, como forma de construção de identidade para jovens nos anos 1990. (OLIVEIRA, 2009, p.168)

Diferenciar música caipira de música sertaneja não é tarefa fácil. Os discursos legitimadores assumem diferentes pontos de vista em função do espaço social e simbólico de seus agentes, e podem variar ao longo do tempo, ressignificando representações em função de sua antiguidade, estabilidade e consagração. Em nosso trabalho, consideramos música sertaneja como a música associada de alguma forma ao universo rural principalmente em função das práticas e do espaço social e simbólico de seus agentes, e que, mediada por suportes de gravação, é convertida em produto

comercializável[49]. Dessa forma, o campo da música sertaneja teria seu marco fundador nos anos 1929 e 1930 com os lançamentos de discos 78 rpm por Cornélio Pires, sendo que, nas décadas de 1930/40, foi lentamente configurado, ampliando seu público consumidor, multiplicando seus agentes e interagindo com a música paraguaia largamente praticada nas regiões fronteiriças do sul de Mato Grosso.

A emergência do conceito de música caipira autêntica na década de 1950 é marcada pela exclusão de seu oposto. Ao delimitar um *corpus* de práticas como "autêntico", exclui-se e desqualifica-se outros segmentos sob a alegação de que seriam ingerências estrangeiras – latinas e norte-americanas – impostas pela indústria fonográfica. Essa luta simbólica travada no interior do campo da música sertaneja é potencializada a partir das décadas de 1960/70 quando grande parte de seus agentes vão paulatinamente reconfigurando elementos musicais e simbólicos como estratégia de sobrevivência desse próprio campo, aprofundando a cisão entre os discursos de consagração da "verdadeira" música sertaneja (ou caipira, dependendo de quem fala, de onde fala, quando fala e porque fala) e o consumo popular de uma música híbrida depreciada pelas elites intelectuais e estigmatizada como "alienada", "cafona" e posteriormente "brega".

Hamilton Ribeiro divide o campo da música sertaneja contemporânea em três "correntes": "a suburbana (representada pelos 'jovens sertanejos'); a urbana (composta por artistas da chamada 'viola erudita'); e a rural (o grupo da raiz do inhame)" (RIBEIRO, 2006, p.249). Por sua vez Allan de Paula Oliveira (2009), também usando a divisão tripartite constata três sub-circuitos: sertanejo-*country*, sertanejo-raiz e sertanejo, sendo este último a esfera híbrida que abriga os amplos mercados subalternos do espaço social caracterizado como brega.

Dessas duas classificações, o que parece coincidir é o discurso em defesa da autenticidade de determinadas representações feito pelas esferas intelectualizadas da música-raiz em luta simbólica entre o capital cultural de que são detentoras e o capital econômico desfrutado pelos grandes nomes da cena sertaneja-*country* (ou sertanejo-pop ou sertanejo-universitário), conforme posicionamento de Waldenyr Caldas já nos anos 1970: "a função da indústria cultural não é a de satisfazer o gosto popular, mas sim a de explorá-lo, ainda que de forma velada. E é isso que, evidentemente, ocorre com a

[49] Isso não quer dizer que consideramos a música sertaneja uma espécie de música caipira descaracterizada e condicionada exclusivamente pelas leis do mercado fonográfico, o que a destituiria de qualquer legitimidade no campo da música popular.

música sertaneja" (CALDAS, 1979, p.2). Também Hamilton Ribeiro, em 2006, utiliza a categoria depreciativa de "sertanojo"[50], ao fazer referência às novas duplas jovens do gênero:

> muitas dessas duplas são de origem rural e, mesmo fazendo "som contaminado", dizem-se adeptas da música de raiz. E algumas delas, também não se pode negar, fazem até boa música, embora sem nada a ver com o mundo caipira. (RIBEIRO, 2006, p.244).

Na década de 1930 o campo da música sertaneja começou a ser constituído em São Paulo com a gravação de discos 78 rpm e a produção de programas de rádio. Esse movimento intensificou-se na década de 1940, levando a dupla Tonico e Tinoco – que já previa a inevitável consolidação e autonomização do campo na década seguinte – a constituir um escritório para administrar sua carreira.

Na década de 1950, embora o mercado fonográfico ainda não estivesse totalmente consolidado[51], o campo da música sertaneja já estava constituído e em processo de transformação. O imenso sucesso das guarânias paraguaias a partir da gravação de "Índia" e "Meu primeiro amor" por Cascatinha e Inhana em 1952, ao mesmo tempo em os consagrou, suscitou a desconfiança dos defensores do nacionalismo musical (entre os quais podemos situar o próprio Mário Zan) que viam na música paraguaia um elemento invasor na música sertaneja. Mas essa preocupação – que com o tempo foi intensificada e transformada em uma disputa simbólica – ainda não afetava diretamente o campo conforme podemos apreender pelas capas dos vinte números da **Revista Sertaneja** publicados entre março/58 e dezembro/59 que dão uma idéia das instâncias de consagração no final da década. Nas capas e contracapas, figuraram músicos e intérpretes associados à divulgação da guarânia como Cascatinha e Inhana (duas vezes), Irmãs Castro, Irmãs Galvão, Palmeira e Biá, Duo Estrela D'Alva, etc.[52]

A instauração de uma disputa por autenticidade parece ter sido deflagrada pela **Revista da Música Popular** entre 1954 e 1956 que em sua defesa do folclore e das

[50] Esse termo já era largamente utilizado à época em que Hamilton Ribeiro escreveu o livro.
[51] "En América Latina de los años 50 no se puede hablar de uma sociedad de consumo establecida, consolidada, pero si de bolsones de consumo. En áreas más desarrolladas, como las metrópolis, la presencia expresiva de las camadas medias garantizaba el desarrollo del mercado." (GARCIA, 2009, p.21).
[52] http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/revista.htm - acessado em 05.02.3013.

raízes culturais caipiras instaurou um padrão hierárquico que rebaixava ou excluía uma larga parcela de práticas consideradas “alienígenas”:

> Se Tonico e Tinoco deram a imagem do que fosse a raiz, Inezita Barroso passou a dar o discurso.
> Tonico e Tinoco, Zé Carreiro e Carreirinho, Teddy Vieira, Vieira e Vieirinha, Torrinha e Canhotinho, Inezita Barroso, dentre outros: toda uma geração de músicos que emergiram entre 1940 e 1960 acabou por afirmar a música sertaneja com relação a sua tradição caipira. De certa forma, eles inventaram a tradição e se apropriaram da história, isto em um momento onde havia uma outra tendência, concomitante, da música sertaneja que se abria para influências estrangeiras.” (OLIVEIRA, 2009, p.296)

Além disso, a própria dinâmica de inserção dos músicos sertanejos oriundos do interior do país e que chegavam a São Paulo para tentar a carreira artística teve que se adaptar às demandas de um campo social que os fazia rejeitar a figura estereotipada do caipira. Um exemplo disso é a trajetória de Goiá (Gérson Coutinho da Silva, Coromandel, MG, 1935 – Uberaba, MG, 1981) estudada por Diogo de Souza Brito:

> Para Goiá, mais que os temas regionais, foi a forma elaborada de suas composições que tornou sua obra ***sertaneja*** e não ***caipira***; o cantor que estreou com roupa de jeca não queria mais aproximação com a figura jocosa e estereotipada do caipira. Esse desejo mostra como essas representações, agora em conflito, adquirem sentidos diferentes conforme suas pretensões em cada momento da carreira. (BRITO, 2010, p.59).

A migração intensa dos moradores das áreas rurais para as cidades os colocou não apenas nos subúrbios reais, mas principalmente nas periferias das representações culturais hegemônicas. Negociando com o novo campo social a preservação de aspectos indissociáveis de seus ***habitus*** constituídos, esses agentes – músicos e público –, despossuídos do capital cultural que consagravam as elites intelectuais, lançaram mão de “astúcias” (Certeau) e “estratégias” (Bourdieu) para sobreviver simbólicamente em uma sociedade que se modernizava a passos largos. Se no plano ideológico as lutas opunham a tradição à modernidade, no plano das práticas essas lutas não importavam tanto. As mudanças na música sertaneja – fruto de acordos firmados em relações de forças geralmente assimétricas – eram vividas de forma contraditória, mas não negadas:

> Assim, eis o problema: como legitimar as mudanças? [...] Mas a forma e o conteúdo da canção sertaneja precisam ser legitimados, pois as alterações explicitam as mudanças mais nitidamente bem no foco de resistência a elas: nas relações humanas.
> Sobretudo para moradores da zona rural e para os migrantes, a transformação nas relações humanas compõe a experiência de vida nesse período, e a nova forma da música sertaneja – novos ritmos, anulação dos traços do falar rural e novos conteúdos com temáticas urbanas – leva a uma percepção mais clara das mudanças vivenciadas. Por isso, necessitam de legitimação. Nesse caso, a produção de bens simbólicos ainda tem de se relacionar com sua matriz cultural e a mudança, assumir ares de continuidade, como se fosse uma não-mudança. Logo, acontece não a ruptura entre música caipira e música sertaneja, mas a incorporação seletiva daquela por esta, pois certas características da produção anterior vão conviver com as inovações nela introduzidas. (BRITO, 2010, p.174).

É muito difícil determinar com precisão os momentos de rupturas que possibilitaram as mudanças na música sertaneja. Porém, no longo processo de constituição e consolidação desse campo que abrange aproximadamente trinta anos, além da iniciativa fundacional de Cornélio Pires em 1929, podemos apontar, por um lado, o posicionamento ideológico da **Revista da Música Popular** (1954/56) como o estabelecimento da (futura) noção de música raiz com a exclusão seletiva de práticas que não se adequavam aos seus conceitos de autenticidade, e, por outro, a circulação da **Revista Sertaneja** (1958/59) que incluía sob o rótulo "sertanejo" todas as representações e agentes que de alguma forma estivessem relacionados à ruralidade, mas ao mesmo tempo procurando fornecer uma imagem moderna que denotava sua inevitável inclusão urbana.[53]

=

[53] Ao contemplarmos as capas dos vinte números da **Revista Sertaneja** podemos verificar que, com exceção das imagens tradicionalmente estereotipadas do caipira estampadas por Alvarenga e Ranchinho, Mazzaropi, Saracura e pelo Duo Irmãs Celeste, bem como a caracterização de vaqueiro nordestino de Luiz Gonzaga, os demais artistas aparecem elegantemente trajados, com os homens quase sempre de terno e gravata. Mesmo Tonico e Tinoco, que na capa do primeiro número da revista aparecem com um figurino híbrido de caipira/mexicano, na edição 18 também vestem terno e gravata, tendo o cuidado, porém, de ter como cenário uma igrejinha de interior com a imagem de Nossa Senhora Aparecida. (http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/revista.htm - acessado em 05.02.2013).

CAPÍTULO III – A GUARÂNIA NO BRASIL

O foco principal desta tese não está direcionado apenas a um ou outro elemento constituinte de um gênero musical. Embora a formação profissional ligada à área da musicologia nos incline a observar primeiramente os aspectos das estruturas musicais (ritmo, melodia, harmonia, timbres), procuramos, em um esforço teórico, trazer o objeto de análise a outros planos analíticos, cruzando referências transdisciplinares capazes de fornecer uma compreensão menos fragmentada e separada em determinados nichos epistemológicos. Daí a necessidade de buscar ferramentas nas áreas de história, sociologia, geografia humana e antropologia.

É nesta última que buscamos o conceito de etnografia como descrição de traços e complexos culturais que visam compreender as práticas culturais. O etnomusicólogo Anthony Seeger define a etnografia da música como "uma abordagem descritiva da música, que vai além do registro escrito de sons, apontando para o registro escrito de como os sons são concebidos, criados, apreciados e como influenciam outros processos musicais e sociais, indivíduos e grupos" (SEEGER, 2008, p.239).

Considerando que a partir do século XX o suporte fundamental da música enquanto artefato histórico é o fonograma, muitos aspectos relacionados à concepção, criação e recepção das canções escapam ao ouvido do pesquisador. Se a base empírica é o som gravado, não temos acesso ao gestual físico e a comunicação corporal dos intérpretes, assim como as questões relacionadas à composição, produção, agenciamento, seleção de repertório e músicos, etc. não estão acessíveis à investigação a não ser que procuremos em outras fontes a complementação – razoável – das informações necessárias para a constituição de um procedimento etnográfico.

Neste trabalho, procuramos nos cercar de referenciais teóricos transdisciplinares para analisar um *corpus* musical constituído por fonogramas gravados em discos 78 rpm (rotações por minuto) no período que vai de meados da década de 1930 ao final da década de 1950, totalizando aproximadamente vinte e cinco anos em que um gênero musical paraguaio – a guarânia – foi introduzido no Brasil e, transformado em suas características musicais e ressignificado em sua carga simbólica, foi apropriado por diversos segmentos da música popular, tendo se firmado principalmente no campo da música sertaneja, apontando para uma conexão intensa estabelecida entre os paraguaios

e os brasileiros – pelo menos no Mato Grosso do Sul – em um contexto político e social onde as relações de poder e de afirmação identitária ainda não foram devidamente apreciadas pelos historiadores.

Portanto, iniciamos este capítulo lembrando que nosso procedimento metodológico utiliza uma etnografia que foge aos padrões canônicos firmados pela antropologia e pela etnomusicologia, haja vista as coordenadas de espaço-tempo que não são aquelas com as quais costumeiramente se trabalha. Aqui, o espaço não é concentrado em um "lugar" geográfico definido, mas se caracteriza por uma teia reticular articulada em circuitos que, se percorrem um trajeto que conecta a cidade de São Paulo às fronteiras sul-mato-grossenses e o Paraguai, não estão limitados a esse componente físico, encontrando-se diluídos em universos simbólicos que conectam os ouvintes através de uma extensa rede radiofônica e discográfica. Por outro lado, o "tempo" da pesquisa está situado há mais de sessenta anos – entre as décadas de 1930 e 1950 do século XX – o que confere à pesquisa um caráter nítidamente historiográfico. De certa forma, estamos diante de algo parecido com a etnografia "multi-situada", própria dos "estudos sobre música popular e seus diferentes gêneros" (OLIVEIRA, 2009, p.31) empregada pelos estudos etnográficos das sociedades contemporâneas marcadas por intensos movimentos migratórios em um contexto pós-moderno marcado pela globalização econômica e pela mundialização da cultura.

1. Método: fontes históricas e análise

Para esta pesquisa, além da bibliografia, utilizamos fontes documentais e entrevistas. Consideramos como documento os fonogramas, os catálogos das gravadoras, as partituras e as crônicas memorialísticas disponíveis sobre o assunto, que incluem livros de autores paraguaios e brasileiros. Foram também realizadas entrevistas com Biaggio Baccarin (Brás Baccarin, ex-produtor artístico da gravadora Chantecler), com Iara Fortuna (filha do compositor José Fortuna), com o harpista paraguaio Papi Galán (Adolfo Bernal), com a cantora e compositora Delinha (Delanira Pereira Gonçalves, da dupla Délio e Delinha) e com o presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, professor Hildebrando Campestrini.

A primeira iniciativa para escolher um *corpus* musical foi procurar os catálogos das gravações discográficas do período e nos deparamos com o monumental trabalho

feito por Alcino Santos, Gracio Barbalho, Jairo Severiano e Nirez em 1982 (SANTOS *et al.*) que relacionou em cinco volumes a maior parte das gravações 78 rpm feitas no Brasil desde o advento da fase mecânica em 1902 até o final de 1964. Nesse levantamento, os pesquisadores vasculharam os arquivos (ou o que restou deles) de mais de uma centena de gravadoras brasileiras, desde as poderosas como a Colúmbia, Victor e Continental com sede no Rio de Janeiro e em São Paulo, até as dezenas de pequenas gravadoras espalhadas pelo país, demonstrando a pujança da constituição de uma indústria fonográfica brasileira que, com a popularização do disco *long-playing* em meados da década de 1960 atingiu alto grau de especialização e racionalização.

A partir das informações contidas nos catálogos (divididos por gravadoras), organizamos, para os fins de nossa pesquisa, as seguintes colunas de informação em ordem cronológica: data da gravação; data do lançamento; nome da gravadora; número do disco; título da canção e o lado em que se encontra (os discos 78 rpm comportavam uma música de cada lado); número da matriz; gênero musical da canção; gênero musical contido no outro lado do disco; nome dos autores; nome dos intérpretes; volume da publicação em que se encontra o registro; observações relevantes. Durante aproximadamente quatro meses nos dedicamos literalmente a "passar a régua" nos cinco volumes da publicação, garimpando as gravações que tivessem relação com o *corpus* que estávamos delineando.

O primeiro critério de seleção foi o registro do gênero musical. Selecionamos todos os fonogramas que estavam englobados nos gêneros: guarânia, polca, polca paraguaia, rasqueado, moda campera e tupiana. Entretanto, esse critério de nomeação dos gêneros musicais constantes nos discos nem sempre é confiável, razão porque lançamos mão de um segundo critério de seleção: os títulos das canções. Como já tínhamos alguma familiaridade com o repertório de polcas paraguaias e guarânias, passamos a considerar os títulos e descobrimos, por exemplo, que a célebre gravação da guarânia "Meu primeiro amor" (versão da guarânia paraguaia "Lejania" de Hermínio Gimenez, feita por José Fortuna e Pinheiro Jr. e registrada no disco Todamérica TA-5179) feita por Cascatinha e Inhana em 1952 estava registrada como "canção" e não como "guarânia". Essa situação se repetiu muitas vezes, principalmente quando se tratava de versões brasileiras de guarânias paraguaias.

O terceiro critério de seleção foi considerar os autores e intérpretes, principalmente no caso de músicas registradas com o nome genérico de "polca". Um

exemplo aleatório é a polca “Apitando na curva” (Victor 34945) de Luiz Gonzaga (gravada por ele em 1942) e a polca “Undente vaerá” (Odeon 12.196) de J.M.Rivas e Amado Smendel gravada por Amado Smendel no mesmo ano. Embora ambas estivessem registradas como “polca”, era evidente que apenas a segunda se reportava à polca paraguaia, tendo em vista seu autor e intérprete.

O exaustivo levantamento que realizamos nos cinco volumes da publicação acabou resumido em uma tabela de cento e vinte e cinco páginas, com gravações em ordem cronológica que abarcavam o período de 1915 a 1964 e que, após a filtragem do que realmente nos interessava em termos de gêneros musicais, constituiu um volume de oitenta e oito páginas. A partir deste segundo volume, organizamos mais outros dois: um com a tabela das gravações com as canções em ordem alfabética e outro com a ordem cronológica por intérpretes. Visando ir delimitando um *corpus* possível de constituir como amostragem, resumimos os volumes acima citados em uma relação tendo como critérios: 1) primeira ocorrência dos gêneros (guarânia, polca paraguaia, rasqueado, guarânia brasileira, moda campera e tupiana) em ordem cronológica; 2) canções que tiveram de quatro a vinte e dois lançamentos nas décadas de 1940/50; 3) intérpretes que tiveram de dez a cinqüenta e nove lançamentos no período considerado; e 4) 78 rpm gravados por brasileiros que apresentam gêneros contrastantes em um mesmo disco (ver tabela no Anexo I).

Desta relação, fizemos uma última filtragem onde conseguimos selecionar trinta e sete canções. O critério utilizado para a seleção foi fazer o cruzamento das canções mais gravadas com os intérpretes mais relevantes, procurando abarcar todas aquelas e todos estes, descartando as repetições de canções e intérpretes e privilegiando a diversidade, de forma que todas as canções mais gravadas e todos os intérpretes mais importantes estivessem representados pelo menos através de uma gravação. Quanto aos discos que apresentavam contrastes entre os gêneros, optamos por privilegiar apenas os gêneros objeto desse estudo: guarânia /rasqueado; guarânia /moda campera; guarânia /polca (paraguaia); guarânia /canção; rasqueado/ moda campera e rasqueado /polca paraguaia. Neste caso também procuramos privilegiar as canções mais gravadas e os intérpretes mais relevantes que não tivessem aparecido antes.

Da primeira seleção feita nos catálogos da **Discografia Brasileira 78 rpm . 1902-1964** (SANTOS *et al.*, 1982) até a constituição de um *corpus* analítico de trinta e sete canções foram feitas, portanto, filtragens sucessivas tendo sempre por parâmetros:

1. Antiguidade
2. Quantidade de vezes em que as canções foram gravadas e lançadas
3. Quantidade de gravações e lançamentos dos intérpretes
4. Discos que apresentavam gêneros contrastantes nos lados A e B, privilegiando as polaridades: guarânia/rasqueado, guarânia/moda campera, guarânia/polca (paraguaia), guarânia/canção, rasqueado/moda campera e rasqueado/polca paraguaia.

O *corpus* musical ficou, portanto, assim constituído:

1. Guarânia "Al Paraguay" (Columbia 8.147) de Agustin Cáceres e Santiago Parissi, gravada por Agustin Cáceres e lançada entre fevereiro/35 a fevereiro/36 (fonograma indisponível)
2. Polca "La canción del arriero" (Columbia 8.147) de Agustin Cáceres, D.G.Serrato e Torres, gravada por Agustin Cáceres entre fevereiro/35 a fevereiro/36 (fonograma indisponível)
3. Rasqueado "Paraguayta" (Columbia 55.217) de Cunha Jr., gravada por Nhô Nardo e Cunha Jr. e lançada em junho/40 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
4. Guarânia "Morena murtinhense" (Odeon 11.973) de Nhô Pai, gravada por Nhá Zefa e Nhô Pai e lançada em abril/41 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga – Centro Cultural São Paulo)
5. Moda campera "Cavalo preto" (Continental 15.716) de Anacleto Rosas Jr., gravada por Palmeira e Luizinho e lançada em outubro/46 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
6. Moda campera "Boiadeiro bão" (Continental 15.716) de Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto, gravada por Palmeira e Luizinho e lançada em outubro/46 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
7. Tupiana "Alvorada tupi" (RCA Victor 80.1961) de Mário Zan e Nonô Basílio, gravada pelo Duo Irmãs Celeste e lançada em junho/58 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
8. Guarânia "Noites do Paraguai" (Continental 15.809) de Samuel Aguayo e Ariovaldo Pires, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em agosto/outubro/47 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)

9. Rasqueado “Ciriema” (Continental 15.809) de Nhô Pai e Mário Zan, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em agosto/outubro/47 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
10. Guarânia “Brasil” (Continental 16.164) de Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto, gravada por Nhô Pai e Nhô Fio e lançada em março/abril/50 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
11. Rasqueado “Chalana do amor” (Continental 16.164) de Nhô Pai e Serralheiro, gravado por Nhô Pai e Nhô Fio e lançado em março/abril/50 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
12. Rasqueado “Figa no peito” (Continental 16.390) de Irmãs Castro e Antonio Bruno, gravado pelas Irmãs Castro e lançada em maio/51 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
13. Guarânia “Duas bandeiras” (Continental 16.390) de Braz Serrador, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em maio/51 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
14. Rasqueado “Juriti mineira” (Columbia CB10361) de Goiá e Zacarias Mourão, gravado pelo Duo Estrela Dalva e lançado entre julho/57 a dezembro/58 (Youtube)
15. Guarânia “Amada ausente” (Columbia CB10361) de Goiá e Zacarias Mourão, gravado pelo duo Estrela Dalva e lançado entre julho/57 a dezembro/58 (Youtube)
16. Guarânia “Quero beijar-te as mãos” (Todamérica TA-5845) de Arsênio de Carvalho e Lourival Faissal, gravada por Cascatinha e Inhana e lançada a partir de outubro/58 (acervo Instituto Moreira Salles, Youtube e Discoteca Oneyda Alvarenga)
17. Rasqueado “Casinha de carandá” (Todamérica TA-5845) de Nhô Pai e Bolinha, gravado por Cascatinha e Inhana e lançado a partir de outubro/58 (acervo Instituto Moreira Salles e Discoteca Oneyda Alvarenga)
18. Rasqueado “No recanto onde eu moro” (Sertanejo PTJ-10030) de Raul Torres e Júlio Lopes, gravado por Torres e Florêncio e lançado em outubro/59 (Youtube)
19. Guarânia “Felicidade” (Sertanejo PTJ-10030) de Raul Torres, gravada por Torres e Florêncio e lançada em outubro/59 (Youtube)

20. Guarânia “Seu retratinho” (Copacabana 5.544) de Durval e Souza e Zé do Rancho, gravada por Irmãos Souza e lançada entre janeiro/dezembro/56 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
21. Moda campera “Caboclo patriota” (Copacabana 5.544) de Zé Mariano e Durval de Souza, gravada por Irmãos Souza e lançada entre janeiro/dezembro/56 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
22. Guarânia “Quero beijar-te aos mãos” (Chantecler 78-0177) de Arsênio de Carvalho e Lourival Faissal, gravado pelas Irmãs Galvão e lançada em setembro/59 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
23. Polca “Rola mensageira (Paloma blanca)” (Chantecler 78-0177) de Neneco Norton e Teddy Vieira, gravada pelas Irmãs Galvão e lançada em setembro/59 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
24. Guarânia “Índia” (Todamérica TA-5179) de J.Assuncion Flores, M.Ortiz Guerrero e José Fortuna, gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em julho/52 (acervo Instituto Moreira Salles, Youtube e Discoteca Oneyda Alvarenga)
25. Guarânia “Índia” (Continental 15.195) de Ortiz Guerrero e J.A.Flores, gravada pelo Conjunto Folclórico Guarany e lançada em agosto/44 (acervo Instituto Moreira Salles)
26. Canção [sic] “Meu primeiro amor” (Todamérica TA-5179) de H.Gimenez, José Fortuna e Pinheirinho Jr., gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em julho/52 (Youtube e acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
27. Moda campera “Cavalo Fogueteiro” (Todamérica TA 5067) de Raul Torres e Geraldo Costa, gravada por Raul Torres e Florêncio e lançada em abril/51 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
28. Rasqueado “Tristeza e saudade” (Todamérica TA 5067) de Raul Torres e Sebastião Teixeira, gravado por Raul Torres e Florêncio e lançado em abril/51 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
29. Rasqueado “Aventureira” (Continental 16.237) de Rielinho e Irmãs Castro, gravado pelas Irmãs Castro e lançado entre julho/agosto/50 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)

30. Polca paraguaia “Moreninho lindo” (Continental 16.237) de J.Pierpauli e M.C.Ocampo, gravada pelas Irmãs Castro e lançada entre julho/agosto/50 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
31. Rasqueado “Cabecinha no ombro” (Columbia CB 10370) de Paulo Borges, gravado por Alcides Gerardi e lançado entre julho/57 a dezembro/58 (acervo Instituto Moreira Salles)
32. Guarânia “Recuerdos de Ypacaraí” (Odeon 13.903) de Demetrio Ortiz e Z.de Merkin, gravada pelo Conjunto Alma Guarani e lançada em outubro/55 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
33. Guarânia “Anahi” (RCA Victor 80.1486) de J.O.Sosa Cordero e José Fortuna, gravada por Carlos Gonzaga e lançada em setembro/55 (Youtube)
34. Rasqueado “Chalana” (Star 370) de Mário Zan e Arlindo Pinto, gravado pelo Duo Brasil Moreno e lançado entre julho/agosto/52 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
35. Guarânia “Morrendo de amor” (Todamérica TA-5790) de Canarinho e Maximino Parisi, gravada por Antonio Martins e lançada a partir de outubro/58 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
36. Guarânia “Minhas noites sem você” (Polydor 222) de D.Ortiz, M.T.Marques e José Fortuna, gravada pelo Trio Tropical como “bolero” (mas soa como guarânia) e lançada provavelmente em 1957 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)
37. Rasqueado “Cidades de Mato Grosso” (Continental 16.020) de Mário Zan e Arlindo Pinto, gravado pelas Irmãs Castro e lançado entre março/abril/49 (acervo Discoteca Oneyda Alvarenga)

Consideramos os catálogos de gravações 78 rpm como importante fonte documental que oferece um panorama do mercado discográfico no período considerado, apontando as demandas por determinadas músicas e intérpretes como indicativos de sucesso e, concomitantemente, de importância social dos objetos e agentes. Consideramos também os fonogramas em si como documentos sonoros que fornecem muitos elementos de análise em termos de estruturas musicais e performance, possibilitando a comparação entre gêneros contrastantes a partir de uma visão intra-musical e contribuindo para a compreensão dos processos sociais simbólicos que construíram esses gêneros.

Livros escritos por jornalistas e memorialistas, embora apresentem versões particulares e parciais dos fatos, não podem ser desprezados e, desde que relativizemos seus pontos de vista, devem ser lidos como textos etnográficos. Dessa forma, nos valemos de diversos trabalhos de autores brasileiros e paraguaios.

Entre os brasileiros destacam-se: Almirante (1977), Euclides Fortuna (2009), Lúcio Rangel (1962), Rosa Nepomuceno (1999), José Hamilton Ribeiro (2006), Jairo Severiano (1997,1998 e 2008), Zuza Homem de Mello (1997 e 1998) e José de Melo e Silva (2003).

Entre os paraguaios relacionamos os livros de Florentin Gimenez (s/d), Juan Max Boettner (s/d), Aristóbulo Dominguez (1928), Maurício Cardozo Ocampo (1980), Catalo Bogado Bordon (2004), Armando Almada Roche (1984), Antonio Pecci (2004), Diego Sánchez Haase (2002), e outros.

Também foram utilizados diversos artigos de jornais e revistas e consultados os catorze números da **Revista da Música Popular** em edição fac-similada (2006) da coleção completa editada por Lucio Rangel e Persio de Moraes de 1954 a 1956.

Além disso, trabalhos de cunho acadêmico também foram consultados, como os de Diogo de Souza Brito (2010), Allan de Paula Oliveira (2009), Alaor Ignácio dos Santos Jr. (2010), etc..

Quanto às entrevistas, as que trouxeram mais dados de cunho histórico foram as de Brás Baccarin (Biaggio Baccarin, ex-diretor musical das gravadoras Continental e Chantecler), de Iara Fortuna (filha de José Fortuna), da cantora e compositora Delinha (que fez parceria com Délio) e do harpista e compositor paraguaio Papi Galan. É bom ressaltar que olhar para este aspecto fronteiriço da música sertaneja obrigatóriamente nos remete ao Estado de Mato Grosso do Sul, unidade da federação que ocupa uma posição estratégica nesse campo, como revelador de músicos como Almir Sater e Helena Meirelles, além de nomes famosos do segmento da música sertaneja *pop* como Michel Teló, Luan Santana, Maria Cecília e Rodolfo e outros, fato que pode ser visto como conseqüência de uma prática musical que começou a se fazer notar na década de 1950 através da divulgação de músicas que se referiam à região, e da atuação do letrista e jornalista Zacarias Mourão, conforme nos relatou Brás Baccarin:

> Que fizeram sucesso lá? Bom, música mais conhecida é “Ponta Porã” né. Que é homenagem à cidade. Depois tem o “Fala Coxim”, tem “Pé de Cedro”, são músicas conhecidas. E têm outras que não me ocorre

> agora os nomes né, mas que eram músicas que eram feitas para aquela região, mas não música daquela região. Você me perguntou se havia música daqueles compositores. E o Zacarias Mourão era matogrossense, de Coxim, mas estava radicado aqui. Então é essa a razão que fez música aqui, né."(Brás Baccarin em 19.05.2011)

Nesse depoimento, Brás Baccarin aponta para uma desterritorialização da produção musical sul-mato-grossense ao se reportar a um radialista importante em São Paulo – o coxinense Zacarias Mourão (1928 – 1989) – denotando a perspectiva de onde ele vê o acontecido: a de integrante de produtores da indústria do disco, onde o modo racional de produção e o resultado financeiro final se sobrepõem às questões ligadas às pretensas origens e autenticidade de seus agentes.

O objetivo foi reconstruir a trajetória de uma série de práticas que, com o cruzamento das narrativas, contribuísse para a compreensão de uma trama reticular complexa onde se comunicam e se cruzam diversas construções identitárias.

2. As primeiras gravações 78 rpm de guarânia paraguaia, polca paraguaia, rasqueado, guarânia "brasileira", moda campera e tupiana feitas no Brasil

Um dos critérios que utilizamos para a seleção do *corpus* musical desta pesquisa foi a classificação genérica impressa nos rótulos dos discos 78 rpm e é preciso esclarecer que esse dado não constitui uma categorização fechada e acabada para caracterizar o gênero de uma música. Mas, a despeito de sua relatividade, é preciso também considerar que o rótulo nos traz informações importantes que não devem ser descartadas. No caso da nomeação do gênero musical, o rótulo é o indício concreto de um ou vários pontos de escuta conjugados: do compositor, dos intérpretes e dos produtores.

Por outro lado, a recepção do público pode conferir outros significados à música, fazendo-o associar determinado conceito genérico a outros fatores como a origem do intérprete, sua performance, determinadas características rítmicas, tímbricas e instrumentais, além de sua própria experiência auditiva (do ouvinte) que o leva a configurar um quadro simbólico específico para cada música. Isso nos leva a considerar o rótulo como um discurso sobre a música, sendo que a prática dessa mesma música pode estar dissociada desse discurso.

Entretanto, mesmo com essas ressalvas, a informação contida no rótulo é importante, principalmente porque no recorte temporal com que trabalhamos, quase todos os rótulos dos discos 78 rpm traziam estampado o nome do gênero musical. Além disso, o ato de classificar a música – tanto por parte do compositor, do intérprete, dos produtores e do público – também denotava um complexo sistema de associações de identidade. No caso da guarânia, fica claro que a associação com uma cultura de fronteira com o Paraguai era – e ainda é – acionada automáticamente. Por sua vez, o rasqueado, embora mantenha – mesmo transformadas – determinadas características musicais da guarânia – e da polca paraguaia – e traga referências fronteiriças na letra, é comumente associado à música sertaneja brasileira. Portanto, uma das chaves para mapear os marcos limítrofes dessas identidades nacionais da música é a classificação genérica inscrita nos rótulos dos discos, razão porque não apenas a levamos em grande consideração, como a tomamos como ponto de partida para nossa análise.

Feitas essas ressalvas, e sem querer estabelecer um marco fundador ou um fetiche de origem, passamos a analisar as primeiras gravações de guarânia, polca paraguaia, rasqueado, guarânia "brasileira", moda campera e tupiana feitas no Brasil, haja vista que esses gêneros estão todos, de alguma forma, associados à cultura de fronteira com o Paraguai.[54] Cumpre observar o transcurso de quase vinte anos entre a gravação do primeiro rasqueado e da primeira guarânia brasileira (1940 e 1941) para a tentativa de criação da tupiana em 1958, quando esses gêneros musicais já haviam se consolidado no campo da música sertaneja (ver tabela no Anexo I).

Primeira guarânia paraguaia e primeira polca paraguaia gravadas e lançadas no Brasil: "Al Paraguay" e "La canción del arriero"

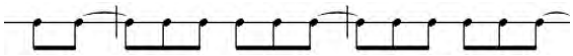
Em **La música paraguaya** de Florentín Gimenez (1997, p.59), encontramos um fragmento de partitura para piano da guarânia "Oración a mi amada" de Eladio Martínez e Emigdio Ayala Báez. Nessa partitura podemos observar as principais características ritmicas do gênero:

[54] Embora mantendo muitas semelhanças estruturais e identitárias com a música do Paraguai, não incluímos o chamamé nesta pesquisa por entendermos que, embora presente também no Brasil – principalmente no Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul –, este gênero musical representa uma "argentinização" da polca paraguaia e da guarânia, sendo associado à identidade nacional da Argentina e não do Paraguai.

. compasso 6/8;

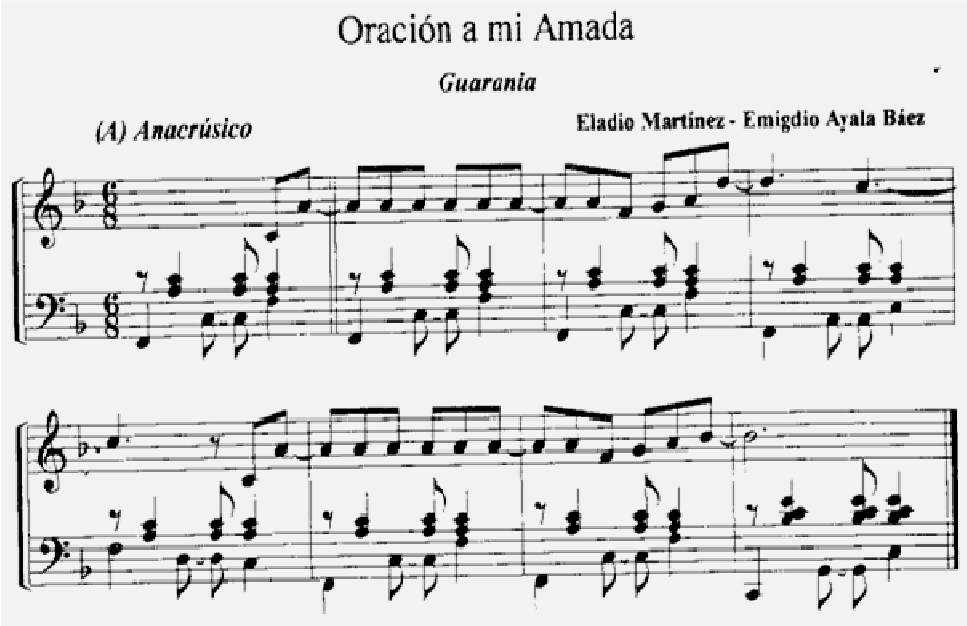
. a ocorrência do *sincopado paraguayo* na linha melódica:

.



. na região média o que seria feito pelo rasgueio do violão:

.

. o acompanhamento de um baixo de configuração ternária:

.

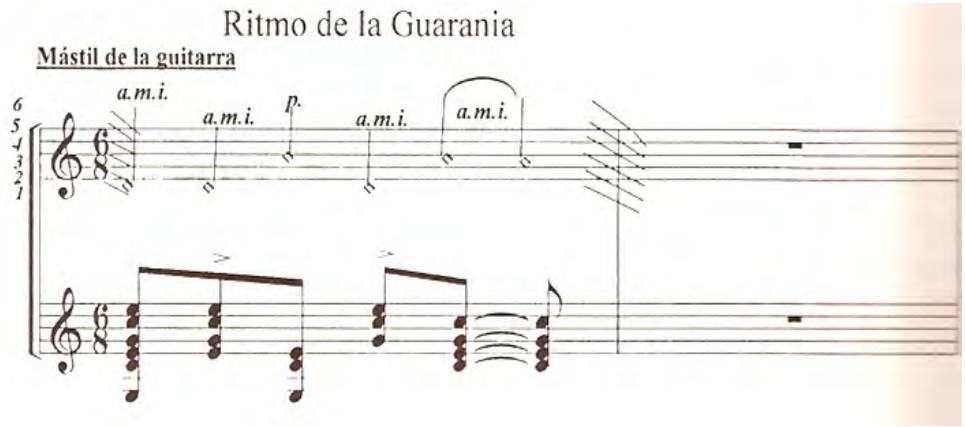
Podemos acrescentar que, em geral, o andamento lento das guarânias oscila por volta de semínima pontuada = 70, conforme média obtida a partir das dezesseis analisadas em nosso *corpus*. Em termos rítmicos, esses atributos contribuem para a construção prototípica de uma guarânia paraguaia.

O primeiro disco 78 rpm com músicas paraguaias gravado no Brasil (Columbia 8.147) foi lançado entre fevereiro de 1935 e fevereiro de 1936 e continha em um dos lados a guarânia “Al Paraguay” (matriz 3146) de Agustin Cáceres e Santiago Parissi e

do outro lado a polca (paraguaia) “La canción del arriero” (matriz 3147) de Agustin Cáceres, D.G.Serrato e Torres. O intérprete de ambos os lados é Agustin Cáceres e o disco foi relançado – provavelmente – em agosto de 1939 (Columbia 55.108), o que indica seu considerável sucesso comercial.

Não conseguimos localizar as gravações nem as letras, mas, considerando que a Guerra do Chaco[55] havia terminado em 1935 e que, conforme Szaran (1997, p.410) Agustin Cáceres integrou o Conjunto Folklórico Guarani (dirigido por Julián Rejala) que atuou durante a guerra, podemos inferir que a letra remete a um forte sentimento nacionalista paraguaio por duas razões: primeiro pela própria enunciação dos títulos (“Al Paraguay” é provavelmente uma ode ao país e “La canción del arriero” deve se referir aos carregadores de mercadorias em lombo de animais) e, segundo, pelo momento político vivido por José Asunción Flores, à época exilado em Buenos Aires e empenhado em compor e divulgar a guarânia como um marco da identidade nacional paraguaia, projeto assumido pelos músicos e intelectuais paraguaios exilados na Argentina. Mais adiante, ao tratarmos dos principais intérpretes voltaremos a falar de Agustin Cáceres.

Primeiro rasqueado gravado e lançado no Brasil: “Paraguayta”

A palavra “rasqueado” pode se referir tanto ao gênero híbrido surgido no Brasil a partir das configurações da polca paraguaia e da guarânia, quanto à técnica de rasgueio no acompanhamento do violão. Em Gimenez (1997, p.64) encontramos a transcrição mais recorrente dessa técnica:

[55] Conflito deflagrado por questões territoriais entre a Bolívia e o Paraguai no período 1932/35.

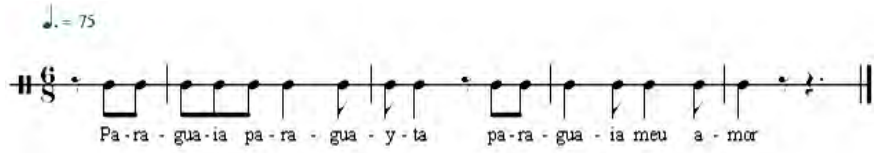
O primeiro rasqueado gravado e lançado em 1940 no Brasil foi “Paraguayta” (Columbia 55.217, matriz 3793), de Cunha Jr. com interpretação de Nhô Nardo e Cunha Jr. que foi posteriormente regravado em junho de 1943 (Columbia 55.444, matriz 10151). Na gravação de 1940, “Paraguayta” estava no lado A, enquanto no lado B foi registrada uma toada (“Solidão de mineiro”). Já na regravação de 1943, “Paraguayta” estava no lado B, sendo que no lado A havia uma valsa (“Rio Grande”).

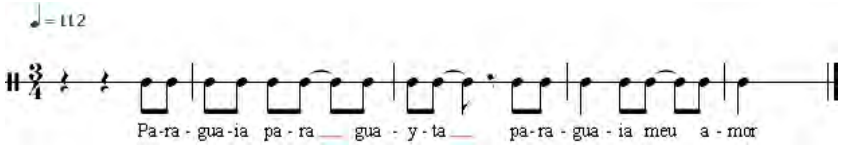
Os paulistas Nhô Nardo e Cunha Jr., cantores e compositores, formaram uma dupla que atuou durante aproximadamente vinte anos entre a segunda metade da década de 1930 a meados da década de 1950 e ficaram consagrados como intérpretes de modas de viola[56]. O rasqueado “Paraguayta” foi sua primeira gravação de uma série numerosa de 78 rpm (ao todo trinta e um discos).

O caráter lírico da letra (em português) de “Paraguayta” celebra os encantos de uma jovem paraguaia bem como a dor da separação e da saudade, o que denota um imaginário romântico associado à mulher paraguaia (ver letra no Anexo II).

Em uma forma AB (duas estrofes e um refrão que repete), este rasqueado (na tonalidade de Mi Maior) tem harmonização bastante simples baseada nos encadeamentos tônica-dominante-subdominante; o ritmo é caracterizado pela ambigüidade onde o desenho rítmico da melodia parece se enquadrar tanto no 6/8, como no 3/4:

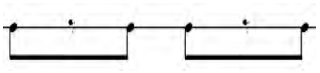
Ex. 1: em compasso 6/8 (semínima pontuada = 75)



Ex. 2: em compasso 3/4 (semínima = 110)

[56] http://www.dicionariompb.com.br/nho-nardo-e-cunha-jr/dados-artisticos - acessado em 09.04.2012.

Entretanto, apesar dessa relativa ambigüidade, os padrões de rasgueio que pudemos identificar se afastam da configuração ternária:

Ex. 3: rasgueio 1



Ex. 4: rasgueio 2

O acompanhamento instrumental é feito pelo violão (que faz o rasgueio) e acordeão que sola na introdução, antes da repetição da parte A e na finalização. As vozes de tessitura aguda e uniforme da dupla Nhô Nardo e Cunha Jr. cantam em terças conforme o padrão usual das duplas sertanejas, com alto grau de guturalidade, sem rubatos e ornamentações e com utilização comedida de glissandos (portamentos).

Primeira guarânia brasileira gravada e lançada no Brasil: "Morena murtinhense"

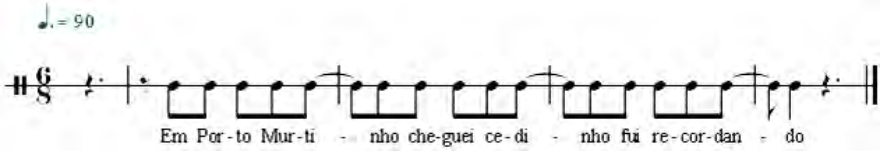
A primeira gravação em 78 rpm de uma guarânia "brasileira" foi lançada em abril de 1941 no lado A do disco Odeon 11.973: "Morena murtinhense" (matriz 6499) de Nhô Pai interpretada por Nhá Zefa (sua irmã Maria di Léo) e Nhô Pai[57]. No lado B uma canção sem referência de gênero: "Pobre cego".

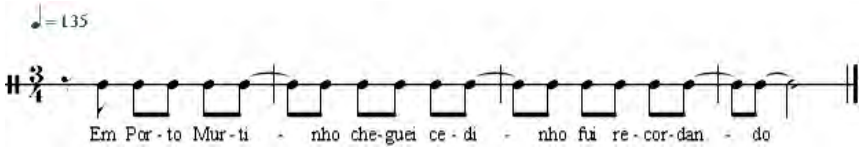
A letra – em português – de "Morena murtinhense" relata um encontro e despedida românticos ocorridos na cidade fronteiriça de Porto Murtinho (Mato Grosso do Sul), importante núcleo de importação e exportação às margens do Rio Paraguai na primeira metade do século XX (ver letra no Anexo II).

A harmonia, como em "Paraguayta", está baseada no encadeamento tônica-dominante-subdominante; a construção formal em AB (duas estrofes e um refrão) traz, na parte A, o "sincopado paraguaio" no desenho rítmico da melodia cantada, embora aqui também não seja possível afirmar com certeza se o compasso é 6/8 ou 3/4:

Ex. 5: parte A em 6/8

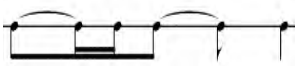
[57] Sobre Nhô Pai e parceiros nos reportaremos mais adiante.



Ex. 6: parte A em 3/4

Apesar de referido na gravação como guarânia, "Morena murtinhense" tem um andamento rápido demais para caracterizar o gênero (semínima pontuada = 90, considerando um compasso 6/8).[58]

Por sua vez, o padrão de rasgueio é parecido com um dos utilizados em "Paraguayta" (exemplo 3):

Ex. 7: rasgueio



As vozes de Nhô Pai e Nhá Zefa (a voz masculina faz a segunda voz cantando uma sexta abaixo da feminina) transitam em uma tessitura média, sem rubatos e ornamentações, com glissando (portamento) nos referidos "sincopados paraguaios" e não se furtam a emitir *sapucays*, gritos de euforia próprios de gêneros dançantes como a polca paraguaia e que nunca são utilizados nas guarânias.

Primeiras modas camperas gravadas e lançadas no Brasil: "Cavalo preto" e "Boiadeiro bão"

[58] Dos dezesseis fonogramas de guarânias que analisamos, esta é a mais acelerada. A média calculada, considerando-se o compasso 6/8, ficou em: semínima pontuada = 70. Nas duas gravações feitas por músicos paraguaios ("Índia" pelo Conjunto Folclórico Guarany e "Recuerdos de Ypacaraí" pelo Conjunto Alma Guarani) os andamentos utilizados foram, respectivamente, semínima pontuada = 69 e 71 (ver tabela de análise no Anexo III).

As primeiras modas camperas[59] gravadas e lançadas no Brasil estão no disco Continental 15.716 gravado pela dupla Palmeira e Luizinho em 30.09.46 e lançado em outubro do mesmo ano. O lado A traz "Cavalo preto" de Anacleto Rosas Jr. e o lado B "Boiadeiro bão", de Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto.

"Cavalo preto" é considerada um clássico da música sertaneja e até hoje é cantada por intérpretes veteranos, consagrados e novatos, e seu autor Anacleto Rosas Jr. (Mogi das Cruzes, 18.07.1911 – Taubaté, 04.02.1978) é um dos mais conhecidos e importantes compositores.

Arlindo Pinto (São Paulo, 19.09.1906 – São Paulo, 29.04.1968) teve sua primeira composição (a moda "Desafio no. 2") gravada por Nhá Zefa em 1934, tendo posteriormente composições gravadas por muitos artistas como Tonico e Tinoco, Luizinho e Limeira, Palmeira e Luizinho, Palmeira e Biá, Trio Orixá, Irmãs Castro, Brinquinho e Brioso, Zé Cupido, Campanha e Cuiabano, Inezita Barroso, Duo Guarujá, Raul Torres e Florêncio e Vieira e Vieirinha.Também se destacou pelo ecletismo, tendo composto, além de rasqueados e guarânias, diversos xotes, arrasta-pés, polcas, chorinhos, tangos, valsas, sambas e modas-de-violas. Sua composição mais famosa é a célebre "Chalana" em parceria com Mário Zan, sendo que seu parceiro mais constante foi Anacleto Rosas Jr. com quem dividiu a autoria de mais de quinze músicas[60].

A letra de "Cavalo preto" tem um caráter de narrativa épica e identitária do peão sem domicílio fixo que trabalha por empreita e em mobilidade constante. Nesta canção não se fala em fronteiras, mas o narrador se diz "muito conhecido no triângulo mineiro" e se cobre com uma "capa gaúcha".

Como lado B do mesmo disco, "Boiadeiro bão" segue a mesma estratégia narrativa, porém substituindo o lugar da estrada pelo campo, o peão estradeiro pelo peão boiadeiro. Coragem, "bom peito prá gritar com a boiada", "fé em Nossa Senhora", força e resistência física são requisitos necessários para ser um bom boiadeiro, cujas qualidades são reforçadas pelo papel simbólico de objetos como a bombacha, um bom par de esporas, um bom arreio, um pelego, um par de botas gaúchas, um bom pala, uma garrucha e um chapéu mexicano (!) (ver letra no Anexo III).

---

[59] A palavra "campera" é a forma popular de "campeira", que se refere a campo, região rural. Na quase totalidade dos rótulos dos discos 78 rpm constantes em Santos ***et al*** (1982) a grafia é "campera", razão porque optamos em mantê-la em nosso trabalho.

[60] http://www.dicionariompb.com.br/arlindo-pinto/bibliografia-critica - acessado em 10.04.2012.

As duas letras evidenciam o papel da valentia, força e coragem na construção do peão, e as referências às fronteiras – tão comuns nos rasqueados – parecem ser substituídas principalmente por representações gauchescas. Sem querer estabelecer uma relação direta entre a moda campera e o imaginário gaúcho (afinal, nem Anacleto Rosas Jr., nem Arlindo Pinto eram gaúchos), é possível afirmar que muitas – não todas – modas camperas feitas posteriormente trazem títulos que associam esse gênero aos campos do sul: “Gaúcho guapo”, “Adeus Rio Grande”, “Boiadeiro gaúcho”, “Cavalo gaúcho”, “Catarinense”, “De São Paulo ao Rio Grande”, “João gaiteiro”, etc. (ver tabela no Anexo I).

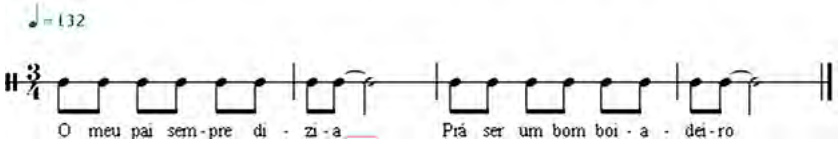
Se nas letras das modas camperas podemos apontar uma ambientação mais voltada ao sul do país, nas configurações musicais de “Cavalo preto” e “Boiadeiro bão” temos uma simplificação do esquema formal (apenas uma parte A que se repete com novos versos) e (assim como no rasqueado “Paraguayta” e na guarânia “Morena murtinhense”) uma ambigüidade no desenho rítmico da melodia (embora em “Cavalo preto” o acordeão marque claramente o compasso 6/8).

Ex. 8: parte A de “Cavalo preto” em 6/8

Ex. 9: parte A de “Cavalo preto” em 3/4

Ex.10: parte A de “Boiadeiro bão” em 6/8

Ex. 11: parte A de “Boiadeiro bão” em 3/4



A performance vocal da dupla Palmeira e Luizinho segue o paradigma do canto em terças, alta guturalidade e utilização comedida de portamentos (típicos das duplas sertanejas). Digno de nota é o sotaque gaúcho construído pelo intérprete em “Boiadeiro bão”, estabelecendo assim um contraponto ao *sapucay* observado em “Morena murtinhense”.

Não podemos deixar de transcrever o importante depoimento que Brás Baccarin nos confiou justamente a respeito dessas primeiras gravações de modas camperas:

> Moda campera na verdade é um rasqueado mal tocado. E quem me confirmou isso foi o próprio Alberto Calçada e MárioZan. Alberto Calçada foi meu funcionário durante anos, trabalhava juntos e tudo o mais, então ele contou que o Palmeira, que era da dupla Palmeira e Luizinho na época né, não conseguia tocar no violão, acompanhar no violão o rasqueado e, quer saber de uma coisa, isso aqui vai ser moda campera. E aí nasceu Cavalo Preto, que foi a primeira moda campera, por volta de 1946 não tenho a data certa, mas é mais ou menos nessa época né. O Mário Zan confirmou que foi isso aí né. Então essas coisas não são escritas, né. (Brás Baccarin em 19.05.2011)

Se a moda campera é ou não uma apropriação do rasqueado fronteiriço ressignificado pelo imaginário gaúcho ou uma acomodação estética estratégica operada a partir de uma dificuldade técnica é uma questão em aberto que poderá ser mais aprofundada em pesquisas posteriores. Pode ser mesmo que, a partir desse impulso inicial de criação de um gênero musical em estúdio a partir de condicionantes tão prosaicos, se tenha firmado aos poucos um padrão poético para as modas camperas.

Primeira tupiana gravada e lançada no Brasil: “Alvorada tupi”

No final da década de 1950, Mário Zan (Roncade, Veneto, Itália, 1920 – São Paulo, 2006) e Nonô Basílio (Formiga, MG, 1922 – São Paulo, 1997) inventaram um gênero musical para se contrapor à guarânia, ao qual deram o nome de "tupiana" que, entretanto, não obteve a repercusão desejada. Mas como é importante para nossa narrativa constatar seu valor histórico e a preocupação de seus criadores em "nacionalizar" a guarânia mudando até mesmo seu nome e configurações musicais, a incluímos aqui.

Sobre Mário Zan falaremos mais adiante. Quanto a Nonô Basílio (Alcides Felisbini Basílio), foi um compositor que transitou por diversos gêneros musicais, tendo composto xotes, bolero-mambos, tangos, milongas, huapangos, baiões, toadas, boleros, cururus, valsas, canções rancheiras e rasqueados. Junto com Mário Zan (um de seus parceiros mais constantes) criou o gênero "tupiana". Em 1972 assumiu o cargo de diretor artístico do segmento sertanejo da gravadora Chantecler em São Paulo[61].

A dupla Irmãs Celeste que gravou "Alvorada tupi" era formada pelas irmãs Diva e Geisa Araújo (mineiras de Sacramento, MG). Em 1957 gravaram seu primeiro disco tendo como empresário o próprio Mário Zan (com quem mais tarde Geisa veio a se casar). No mesmo ano em que gravaram "Alvorada tupi" (1958) também lançaram a primeira gravação do rasqueado "Nova flor" ("Os homens não devem chorar") de Palmeira e Mário Zan (Chantecler 78-008).[62]

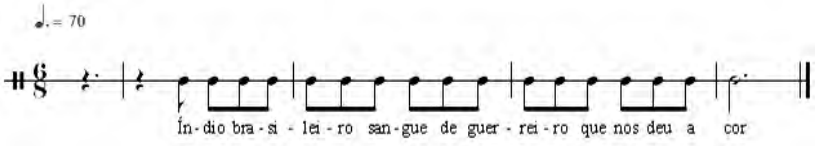
"Alvorada tupi" é claramente uma tentativa de criação de um gênero musical a partir de um posicionamento ideológico nacionalista que procurava substituir o significante guarani pelo tupi, acreditando estar assim conectado com um sentido de brasilidade em oposição a uma prática musical estrangeira (no caso, paraguaia, representada pela guarânia).

No catálogo da discografia brasileira 78 rpm (SANTOS *et al*, 1982) localizamos apenas mais uma tupiana além de "Alvorada tupi": "Linda forasteira", também de Mário Zan e Nonô Basílio, gravada pelas mesmas Irmãs Celeste e lançada no início de 1959 pela Chantecler (78-0085). Curioso constatar que os lados B dos dois discos trazem baiões, gênero associado a um nacionalismo musical que tinha em Luis Gonzaga (amigo pessoal de Mário Zan) seu mais célebre compositor e intérprete.

[61] http://www.dicionariompb.com.br/nono-basilio/obra - acessado em 10.04.2012.
[62] http://www.dicionariompb.com.br/duo-irmas-celeste/dados-artisticos - acessado em 10.04.2012.

A letra de “Alvorada tupi” (ver letra no Anexo II) – de caráter épico cuja narrativa busca construir um mito de origem tupi devidamente catequizado – não pode ser descolada da música que foge aos padrões usuais de uma canção ao utilizar uma longa e dramática introdução – que explora os registros graves e agudos das vozes das cantoras que não economizam trêmolos e portamentos –, seguida de uma única parte A marcada por batidas de tambor em 3/4 com intervenções de harpa e acordeon. É de se registrar que também na guarânia “Índia” o compositor José Asunción Flores criou uma longa e dramática introdução instrumental – suprimida nas gravações das versões brasileiras – o que reforça a suposição de intencionalidade na criação de um gênero musical que viesse a substituir a guarânia (carregada de significados fronteiriços e conectada com o país vizinho).

Ex. 12: parte A em 6/8



Ex. 13: parte A em 3/4

3. Canções mais gravadas

Índia

A guarânia “Índia” foi composta em por volta de 1926 ou 1929[63] pelo compositor paraguaio Jose Asunción Flores (Asunção, 1908 – Buenos Aires, 1972) e recebeu duas letras: a primeira do poeta Rigoberto Fontao Meza (Tape Ka’aty, 1900 –

[63] Em Roche (1984, p.210) consta o ano de 1929; em Ocampo (1980, p.308) “por volta de 1926”. Achamos mais provável que Ocampo esteja correto, pois Roche provavelmente deve se referir à criação da segunda letra.

Assunção, 1936) e a segunda – que se tornou mais popularizada – do poeta Manuel Ortiz Guerrero (Villarrica, Guairá, 1897 – Sucuru'á, 1933).[64]

Em Roche (1984, p.101) consta um depoimento atribuído a Flores onde o compositor declara que "di a luz *India* y *Panambí verá* en una de mis tantas noches de bohemia y juerga, con mi violín a cuestas". Segundo Roche (Ibid., p.105), Flores teria afirmado que "India", com a primeira letra, era cantada apenas com a primeira parte, tendo recebido a segunda parte e uma "ponte" posteriormente.

> Durante mucho tiempo *India* poseía solo una parte; es decir, la primera. La segunda parte nació una tarde durante un ensayo em la casa de Juan Beloto, conocido músico y guitarrista. Este colega y amigo vivia em la calle Aquidabán, entre Antequera y Tacuarí. La cosa fue más o menos así... Nos preparábamos, como de costumbre, para dar uma serenata y mientras ensayábamos surgió la melodia que faltaba. Luego introduje en ella una suerte de "puente" para enlazar la primera con la segunda parte.

A segunda letra foi proposta por Manuel Ortiz Guerrero que alegou razões técnicas:

> El decía que [os versos originais] eran demasiado pesados y poco brillantes, que su ritmo y cadencia no eran adecuados para *India*; que no favorecían a la preciosa melodia creada por mi.
> (...)
> Yo no entendia casi nada de métricas, ni de rimas, ni de metáforas. Ellos eran poetas y yo músico. Lo que note, nobleza obliga a decirlo, es que en verdad los versos de Fontao Meza no encajaban bien em la melodia de *India*. Eso lo descubrí cuando Ortiz Guerrero me habló largo y tendido sobre el problema (Ibid., p.107).

A primeira letra de "India" mescla estrofes em espanhol com refrão em guarani e a segunda letra tem estrofes e refrão em espanhol (OCAMPO, 1980, p.308-309).[65]

É curioso verificar que, segundo a narrativa de Flores, "Índia" surgiu em um contexto boêmio, mas à medida que seu autor se engajava em um projeto político nacionalista e intensificava sua produção de música orquestral, a guarânia (e "Índia" como paradigma do gênero musical) se firmava como representação da identidade nacional paraguaia. Segundo Roche (1984, p.104), Flores teria afirmado que:

---

[64] Segundo consta em Roche (1984, p.108), Rigoberto Fontao Meza, magoado com Flores, nunca o perdoou pela substituição de sua letra pela de Manuel Ortiz Guerrero.
[65] Ver Anexo II com as duas letras e as versões em português de Ariowaldo [sic] Pires e Taiguara.

> Las primeras guaranias no fueron sino matéria prima para realizar obras serias y cada vez más complejas. [...] Cuando la grabé ["Índia"] al disco causó alboroto, y también provoco ardorosas y emotivas pruebas de aceptación. *India* venia precedida de una introducción que para muchíssima gente era desconocida y rara.

Tendo gravado uma versão de "Índia" para ballet pela Orquestra e Coro da Rádio e Televisão Soviética em 1969 (PECCI, 2004, p.215), Flores teria declarado que:

> Los versos solo se refieren a la descripción del físico y del espíritu de una índia. La música, empero, trata de una cosa muy distinta. *India* es un gran ballet indígena para orquesta y coro. Su argumento es la historia de nuestros índios.
> [...] En *India*, recalco, gran ballet, el *leit-motiv* es el diálogo entre el cacique y el fuego. Los versos tienen que mamar el contenido de la obra; es decir, la versificación debe hacerse sobre al argumento. Es lo que hacíamos con Ortiz Guerrero. Yo le daba la idea de una determinada guarania y el realizaba los versos sobre mi idea. Pero aun así nunca nos pusimos de acuerdo de manera total. Siempre surgia entre nosotros alguna diferencia debido al enfoque de la versificación del argumento com la música...(ROCHE, 1984, p.141)

Em 1944, enquanto Flores se mantinha exilado em Buenos Aires por questões políticas, o governo paraguaio, contraditoriamente, decretou que "India" (com a segunda letra), juntamente com as polcas "Campamento Cerro Leon" (anônima) e "Cerro Corá" (Félix Fernandez e Herminio Giménez) passassem a ser consideradas "canciones populares nacionales", materializando em forma de decreto presidencial o esforço pela afirmação de uma identidade nacional a partir dessas três canções. No decreto no. 4.594 de 24.07.1944 são apresentadas as seguintes justificativas:

> Considerando que CAMPAMENTO CERRO LEON, entonado por los defensores de la soberania pátria em 1870 [Guerra do Paraguai], daba fuerza a los soldados del 35 em el segundo ataque que sufrió el Paraguay. Que CERRO CORA recoge y eterniza em sus notas el tremendo drama de nuestro pueblo en su último esfuerzo por conservar su cara libertad [provável referência à Guerra do Chaco – 1932/1935]. Que INDIA es uno de los exponentes de la guarania, género bien determinado en el foklore nacional representando una forma de la evolución de nuestra música vernácula y es, al mismo tiempo, la primera [sic] composición de este gênero musical. (SZARAN, 1997, p.126)

Apesar da importância simbólica de “India” para a manutenção de um senso identitário no Paraguai, esse simbolismo parece não ter sido apreendido quando da realização da famosa versão brasileira feita por José Fortuna em 1952 (ver letra no Anexo II).

Mais adiante, na seção em que analisamos os discos 78 rpm que trazem contrastes entre os gêneros musicais faremos uma análise mais pormenorizada dessa versão. Importante citar que Santos Júnior (2010, p.80) associa essa personagem de José Fortuna a outra “índia” presente na literatura brasileira: “Iracema” (1865) de José de Alencar (1829 – 1877). Afirma esse autor que:

> O próprio Alencar definiria a sua ***Iracema*** como pertencente à uma suposta “literatura primitiva”, ou “cheia de santidade e enlevo, para aqueles que venceram na terra da pátria a mãe fecunda – ***alma mater***, e não enxergam nela apenas o chão onde pisam” [***in*** BOSI, A. História concisa da literatura brasileira. p.150].

Santos Júnior credita o imenso sucesso popular (terá sido sucesso apenas nas camadas populares?) de “India” à articulação entre “expressão da nacionalidade” e “romantismo tardio”:

> Estes versos, do compositor José Fortuna, traduzem a expressão da nacionalidade, aliada ao romantismo tardio, presente em significativa parcela das modas caipiras e das guarânias, na forma de sentimentalismo. (..) Dentro desta perspectiva, que envolve na canção elementos poéticos ligados à paixão, à terra, à origem e ao coração, haveremos de encontrar ainda a procurada explicação para a perenidade desta ***Índia***. O romantismo, tardio, pode até ter se descaracterizado nas camadas intelectualmente estimuladas mas, definitivamente, não acabou nas camadas populares (SANTOS JÚNIOR, 2010, p.82).

Que a letra de José Fortuna está eivada de sentimentalismo não resta dúvida. Mas não vislumbramos uma intenção de criar metáforas para uma narrativa nacionalista brasileira. Digno de destaque é a preocupação do poeta em afirmar o vínculo da música com o Paraguai no último verso (“flor do meu Paraguai”) e lamentar a partida iminente e a saudade inevitável que sentirá quando dela se separar. Poderíamos aqui fazer uma leitura metafórica que associasse a personagem a um passado idílico, arcaico e fronteiriço?

Euclides Fortuna (2009, p.122), o "Pitangueira" da dupla Zé Fortuna e Pitangueira, relata que ele próprio teria ouvido um programa de músicas paraguaias no rádio em São Paulo, em 1952 e, ao escutar "India" teria se encantado ("uma das coisas mais lindas que tinha ouvido até então"). Cantou o que pode para seu irmão José Fortuna, mas conseguiram apreender apenas a metade da música:

> Uns dias depois, o Zé [Fortuna] estava com sua maleta de vendedor no Largo da Pompéia, e eis que um caminhão para no farol. Um homem negro, que estava em cima da carga, assobiava uma música linda! "Sim, parece aquela música da qual o Pitangueira me falou! É esta mesma! É a *Índia*!"
> Ele então, mais do que depressa pegou a caneta e no próprio caderno de pedidos de mercadorias, tentou colocar no papel, pelo menos a métrica da música, mas o farol abriu. O caminhão deu a partida devagarzinho, e o Zé saiu correndo atrás para ouvir o homem assobiar. [...]
> Naquele dia, o Zé voltou mais cedo para a casa. Era noite de São Pedro. O céu estava repleto de balões. Ele convidou a namorada para um passeio, levando consigo os dois trechos da melodia de *Índia*, e numa caminhada pela Rua Borges, no Bairro do Tucuruvi, num lindo anoitecer de junho, ao lado da mulher amada, José Fortuna escreveu a versão brasileira para a música paraguaia mais famosa do Brasil (FORTUNA, 2009, p.123).

Esse curioso relato, feito a partir de uma ótica afetiva evidenciada pelo autor, aponta para uma pergunta: José Fortuna teria feito sua versão sem conhecer a(s) letra(s) original(is)?

O fato é que Cascatinha se interessou pela música e, juntamente com sua parceira Inhana, começaram a cantá-la no programa ao vivo que apresentavam na Rádio Record de São Paulo. Como o diretor artístico da Continental (onde já haviam gravado outros discos pelo selo Todamérica) relutasse em gravá-la, Cascatinha articulou uma estratégia relatada por Santos Júnior (2010, p.84):

> Em entrevista a este trabalho, Cascatinha revelaria atitudes comerciais que praticou, hoje conhecidas como ***marketeiras***. Na verdade ele próprio cooptou algumas dezenas de fãs para que ligassem à Record, pedindo pelo disco com a música *Índia*. Somado à conquista do prêmio Roquete Pinto, esse era o aproche que faltava para convencer os diretores da Todamérica, especialmente o diretor artístico da Continental, Hernani Dantas, da "necessidade" da gravação. A história, porém, ainda haveria de lhes revelar algumas surpresas. Cascatinha e

> Inhana já tinham em mãos a letra de José Fortuna para a *Índia*; aliás, até a cantavam, como mencionamos, em seu programa ao vivo; porém o diretor da gravadora relutava em gravá-la por já existir uma gravação anterior da guarânia, feita pelo tenor Arnaldo Pescuma (1903-1968), com letra de Capitão Furtado (Ariovaldo Pires – 1907-1979). Tal gravação, no entanto, preservava o refrão da música na língua guarani, e "o povo não entende nada", teria argumentado Cascatinha, como se ele entendesse. O fato é que o diretor acabou por concordar em deixá-los gravar, mas havia ainda um segundo empecilho. Detentora dos direitos autorais da canção, a Gravadora Fermata não permitia que um disco apresentasse uma guarânia de um lado, e uma "música qualquer" do outro. Haveria de serem gravadas, de acordo com suas normas, "duas versões", uma de cada lado, ou nenhuma.

Euclides Fortuna (2009, p.125) endossa alguns pontos dessa narrativa:

> O Senhor Ernandi [sic] tentou dificultar as coisas o quanto pode, dizendo que por ser uma música estrangeira, haveria certa dificuldade para se conseguir a autorização do compositor paraguaio, a não ser que do outro lado do disco (naquela época era o vinil), Cascatinha e Inhana gravassem outra versão dos mesmos autores José Assuncion Flores e Manoel Ortis Guerrero. Na verdade, tudo não passava de mentira. O que ele realmente queria, era que desistissem.

Apesar desses contratempos, o disco Todamérica TA-5179, de Cascatinha e Inhana, lançado em julho de 1952 tendo no lado A a guarânia "India" e no lado B a "canção" "Meu primeiro amor", ambas com versão de José Fortuna, tornou-se um sucesso retumbante que durou muitos anos e marcou diversas gerações. Santos Júnior (2010, p.89-90) relata:

> "A gente levanta, é *Índia*. Vai tomar café, é *Índia*. A gente vai trabalhar, é *Índia*. A gente vai almoçar, é *Índia*". A frase, dita ao vivo pelo locutor César de Alencar, nas ondas da PRE-8 Rádio Nacional do Rio de Janeiro, davam a dimensão do sucesso da dupla. [...] Também o apresentador Renato Murce, outro ícone do rádio brasileiro de então, em seu programa ***Papel Carbono*** [transmitido pela Rádio Clube do Brasil, do Rio de Janeiro], não deixava de mencionar ***Índia, Meu primeiro amor***, Cascatinha e Inhana como as "grandes novidades do ano". Tais reflexos do sucesso, observados no Rio de janeiro, então capital da República e pólo irradiador de cultura, moda e costumes, dá a dimensão do êxito das canções.

O tino comercial e empresarial de José Fortuna estava conectado com as iniciativas de uma nascente e poderosa indústria fonográfica no Brasil, fazendo-o capitalizar ao máximo o sucesso de “India”, conforme relato de Euclides Fortuna (2009, p.130):

> *Índia* continuou estourando em todas as emissoras de rádio deste país. Em São Paulo, bateu todos os recordes de execução, chegando a permanecer quinze semanas em primeiro lugar nas paradas de sucesso. Nesta ocasião, o Zé teve a idéia de explorar ao máximo o sucesso desta música, e resolveu escrever a peça teatral *Índia*. A partir deste momento, com a música sendo executada em todo o Brasil, e com o drama teatral pronto, começamos a nossa vida de circo, por estes sertões de meu Deus. E num sábado, do qual não me lembro o mês, só me recordo que era 1953, nós estreamos a peça no Circo Garbi do Chico Fumaça. no Bairro de Vila Diva. O circo ficou abarrotado de gente!

Tanto sucesso deu origem até mesmo a uma séria desavença entre José Fortuna e Raul Torres, que questionou o fato de “India” já ter uma versão anterior feita por Ariovaldo Pires (Tietê, 1907 – São Paulo, 1979), o “Capitão Furtado”. Torres chegou a cantar uma paródia em seu programa radiofônico (Ibid., p.128):

> Esse tal Fortuna desafortunado
> Que roubou a Índia de um pobre aleijado
> Ele e mais a Índia podem ir pra Putebirindava
> Porque aqui em São Paulo já encheu o sapato.

O resultado da provocação foi uma pancadaria histórica ocorrida dentro das instalações da Rádio Record e que rendeu manchetes de jornal (Ibid., p.129).

Segundo Euclides Fortuna (Ibid., p.124), até hoje a família de José Fortuna recebe direitos autorais provenientes da execução da versão de “India” em diversos países do mundo.

Mas a célebre gravação de “India” feita no Brasil por Cascatinha e Inhana em 1952 não foi a primeira nem a última. Contabilizamos no período 1942 a 1959 um total de vinte e duas gravações diferentes, sendo que só no ano de 1952 foram lançados cinco registros com outros intérpretes:

1. 1942 – Amado Smendel (Odeon)
2. 1944 – Conjunto Folclórico Guarany (Continental)
3. 1945 – Arnaldo Pescuma (Continental) com versão de Ariovaldo Pires
4. 1947/48 – Juan Daniel (Star)

5. 1949/51 – Amado Smendel y Los Paraguayitos (Star)
6. 1952 – Carlos Lombardi (Sinter)
7. 1952 – Mário Gennari Filho – acordeão (Odeon) em ritmo de bolero
8. 1952 – Rielinho (acordeão) e Seu Conjunto (Continental) em ritmo de baião
9. 1952 – Cascatinha e Inhana (Todamérica) com versão de José Fortuna
10. 1952 – Sexteto Zaccarias (RCA Victor) em ritmo de baião
11. 1952 – André Penazzi – órgão (Star) em ritmo de baião
12. 1953 – Hebe Camargo (Odeon) com versão de José Fortuna
13. 1953 – Trio de Ouro (RCA Victor) com versão de José Fortuna
14. 1953 – Nora Ney (Continental) com a letra de Manuel Ortiz Guerrero
15. 1953 – Valdir Calmon e Sua Orquestra (Copacabana) em ritmo de bolero-mambo
16. 1953 – Carioca e Sua Orquestra (Sinter) em ritmo de samba
17. 1954 – Amado Smendel (Copacabana)
18. 1957 – Los Candilejas (RGE) em ritmo de bolero
19. 1958 – Dilermando Reis – violão (Continental)
20. 1959 – Pepe Velasquez e Sua Harpa Paraguaia (Califórnia)
21. 1959 – Luiz Bordon – harpa (Chantecler)
22. 1959 – Guido Miyoshi (Califórnia) em versão para o japonês de Kikuo Furuno

O fato de "India" ter merecido tantas gravações diferentes no Brasil (até mesmo alterando o ritmo da guarânia e transformando-a em bolero, baião, bolero-mambo e samba) indica a imensa receptividade que essa canção teve não apenas por parte do público, mas também por parte dos intérpretes e das diversas gravadoras que a registraram, sendo que o ano de 1952 parece ter sido o ano da "India" no Brasil, configurando talvez um ponto culminante na escalada da penetração da guarânia paraguaia no país.[66]

Se em meados da década de 1930 foram feitas as primeiras gravações de guarânias paraguaias em São Paulo (por Agustin Cáceres), dezessete anos depois (em

[66] Em Santos Júnior (2010, p.87-88) consta uma narrativa de Cascatinha onde ele aponta as dificuldades para lançar sua gravação de "Índia" e "Meu primeiro amor" devido a prioridades de lançamentos de outras gravações de "Índia" por intérpretes como Hebe Camargo, Titulares do ritmo, Mário Gennari Filho e Serrinha e Caboclinho. Entretanto, o relato de Cascatinha não corresponde à checagem que realizamos junto às gravações (e respectivas datas de gravação e lançamento) de "Índia" em Santos ***et al*** (1982).

1952) uma guarânia – a mais emblemática delas para a configuração de uma identidade musical no Paraguai – atingiu um sucesso que surpreendeu os produtores, críticos e comunicadores. E não podemos deixar de registrar que parece ter sido após esse *boom* que a guarânia no Brasil foi paulatinamente sendo apropriada por intérpretes não sertanejos e enquadrada no rótulo de música romântica, dissociando-se, em parte, de sua identificação com o campo da música sertaneja no país.

Cabecinha no ombro

O rasqueado (por vezes referido como guarânia) "Cabecinha no ombro" foi composto pelo carioca Paulo Borges (Rio de Janeiro, 1916 – Rio de Janeiro, 2008). Compositor eclético, Paulo Borges compôs sambas, boleros, sambas-canção e até mesmo uma tarantela. Longevo, teve oportunidade de conhecer e conviver com Noel Rosa, Assis Valente, Tom Jobim, Roberto Menescal, Ronaldo Bôscoli e Nara Leão, além do ex-presidente Juscelino Kubitschek. Paulo Borges pode ser considerado uma espécie de mediador entre o meio musical carioca e a música sertaneja paulista, haja vista que, além do rasqueado "Cabecinha no ombro", também compôs a toada "Sou eu" gravada por Bié e Juquinha em 1958 pela RCA Victor.[67]

Seu maior sucesso sem dúvida foi "Cabecinha no ombro", que, conforme o catálogo **Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964** (SANTOS *et al.*, 1982), teve dez gravações diferentes entre 1957/58 e 1959:

1. Entre julho/57 a dezembro/58 – Paulo Borges (Columbia)
2. Entre julho/57 a dezembro/58 – Aristides Valdez e Seu Conjunto Calandrias Ñhu (Columbia) em versão de Aristides Valdez com o título "Cabecita em mi ombro" sem definição genérica no rótulo do disco
3. Entre maio/junho/58 – Duo Guarujá (Continental) como guarânia
4. Entre maio/dezembro/58 – Adelaide Chiozzo e Silvinha Chiozzo (Copacabana)
5. Entre maio/dezembro/58 – Quarteto Marabá (Copacabana)
6. Junho/58 – Trio Nagô (RCA Victor)
7. Junho/58 – Gregório Barrios (Odeon) na versão de Aristides Valdez e como guarânia

[67] http://www.dicionariompb.com.br/paulo-borges/obra - acessado em 08.09.2012.

8. Provavelmente em 1958 – Trio Marangatu (Polydor) na versão de Aristides Valdez e como guarânia
9. Entre março/dezembro/59 – Altamiro Carrilho (Copacabana)
10. Abril/59 – Guido Miyoshi (Califórnia) em versão para o japonês de Kikuo Furuno

Na versão online do **Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira** consta que por ocasião da morte de Paulo Borges em 2008, o jornalista Artur Xexéo escreveu em sua coluna no jornal O Globo que: "a música 'Cabecinha no ombro' estará para sempre na trilha sonora de uma geração. Foi a primeira música que aprendi a cantar. Era um rasqueado, e a versão com Alcides Gerardi tocava no rádio o dia inteiro."

Mais parecida com uma valsa e um tanto distante das estruturas musicais da guarânia, "Cabecinha no ombro" tem letra singela, de um romantismo inocente (ver letra no Anexo II).

Recuerdos de Ypacarai

"Recuerdos de Ypacarai" é uma guarânia bastante popular composta por Demetrio Ortíz (Pirebebuy, 1916 – Buenos Aires, 1975) e Zulema de Mirkin (Buenos Aires, 1923 – Buenos Aires, 2012). Demetrio Ortiz foi um importante cantor e compositor paraguaio que em 1943, juntamente com o cantor Ignacio Melgarejo e o harpista Digno García, integraram o Trío Asunceno, que atuou no Brasil até 1946. No ano seguinte se estabeleceu em Buenos Aires onde desempenhou intensa atividade profissional como compositor e músico da Orquesta de Hermínio Giménez, Trío de Félix Pérez Cardozo e outros, bem como professor de danças folclóricas na Casa Paraguaya (SZARAN, 1997, p.364).

Zulema de Mirkin foi uma poetisa argentina e se destacou como autora da letra de "Recuerdos de Ypacarai" embora ainda não conhecesse o Paraguai na época em que a escreveu. A música teria sido feita por Demetrio Ortiz na cidade de Córdoba, Argentina, em 1948 e a letra em 1950. A partir de 1952 se tornou uma das guarânias mais populares, tendo sido difundida em muitos países.[68]

[68] http://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/fallecio-zulema-de-mirkin-409644.html - acessado em 10.09.2012.

A letra faz referencia a um encontro romántico tendo como cenário o lago de Ypacarai na cidade de Asunção, sendo que no Brasil a versão que se tornou popular foi feita por Juraci Rago (ver letra no Anexo II).

No Brasil, “Recuerdos de Ypacarai” teve nove gravações diferentes no período compreendido entre 1955/57, mais um relançamento provavelmente em 1959:

1. Março/abril/55 – Trio los Pampas (Copacabana)
2. Maio/55 – José Ribamar (Todamérica) em versão de Juraci Rago e gravada como “canção” e não como “guarânia”
3. Maio/junho/55 – Irmãs Castro (Continental) em versão de Juraci Rago e gravada como “canção” (foi relançada pela Caboclo provavelmente em 1959)
4. Junho/55 – Carlos Galhardo (RCA Victor) em versão de Palmeira e gravada como “canção”
5. Setembro/55 – Mário Gennari Filho – acordeão (Odeon)
6. Outubro/55 – Conjunto Alma Guarani (Odeon)
7. Abril/maio/56 – Zezinho Brasil – acordeão (Continental) e gravada como bolero
8. Entre maio/56 e janeiro/57 – Cascatinha e Inhana (Todamérica) em versão de Juraci Rago e gravada como “canção”
9. Junho/julho/56 – Luiz Bonfá e Seu Conjunto (Continental)

Noites do Paraguai (Noches del Paraguay)

“Noches del Paraguay” é outra famosa guarânia composta por Samuel Aguayo (Villeta del Guarnipitán, Paraguai, 1909 – Asunção, 1993) com letra de Pedro J. Carles (San Lorenzo, Paraguai, 1909 – San Lorenzo, 1969).

Nascido no Paraguai, a partir dos dezoito anos de idade Aguayo passou a residir em Buenos Aires onde gravou discos e ficou conhecido como “el Gardel del Paraguay”, tendo retornado definitivamente ao seu país em 1980. Pedro Carles escreveu a letra de “Noches del Paraguay” quando estava na cidade de Montevidéu em 1929 (SZARAN, 1997, p.39 e 124), daí seu acentuado caráter nostálgico (ver letra no Anexo II).

No Brasil, “Noches del Paraguay” ou “Noites do Paraguai” teve oito gravações lançadas entre 1947 e 1957, mais um relançamento provavelmente em 1959:

1. Entre agosto/outubro/47 – Irmãs Castro (Continental) em versão de Ariovaldo Pires relançada provavelmente em 1959 pelo sêlo Caboclo
2. Entre dezembro/49 a maio/51 – Amado Smendel y los Paraguayitos (Star) como “canção”
3. Abril/51 – Barreto e Barroso (Todamérica) em versão de Nogueira Santos
4. Agosto/53 – Trio de Ouro (RCA Victor) em versão de Herivelto Martins
5. Entre agosto/setembro/53 – Trio Marabá (Copacabana) na versão de Ariovaldo Pires
6. Provavelmente em abril/54 – Amado Smendel (Copacabana) como “canção”
7. Agosto/54 – Irmãs Cavalcânti (Columbia) na versão de Herivelto Martins como “rasqueado”
8. Entre maio/56 a janeiro/57 – Cascatinha e Inhana (Todamérica) em versão de Nogueira Santos.

No Brasil foram feitas quatro versões diferentes: de Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), de Nogueira Santos, de José Fortuna e de Herivelto Martins (ver letras no Anexo II).

Quero beijar-te as mãos

“Quero beijar-te as mãos”, guarânia de Arsênio de Carvalho[69] e Lourival Faissal (Rio de Janeiro, 1922) fez um grande sucesso no final da década de 1950. O radialista (da Rádio Nacional do Rio de Janeiro) e compositor Lourival Faissal foi considerado “o rei das versões”, pois fez numerosas versões de canções estrangeiras (principalmente americanas) para o português, sendo que Emilinha Borba foi sua intérprete mais constante. Em sua obra constam mais de cem composições gravadas, entre elas diversos tangos, mambos, valsas, boleros, sambas-canção, etc. Seu maior sucesso foi a guarânia “Quero beijar-te as mãos” que, segundo o **Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira**[70] foi gravado pela primeira vez por Anísio Silva em 1959 (ver letra no Anexo II).

[69] Não conseguimos dados sobre Arsênio de Carvalho.
[70] http://www.dicionariompb.com.br/lourivalfaissal/biografia - acessado em 10.09.2012.

Conforme os catálogos da **Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al.*, 1982) foram feitos oito lançamentos de gravações diferentes entre 1959 e 1960:

1. Julho/59 – Anísio Silva (Odeon)
2. Setembro/59 – Zezinha (Odeon)
3. Setembro/59 – Irmãs Galvão (Chantecler)
4. Entre novembro/58 a outubro/59 – Os Vocalistas Modernos (Sinter)
5. Novembro/59 – Duo Guarujá (Continental)
6. Novembro/59 – Luiz Bordon – harpa (Chantecler)
7. Entre março/dezembro/59 – Betinho e Seu Conjunto
8. Provavelmente em 1960 – Cascatinha e Inhana (Todamérica)

Anahi

A guarânia "Anahi" é de autoria do poeta, compositor e jornalista argentino Oswaldo Sosa Cordero (Yaguareté Corá, atual Concepción, Argentina, 1906 – Buenos Aires, 1986). Filho de pai paraguaio, foi considerado "uno de los principales cultores del cancionero correntino" (NOYA, 1989, p.58). Autor do famoso chamamé "Alma guarani", Sosa Cordero ilustra a configuração cultural do nordeste da Argentina (região de Corrientes) que mantem muitos vínculos históricos, sociais e culturais com o Paraguai.

A letra revela conexões com a guarânia "India", pois também aqui a figura feminina e heróica da índia pode ser lida como metáfora poética de um mito fundador da identidade guarani. É bom lembrar que o nordeste da Argentina, a exemplo do Paraguai, também cultua o simbolismo da "alma guarani" como principal faceta de sua configuração cultural.

Curioso observar que a versão brasileira (na verdade é praticamente uma tradução) de José Fortuna troca a menção à "raça guarani" pela "raça tupi" (assim também foi feito na versão de "India"), revelando uma ação deliberada de "nacionalizar" essas guarânias ao dar proeminência ao tupi em detrimento do guarani (ver letra no Anexo II).

Localizamos seis gravações e respectivos lançamentos diferentes de "Anahi" no Brasil (SANTOS *et al.*, 1982) entre 1955 e 1957:

1. Setembro/55 – Carlos Gonzaga (RCA Victor) em versão de José Fortuna

2. Janeiro/57 – Gregório Barrios (Odeon)
3. Março/57 – Los Zorzales Guaranies (Sinter)
4. Abril/57 – Amado Smendel (Todamérica)
5. Provavelmente em 1957 – Dirceu e Marília (Polydor) em versão de Juraci Rago
6. Junho/57 – Trio Ypacaraí (Mocambo)

Chalana

O famoso rasqueado "Chalana" foi composto por Arlindo Pinto (São Paulo, 1906 – São Paulo, 1968) e Mário Zan (Roncade – Veneto, Itália, 1920 – São Paulo, 2006) provavelmente em meados da década de 1940, quando Zan viajou para as fronteiras de Mato Grosso do Sul juntamente com Nhô Pai, Nhô Fio e Capitão Furtado.[71]

Sobre Arlindo Pinto, já nos reportamos ao abordar a moda campera "Boiadeiro bão" e sobre Mário Zan falaremos mais adiante.

Interessante notar que "Chalana", conforme informa a **Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al.*, 1982), teve quatro lançamentos e um relançamento antes que o próprio Mário Zan a gravasse em 1954 e não como "rasqueado", mas como "choro":

1. Entre julho/agosto/52 – Duo Brasil Moreno (Star)
2. Entre outubro/novembro/53 – Tonico Melo e Ninico (Copacabana)
3. Entre abril/dezembro/54 – Duo Brasil Moreno (Copacabana)
4. Entre junho/julho/54 – Irmãs Castro (Continental) como guarânia e não como rasqueado; esta gravação foi relançada posteriormente (em data imprecisa anterior a setembro/59) pela Caboclo, evidenciando o sucesso da gravação
5. Setembro/54 – Mário Zan – acordeão (RCA Victor) como "choro"

A letra descreve uma paisagem familiar aos habitantes do Pantanal: o rio que faz a divisa entre o Brasil e o Paraguai (ver letra no Anexo II).

Morrendo de amor

[71] http://www.dicionariompb.com.br/mario-zan/bibliografia-critica - acessado em 09.04.2012.

"Morrendo de amor" é uma guarânia composta por Aluísio Ferreira Gomes, o Canarinho (Salvador, 1927) e Maximino Parisi[72]. O baiano Canarinho morou no Rio de Janeiro no final dos anos 1940 onde atuou como *crooner* na Orquestra do Maestro Cipó e na Orquestra de Lima Filho. Em 1955 transferiu-se para São Paulo onde atuou como cantor em boates, programas de rádio, apresentador e produtor radiofônico e na televisão como ator e comediante.[73]

"Morrendo de amor", sua canção mais famosa (ver letra no Anexo II), foi feita em parceria com Maximino Parisi e teve seis lançamentos diferentes entre 1957 e 1959 (SANTOS *et al.,* 1982):

1. Provavelmente 1957 – Antonio Martins (Todamérica)
2. Abril/59 – José Lopes (Chantecler)
3. Maio/59 – Pepe Velasquez e Sua Harpa Paraguaia (Califórnia)
4. Maio/59 – Luiz Bordon (Chantecler)
5. Junho/59 – Duo Guarujá (Continental)
6. Outubro/59 – Gregorio Barrios (Odeon)

Paraguayta

A primeira gravação do rasqueado "Paraguayta" de Cunha Jr. foi feita em1940 pela Columbia, conforme já abordamos acima. Após essa gravação (a primeira do gênero rasqueado no país) foram feitos mais três lançamentos de novas gravações e um relançamento entre 1943 e 1956 (SANTOS *et al.,* 1982):

1. Junho/40 – Nhô Nardo e Cunha Jr. (Columbia)
2. Junho/43 – Nhô Nardo e Cunha Jr. (Columbia) – regravação
3. Dezembro/43 – Nhô Nardo e Cunha Jr. (Continental) – relançamento da gravação de Junho/43 feito pela Columbia
4. Abril/54 – Nhô Nardo e Cunha Jr. (Columbia)
5. Entre abril/maio/56 – Cascatinha e Inhana (Continental)

Minhas noites sem você (Mis noches sin ti)

[72] Não conseguimos localizar qualquer informação sobre Maximino Parisi.
[73] http://www.dicionariompb.com.br/canarinho/obra - acessado em 11.09.2012.

A famosa guarânia "Mis noches sin ti" (letra e versões no Anexo II) é de autoria de Demetrio Ortiz (Pirebebuy, 1916 – Buenos Aires, 1975) e María Teresa Marquez, nome artístico de María Teresa Villone. A respeito de Demetrio Ortiz já nos reportamos quando falamos sobre a guarânia "Recuerdos de Ypacarai". Sobre María Teresa Marquez paira certa aura de mistério. Não constam informações sobre a autora na bibliografia de música paraguaia que consultamos. A *web page* **Nostalgias de mi litoral**[74], dedicada à música da fronteira da Argentina com o Paraguai se reporta a ela para informar seu nome real (María Teresa Villone) e mostrar a capa de um LP 33 rpm gravado por ela com duas guarânias, duas polcas, dois chamamés, uma zamba e um estilo, pelo selo argentino "Discos Pampa" (pela foto não é possível precisar a data).

Porém, no site **El folklore argentino**[75], há um foro de discussão dedicado ao folclore daquele país, onde dois internautas (Malambo e Guillermo Seara) trocam um rápido diálogo realizado no dia 04.10.2007:

> Malambo – María Teresa Márquez. Exquisita intérprete de la música de nuestro litoral, de quien nada pude encontrar em la web. Tal vez alguien tenga información y material discográfico de ella, que quiera compartir. Dejo abierta la inquietud. Saludos a todos.
>
> Guillermo Seara – Malambo: te puedo comentar que esta cantante y autora, dueña de una gran voz integro la orquesta de Felix Perez Cardozo, entre los temas que interpretaban estaban las guaranias Mis Noches Sin Ti y Que Sera de Ti. Tambien actuo en Uruguay y Paraguay. Fallecio en el año 2000 em Brasil, donde estaba radicada. Lamentablemente non tengo discografia de ella. Espero que te haya servido estos datos.
>
> Malambo – En efecto, sabía de participación com Félix Pérez Cardozo. Lo que ignoraba era la época y el lugar de su muerte. Creo que ni los paraguayos la registran (consulte um par de sites preguntando). Me parece que deberíamos dejar flotando este tema para el caso en que aparezca algún seguidor de la música guarani y, en general, de nuestro litoral, aporte el material de que disponga.

Em 01.11.2007, Malambo postou a seguinte informação:

---

[74] http://www.nostalgiasdemilitoral.com/2010/09/maria-teresa-marquez-con-armando.html - acessado em 10.09.2012.

[75] http://elfolkloreargentino.com/foro/viewtopic.php?t=589&sid=d2269c23a633285621c75fbddef1db55 - acessado em 10.09.2012.

> Malambo – Nacida en la ciudad de Buenos Aires, el 20 de diciembre de 1918, falleció en San Pablo (Brasil) el 19 de octubre de 2000.

Pelo que se depreende, "Malambo" é o pseudônimo de alguém que está ligado à fronteira da Argentina com o Paraguai, haja vista que se refere a "nuestro litoral". Guillermo Seara está registrado no foro de discussão "Intérpretes instrumentales y vocales" do site e mora na cidade de Córdoba, Argentina.

A referência a Félix Pérez Cardozo (Hyaty, Guairá, 1908 – Buenos Aires, 1952) é importante, pois esse harpista e compositor paraguaio chegou a Buenos Aires em 1931, dando início à primeira turnê de apresentações de músicos paraguaios na capital argentina e a mais de meio século de presença prolongada de músicos do Paraguai naquela cidade (SZARAN, 1997, p.384).

O que concluímos sobre María Teresa Márquez é que ela nasceu na Argentina, integrou um grupo de músicos paraguaios e veio a falecer em São Paulo aos oitenta e dois anos de idade.

No Brasil, entre 1955 até o final dessa década estão registradas cinco gravações dessa guarânia (SANTOS *et al.,* 1982):

1. Entre fevereiro/março/56 – Rago e Seu Conjunto (Continental)
2. Março/57 – Los Zorzales Guaranies (Sinter) em ritmo de bolero
3. Entre junho/outubro/57 – Zulico e Zuleica (Mocambo) com versão de José Fortuna e em ritmo de bolero
4. Julho/57 – Amado Smendel (Todamérica)
5. Sem data definida, mas provavelmente até o final da década de 1950 – Trio Tropical (Polydor) com versão de José Fortuna e em ritmo de bolero

Cidades de Mato Grosso

O rasqueado "Cidades de Mato Grosso" (letra no Anexo II), de autoria de Mário Zan e Arlindo Pinto é, até hoje, uma das canções mais representativas de Mato Grosso do Sul, principalmente por fazer referência ao Paraguai e às cidades da região[76]:

Segundo a **Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al.,* 1982), foram feitos três lançamentos e um relançamento entre 1948 e 1959:

[76] Com exceção de Cuiabá, todas as outras cidades citadas na letra são de Mato Grosso do Sul.

1. Entre março/abril/49 – Irmãs Castro (Continental) – relançada pela Caboclo sem data definida mas anterior a 1959
2. Entre outubro/novembro/52 – Trio Marabá (Star)
3. Entre abril/dezembro/54 – Trio Marabá (Copacabana)

Rola Mensageira (Paloma blanca)

A polca paraguaia "Paloma blanca" foi composta por Neneco Norton (Assunção, 1923), cujo nome real é Elio Ramón Benítez. A partir da década de 1940 integrou diversos grupos musicais, tendo criado o Trío Carioca y los Caballeros del Ritmo, com o qual fez diversas turnês pelo Brasil e Argentina. Sua polca mais famosa é "Paloma blanca", cujos direitos autorais foram vendidos (SZARAN, 1997, p.334). A letra é feita em *yopara*, mistura dos idiomas guarani e espanhol (ver letra e versão de Teddy Vieira no Anexo II)

No Brasil, no ano de 1959, "Paloma blanca" mereceu quatro gravações e lançamentos diferentes (SANTOS *et al.*, 1982):

1. Agosto/59 – Julio Cesar del Paraguay (Chantecler)
2. Setembro/59 – Irmãs Galvão (Chantecler) em versão de Teddy Vieira como "Rola mensageira"
3. Outubro/59 – Los Fronteiriços (RCA Victor)
4. Dezembro/59 – Los Zorzales Guaranies (Philips)

O critério para a seleção das canções que foram abordadas nesta seção foi quantitativo: canções que tiveram de quatro a vinte e dois lançamentos em discos 78 rpm até o final da década de 1950. Porém, não poderíamos deixar de dedicar algumas linhas a outra guarânia paradigmática: "Lejania", ou como ficou mais conhecida no Brasil: "Meu primeiro amor". Embora tenha havido três lançamentos desta guarânia, ela figurou no lado B do famoso (e já clássico) disco que Cascatinha e Inhana gravou pela Todamérica em 1952 e que tinha no lado A a guarânia "India".

"Lejania", cuja letra mistura os idiomas guarani e espanhol (ver no Anexo II) é de autoria de Hermínio Giménez (General Bernardino Caballero, Paraguai, 1905 – Assunção, 1991). Um dos mais importantes compositores paraguaios, Hermínio

Gimenez esteve bastante ligado ao meio musical argentino (residiu em Buenos Aires e Corrientes) e brasileiro. Morou no Rio de Janeiro por três anos no início da década de 1940 e na década de 1950 rodou o Brasil em turnês, tendo gravado discos com seu conjunto folclórico "Ponta Porã" e com o "Quinteto Victoria". Segundo Szaran (1997, p.224):

> La trayectoria artística de Herminio Giménez, es similar a la de la mayoría de los compositores del Paraguay que vivieron en el exílio. Se inició en la música popular de inspiración folklórica, en las grandes urbes accedió a clases básicas de armonía y orquestación y a partir de ahí trabajó en lo que todos dieron en llamar la jerarquización de la música paraguaya, que consistió en trasladar al lenguaje de la música sinfônica, la música popular del Paraguay, a la manera de los nacionalistas europeos del siglo pasado y los americanos de princípios de siglo.

Szaran (Ibid., p.225) também relata o constrangimento sofrido por Herminio Gimenez quando foi convidado para dirigir um concerto com uma orquestra sinfônica no Rio de Janeiro (seria a Orquestra Sinfônica Brasileira?) e teve seu nome vetado pela comissão artística da orquestra "por tratarse de música popular orquestada, que no estaba a la altura de lo exigido para un concierto sinfônico convencional."

Hermínio Gimenez também esteve ligado a Mato Grosso do Sul, tendo residido em Campo Grande na década de 1960. O professor Hildebrando Campestrini, presidente do Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul nos relatou, em entrevista realizada em 16.10.2012, que ele residia em uma casa de vila no centro da cidade (na atual Rua Marechal Rondom quase esquina com a Ernesto Geisel ao lado do Hotel Vânia) e se apresentava regularmente no bar e restaurante "O gato que ri" que ficava na rua Dom Aquino.

"O gato que ri" ficou célebre por catalizar a vida social e artística da cidade principalmente na década de 1960. Seu proprietário era o exilado paraguaio Ricardo Granda que chegou a ser preso pelo governo militar brasileiro em 1965. Anteriormente, quando morava no Paraguai, Granda foi o proprietário da *Editora Paraguaya de Musica* que publicava partituras de compositores daquele país. A ligação com Herminio Gimenez (e provavelmente um dos motivos do maestro vir para Campo Grande) talvez

tenha duas justificativas: a relação compositor-editor e a identificação política comum que os contrapunha ao ditador Alfredo Strossner.[77]

No Brasil, "Lejania" foi gravada pelo sexteto vocal Titulares do Ritmo em 16.05.1952 (matriz S-093291) e lançado no disco 78 rpm 80.0946 da RCA Victor com classificação genérica "canção" e arranjo de Baiano. Em julho do mesmo ano Cascatinha e Inhana lançaram seu antológico 78 rpm tendo "Lejania" em versão (ver letra no Anexo II) de José Fortuna e Pinheirinho Junior intitulada "Meu primeiro amor" no lado B do disco Todamérica TA-5169 também como "canção". Em novembro de 1959 foi feito novo lançamento através do disco 78 rpm da Continental no. 17.730 na voz de Sarita Antunes como "guarânia" (SANTOS *et al.*, 1982).

Tanto Euclides Fortuna (FORTUNA, 2009, p.126) quanto os depoimentos de Cascatinha (SANTOS JÚNIOR, 2010, p.85) informam que "Meu primeiro amor" foi colocado no lado B do disco que continha "India" por exigência do diretor artístico da gravadora e que a versão brasileira da guarânia foi feita às pressas. Na gravação realizada no dia 26.07.1952 "Meu primeiro amor" foi gravada antes de "India" e com a participação do Conjunto Típico de Salinas, integrado pelos músicos paraguaios: Salinas (baixo), Jolli (violão) e Rides (harpa), além do brasileiro Antônio Bruno (acordeão) (Ibid., p.87-88).

4. Músicos e compositores

Irmãs Castro

Maria de Jesus Castro (Itapeva, SP, 1926) e Lourdes Amaral Castro (Bauru, SP, 1928 – Jarinu, SP, 2011) formaram uma das duplas sertanejas femininas de maior sucesso no Brasil. Iniciaram a vida artística ainda adolescentes, e, pelas mãos de Nhô Pai (e acompanhadas pela mãe) cantaram no Rio de Janeiro (rádios Nacional, Tupi, Globo e Mayrink Veiga, além de cassinos) e São Paulo (rádios Cultura, Tupi e Bandeirantes); nessa cidade foram contratadas com exclusividade pela rádio Record (ENCICLOPÉDIA..., 2000, p.71).

[77] Para mais informações sobre Ricardo Granda, "O gato que ri" e o papel dos paraguaios na configuração histórica e cultural de Campo Grande, consultar **ARCA – Revista de Divulgação do Arquivo Histórico de Campo Grande, MS** no. 4, dezembro de 1993.

Em 1944 gravaram seu primeiro 78 rpm pela Continental (disco no. 15.190) lançado em agosto daquele ano, contendo no lado A o corrido (gênero musical mexicano) "Não me escrevas" de Gabriel Ruiz e Nhô Pai, e no lado B o rasqueado "Che cambu" ("Vem cá") de Nhô Pai. Tornaram-se uma espécie de especialistas em repertório de rasqueados, guarânias e versões de músicas paraguaias, tendo lançado, no período compreendido entre 1944/59, quinze rasqueados, doze guarânias (considerando que "Recordações de Ipacaraí" – Continental 17.133, foi lançada como "canção", mas é uma guarânia) e três polcas paraguaias, sendo que dessas trinta gravações feitas pela Continental, vinte e quatro foram reeditadas no mesmo período pela Caboclo, o que evidencia o enorme êxito comercial que alcançaram.

Um de seus maiores sucessos no Brasil foi o corrido "Beijinho doce" de Nhô Pai, gravado em 1945 (Continental 15.393) que também foi reeditado pela Caboclo (CS-104) na segunda metade dos anos 1950.

Segundo Ribeiro (2006, p.114), as Irmãs Castro serviram de "inspiração e de apoio para as Irmãs Galvão".

Além de se apresentarem em circos e rádios pelo interior do Brasil, também cantaram no Paraguai, Argentina e Uruguai. Um dos fatos mais memoráveis (e confirmado a nós por Pápi Galan em conversa informal após a entrevista realizada em 06.11.2011) foi a temporada que elas realizaram em Assunção em meados dos anos 1950. Segundo consta, o sucesso foi tão grande que, contratadas para uma semana de shows no Teatro Vitória (o maior da cidade), acabaram ficando um mês, sendo transferidas para o Teatro Municipal sempre com lotações esgotadas. O motivo da transferência de teatros foi que o conjunto americano The Platers tinha agendada uma série de apresentações no Teatro Vitória. Enquanto as Irmãs Castro estiveram em Assunção sempre com casa lotada, os The Platers não conseguiram lotar o teatro em que se apresentavam. Tratadas como celebridades, voltaram ao Brasil em avião cedido pelo governo do Paraguai. Entre as músicas que fizeram maior sucesso naquele país estão as guarânias "brasileiras" "Che Yara porã tupy" de Rielinho e Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e "Che china mi" de Antônio Cardoso e Ariovaldo Pires.[78]

Cumpre registrar que "Che china mi" não foi gravada pelas Irmãs Castro, mas havia sido gravada pela Continental (15.194) em 1944 pelo Conjunto Folclórico Guarany de Julian Rejalla (SANTOS *et al.*, 1982), o que evidencia um trânsito de

[78] http://www.dicionariompb.com.br/irmas-castro/shows - acessado em 10.04.2012.

repertórios que não se fez apenas no sentido Paraguai-Brasil, mas também no sentido Brasil-Paraguai, isto é, guarânias e rasqueados feitos por compositores brasileiros que se transformaram em *hits* no próprio Paraguai.[79]

Palmeira e seus parceiros Piraci, Luizinho e Biá

Alguns músicos são como eixos que, por conta das múltiplas relações que estabelecem, aglutinam outros agentes e acabam se tornando produtores musicais. Este é o caso de Diogo Mulero, o Palmeira (Agudos, SP, 1918 – São Paulo, 1967) que, ao longo de sua carreira, formou três duplas de sucesso (Palmeira e Piraci, Palmeira e Luizinho e Palmeira e Biá) e se tornou diretor artístico do setor sertanejo da RCA Victor e diretor geral da Chantecler.[80]

Com Miguel Lopes Rodrigues, o Piraci (Piracicaba, SP, 1917 – Caieiras, SP, 1974), Palmeira trabalhou no período 1941/46. Contratados por Oduvaldo Viana começaram atuando na Rádio Difusora de São Paulo no programa Arraial da Curva Torta, do Capitão Furtado e gravaram o rasqueado "Caboclinho apaixonado" de Serrinha, Palmeira e Piraci em 1942 pela Victor (34970). Passaram uma temporada no Rio de Janeiro se apresentando na Rádio Nacional e no Cassino Atlântico e em 1944, já de volta a São Paulo, gravaram o rasqueado "Paraguaya, pepita de oro" de Palmeira e Ariovaldo Pires pela Continental (15.191).

Seu primeiro parceiro Piraci iniciou a carreira em 1937 e formou as duplas: Irmãos Piracicabanos (com seu irmão Santiago Lopes), Piraci e Jorginho (que ficaram conhecidos como "os garimpeiros da música sertaneja"), Palmeira e Piraci, Piraci e Guarani e Piraci e Cuiabá. Em 1957 passou a dedicar-se mais ao humorismo, viajando pelo país e se apresentando em shows acompanhado por Mário Zan. Dirigiu o setor

[79] Este não é o único caso registrado. Ferrete (1985, p.66) informa que o rasqueado "Paraguayita, pepita de oro" (ou "Paraguaia, pepita de ouro") de Palmeira e Ariovaldo Pires "chegou a ser a música predileta do presidente Higino Morínigo, que, desejando conhecer o autor da letra, convidou Ariovaldo Pires para visitar o país junto com uma comitiva brasileira. 'Morínigo fez até mesmo uma carta de agradecimento para mim', contava Ariovaldo orgulhoso. 'Negrão de Lima, que era embaixador brasileiro no Paraguai, na ocasião, chegou a dizer-me que eu havia feito mais pelo Brasil na época que toda a diplomacia brasileira em muitos anos'." Lembramos que Higino Morínigo foi presidente do Paraguai no período 1940/48, e que "Paraguaya, pepita de oro" teve duas gravações no Brasil em 1944: uma como rasqueado pela dupla Palmeira e Piraci (Continental 15.191) e outra como "canção" pelo Conjunto Folclórico Guarany (Continental 15.283) (SANTOS *et al.,* 1982). Também até hoje a bela guarânia "Saudade" de Mário Palmério (escritor, poeta, político e embaixador do Brasil no Paraguai no início da década de 1960), é bastante popular naquele país.

[80] http://www.recantocaipira.com.br/palmeira_fotos.html - acessado em 09.04.2012.

sertanejo da Chantecler e em 1970 compos seu maior sucesso: “Rio de lágrimas” ou “Rio de Piracicaba” em parceria com Tião Carreiro e Lourival dos Santos. Foi também diretor da RCA Camdem, especializada em música sertaneja e um dos fundadores da **Revista Brasileira do Folclore**.[81]

Piraci gravou as modas camperas “Mineiro de gosto” (Piraci, Tinoco e Lourival dos Santos) com Jorginho em 1948 (Continental 15.942) e “Casamento fugido” (Antonio Pires de Toledo e Piraci) com Guarani em 1952 (Continental 16.626) e o rasqueado “Sempre te amando” (Piraci e José Mineiro) em 1959 (Sertanejo PTJ-10026) com Guarani (SANTOS *et al.*, 1982).

Voltando ao Palmeira, este, após desfeita a dupla com Piraci em 1946, constituiu a dupla Palmeira e Luizinho (Luiz Raimundo, São Paulo, 1916 – São Paulo, 1983) que atuou até 1953[82]. Palmeira e Luizinho são considerados os criadores da moda campera, que, segundo Brás Baccarin é “um rasqueado mal tocado” (ver a seção 2 deste capítulo quando nos reportamos à “Cavalo preto” e “Boiadeiro bão” – as duas primeiras modas camperas gravadas e lançadas no Brasil em 1946 pela dupla Palmeira e Luizinho).

Ao todo, a dupla Palmeira e Luizinho gravou treze modas camperas, quatro rasqueados e duas guarânias no período compreendido entre 1946 e 1956.

Quanto a Luizinho, extraímos da **Enciclopédia da Música Brasileira – Sertaneja** (2000) a seguinte cronologia:

. 1939 – formou a dupla Mariano e Luisinho; Mariano (Mariano da Silva) havia desfeito a dupla Caçula e Mariano que formava com seu irmão, ambos lavradores de Piracicaba que haviam integrado a Turma Caipira de Cornélio Pires;

. por volta de 1953 – desfeita a dupla com Mariano, formou a dupla Luisinho e Limeira. Limeira (Valdemar de Franceschi) havia integrado o Trio Saudade onde usava o apelido de Nenete;

. por volta de 1958 – Valdemar de Franceschi foi substituído por Ivo Raimundo (irmão de Luisinho, São Paulo,1924) que assumiu o apelido Limeira e, juntamente com a sanfoneira Zezinha (Carmela Bonano, São Paulo, 1928 – Perdizes, 1982), formaram o

[81] http://www.piraci.art.br/index2.html - acessado em 11.04.2012.

[82] Mesmo após a separação, Palmeira e Luizinho voltaram a gravar um disco 78 rpm em 1956 que continha o rasqueado “Boliviana” de Palmeira e Teddy Vieira (RCA Victor 80.1592).

trio Luisinho, Limeira e Zezinha, que se apresentou com muito sucesso em circos e circos-teatro, recebendo o título de "Trio Orgulho do Brasil". [83]

A terceira dupla formada por Palmeira foi Palmeira e Biá (Sebastião Alves da Cunha, Coromandel, MG, 1927) em 1952. Logo no primeiro ano de atuação, gravaram dez discos 78 rpm e em 1954 excursionaram pelo país com Mário Zan. [84]

Seu primeiro grande sucesso aconteceu em 1956 quando gravaram o bolero "Boneca cobiçada" de Biá e Bolinha (RCA Victor 80.1718). Brás Baccarin, em entrevista de 19.05.2011 fornece informações muito importantes sobre "Boneca cobiçada", a dupla Palmeira e Biá e as condições de transformação de paradigmas no campo da música sertaneja:

> A deturpação da música sertaneja aconteceu pelo Palmeira, que foi o primeiro a gravar um bolero de grande sucesso que foi "Boneca cobiçada". E gravou um fox balada chamado "Ana Paula" se não me engano né. Então, porque que o Palmeira saiu daquela área dele né? Porque o Biá não gostava de música sertaneja, não gostava de moda de viola, não, o Biá não gostava, é... então ele forçou o Palmeira a gravar outras coisas, por isso que eu falo, que começou a deturpação, é, deixou aquela linha tradicional, mas fez grande sucesso, o sucesso está aí até hoje né. Que a "Boneca cobiçada" na verdade não era bolero, era guarânia. Não era versão, era uma guarânia feita pelo Bolinha e o Bolinha mostrou a música para o Biá, que era da dupla Palmeira e Biá ,e o Biá disse: não, vou transformar isso aí num bolero; porque ele não gostava de gravar naquele né... então ele queria gravar alguma coisa diferente, e transformou em "Boneca cobiçada". E eu ouvi a primeira gravação de "Boneca cobiçada" na Rádio Cultura de São Paulo num programa que tinha às 10 horas da noite e que o Álvaro Ramos que era diretor das lojas Rádio Asunção levava as novidades. Então ele levou um acetato com a gravação da "Boneca cobiçada" em primeira mão e falou pro apresentador que eu não lembro quem era, isso aqui vai ser sucesso e tocaram "Boneca cobiçada", e foi... ritmo de bolero. Ritmo de guarânia não foi gravada, ninguém sabe, eu sei da estória porque eu estava ali né, e isso não está escrito em lugar também nenhum, né.

A dupla Palmeira e Biá gravou muitos gêneros musicais: fox, boleros, sambas-canções, calipsos, calipsos-mambos, baiões, mas também gravou, no período que vai de 1954 a 1959, cinco guarânias (sendo que uma é versão), três polcas (sendo duas versões

---

[83] http://www.dicionariompb.com.br/luizinho-limeira-e-zezinha/dados-artisticos - acessado em 15.09.2012.

[84] http://www.dicionariompb.com.br/palmeira-e-bia/discografia - acessado em 11.04.2012.

de polcas paraguaias e a famosa "Recordações de Mato Grosso" de Palmeira e Ariovaldo Pires) e quatro rasqueados (SANTOS *et al.*, 1982).

Em 1959 um desses rasqueados, intitulado "Nova flor" (de Palmeira e Mário Zan) recebeu versões em inglês de Arthur Hamilton ("Love me like a stranger") e em espanhol feita pelo mexicano Pepe Ávila ("Los hombres no deben llorar"). O **Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira** afirma que por volta de 1958:

> o repertório da dupla se compunha de inúmeros ritmos mais urbanizados, com a utilização de temas que podem ser incluídos no que atrualmente se chama de música romântica, muito utilizada pelas duplas sertanejas do final do século vinte.[85]

Conhecidos como "os coronéis da música sertaneja", a dupla Palmeira e Biá encerrou a parceria em 1965, mas parece ocupar um lugar fundamental na transformação estética que se operou no campo da música sertaneja ao assimilar gêneros urbanos como o bolero, conduzindo parte desse campo para o segmento que, a partir da década de 1960 passou a ser denominado de romântico, e, posteriormente, de forma depreciativa como "cafona", "brega", "breganojo", "sertanojo", etc., e que, inobstante seu crescente sucesso comercial e popular, passou a ser rechaçado pelos defensores de um essencialismo da "verdadeira" e "autêntica" música caipira – ou sertaneja – brasileira.

Agustin Cáceres e Amado Smendel

Os catálogos das gravações 78 rpm realizadas no Brasil no período de 1902-1964 (SANTOS *et al.*, 1982) relacionam os primeiros registros de música paraguaia feitos em São Paulo pelo paraguaio Agustin Cáceres e lançados entre fevereiro de 1935 e fevereiro de 1936 pela gravadora Columbia no disco 8.147 que traz de um lado a guarânia "Al Paraguay" de Agustin Cáceres e Santiago Parissi, e do outro lado a polca "La canción del arriero" de Agustin Cáceres, D.G.Serrato e Torres.

Nos anos seguintes, numerosos discos de Agustin Cáceres, bem como do também paraguaio Amado Smendel, foram lançados, inicialmente pela Columbia, depois pela Victor, Odeon, Star, Copacabana e Todamérica, totalizando, apenas com

[85] http://www.dicionariompb.com.br/palmeira-e-bia/discografia - acessado em 11.04.2012.

esses dois intérpretes-compositores um total de vinte e quatro fonogramas (dos quais dez mereceram relançamentos) no período de 1935 a 1957. Entre as gravações de polcas e guarânias, destaca-se a primeira gravação brasileira de "Índia" de Manuel Ortiz Guerrero e Jose Asunción Flores feita por Amado Smendel pela gravadora Odeon (12.196) em 1942[86].

Curioso é a quase total inexistência de dados sobre esses dois músicos. De Agustin Cáceres encontramos apenas uma referência passageira como integrante do Conjunto Folklórico Guarani dirigido pelo guitarrista e compositor paraguaio Julián Rejala que teria atuado durante e após a Guerra do Chaco (1932/35) (SZARAN, 1997, p.410).

De Amado Smendel, o **Diccionario de la musica en el Paraguay** de Luiz Szaran (1997) faz apenas uma referência apontando-o como um dos integrantes do Trio Los Paraguaytos dirigido pelo cantor e compositor Hilarión Correa na década de 1950, juntamente com Paulino Rivarola. Entretanto, essa informação não coincide totalmente com o registro das gravações 78 rpm feitas no Brasil, pois ali consta que "Amado Smendel y Los Paraguayitos" gravaram dois discos pela gravadora Star lançados provavelmente entre dezembro de 1949 e maio de 1951, a mesma época em que Hilarion Correa e Paulino Rivarola integravam o Trio Calandria Nhu que também realizou vinte e seis lançamentos entre 1949 e 1959 (SANTOS *et al.*, 1982).

Localizamos outra referência surpreendente a respeito de Amado Smendel no blog de Jorge Carvalho de Mello que traz uma notícia extraída de um recorte de jornal sem identificação existente no acervo do Instituto Antonio Carlos Jobim no Rio de Janeiro. O texto relata um processo judicial de acusação de plágio movida pelo compositor paraguaio contra o violonista brasileiro Luiz Bonfá em 1956 quando do lançamento, pela RCA Victor, da canção "A chuva caiu" de Luiz Bonfá e Tom Jobim na voz de Ângela Maria. Segundo Smendel, "A chuva caiu" seria um plágio de sua guarânia "Mboracjhu" gravada e lançada em 1939 pela mesma gravadora Victor, ocasião em que Luiz Bonfá integrava seu Trio Guarani (Luiz Bonfá teria iniciado sua carreira profissional no conjunto paraguaio de Amado Smendel). No mesmo blog, há um recorte de jornal de 1944 com o anúncio da programação do Cassino São Vicente onde Amado Smendel e seu Trio Campesino apresentam "canções pan-americanas" em uma noite onde a atração principal era o violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto).

[86] Dez anos antes da célebre gravação feita por Cascatinha e Inhana.

Serrinha e Caboclinho[87]

Antenor Serra, o Serrinha (Botucatu, SP, 1917 – 1978) era filho de um italiano motorista de taxi e sobrinho de Raul Torres. Aprendeu a tocar viola com Lopinho, um famoso violeiro de Botucatu. Aos dezoito anos começou a trabalhar na Estrada de Ferro Sorocabana (assim como seu tio Raul Torres) em Botucatu e dois anos depois conseguiu ser transferido para a capital paulista onde começou a vida artística. Em 1968 se aposentou como funcionário da Estrada de Ferro.

Ao chegar a São Paulo, em 1937, na pensão onde foi morar, conheceu um bombeiro que atendia pelo apelido Mulatinho e cujo nome real era Luiz Marino Rebelo e que veio a ser seu futuro parceiro Caboclinho (falecido em 1957).

Nesse mesmo ano formou um trio com Raul Torres e Caboclinho e no ano seguinte um conjunto sertanejo com Raul Torres e Rielli (seria Osvaldo Rielli, o Rielinho?).

Compôs diversos rasqueados, modas de viola, toadas, cateretês, valseados, cururus e catiras, tendo gravado grandes sucessos como "Meu cavalo zaino" de Raul Torres (1939), a toada "Cabocla Tereza" de Raul Torres e João Pacífico (1940) e a moda de viola "Moda da pinga" de Cunha Jr. (1940).

Em 1943 rompeu a parceria com Raul Torres e formou oficialmente a dupla Serrinha e Caboclinho com a qual gravou mais de cinquenta discos rpm, entre os quais a toada "Chitãozinho e Xororó" de Serrinha e Athos Santos (1947) que continha no lado B o rasqueado "Linda guarani" de Serrinha e Caboclinho.

Com a inclusão do acordeão de Osvaldo Rielli, o Rielinho (São Paulo, SP, 1917) formou um trio que ficou conhecido como "o mais querido do Brasil".

Com a morte de Caboclinho, Serrinha e Rielinho passaram a se apresentar com Zé do Rancho (João Izidoro Pereira). Em 1968, Serrinha retirou-se da vida artística por problemas cardíacos e faleceu em 1978 aos sessenta e um anos de idade.

---

[87] Informações obtidas a partir do cruzamento de dados encontrados na **Enciclopédia da música brasileira: sertaneja** (2000, p.141) e nos sites:
http://www.dicionariompb.com.br/serrinha-e-caboclinho/discografia – acessado em 11.04.2012 e http://www.revivendomusicas.com.br/biografias_detalhes.asp?id=195 – acessado em 11.04.2012.

Contabilizamos vinte e cinco músicas gravadas em discos 78 rpm por Serrinha e Caboclinho no período de 1944 a 1959, pela Odeon, Continental e Caboclo, dentre os quais, dezenove rasqueados, duas modas rasqueadas, uma moda campera, uma polca e duas guarânias.

Aristides Valdez (e Calandria Nhu)

Conforme nos informou Papi Galan em 06.11.2011, o harpista e compositor paraguaio Aristides Valdez foi contemporâneo de Amado Smendel e um dos pioneiros em buscar estabelecer no Brasil um circuito de apresentações musicais e gravações de música paraguaia.

Na década de 1940, juntamente com os músicos paraguaios Hilarión Correa e Paulino Rivarola, formou o conjunto (ou trio) Calandria Ñu com o qual percorreu vários países. No Brasil, fizeram apresentações nas rádios Record, Cultura e Tupi (São Paulo) e Globo e Nacional (Rio de Janeiro). Um dos pontos altos de sua trajetória foi participar do programa inaugural da primeira estação de TV do Brasil (TV Tupi) em sua emissora do Rio de Janeiro no início da década de 1950 (SZARAN, 1997, p.474).

Tendo fixado residência no Brasil na década de 1950, aqui gravou mais de trinta e sete discos, retornando ao Paraguai na década de 1980 onde veio a falecer, pobre e esquecido, na cidade de Coronel Oviedo em 1992 (SZARAN, 1997, p.474).

Papi Galan relata a vida difícil de Aristides Valdez:

> são a gente que sofreu muito mais que nós. [...] aquela época era muito duro a vida para todo mundo. A maioria não chegaram [sic] aonde queriam de ganhar um dinheiro, ter um carrinho assim, Aristides Valdez nunca chegou a ter um carro, nunca chegou... não. Ele morreu no Paraguai, no Paraguai já com oitenta e quatro, oitenta e cinco anos, já foi ficar lá, ele foi no Paraguai com a Índia Dini sua mulher e depois que morreu ele a India Dini voltou prá São Paulo e... eu acho que a essa altura já morreu também a India Dini...(Papi Galan em 06.11.2011)

O catálogo das gravações 78 rpm (SANTOS *et al.*, 1982) traz o número surpreendente de vinte e seis músicas gravadas por Aristides Valdez (e o Trio, ou Quarteto, ou simplesmente Conjunto “Calandria Nhu” ou “Conjunto Paraguaio” ou apenas “Conjunto”) no período de 1949 a 1959, pelas gravadoras Continental,

Todamérica, Columbia e Odeon, das quais vinte e uma polcas, três guarânias e um galope.

Cascatinha e Inhana

Quando falamos em guarânia no Brasil imediatamente nos lembramos da dupla Cascatinha (Francisco dos Santos, Fazenda Cafelândia, Araraquara, SP, 1919 – São José do Rio Preto, SP, 1996) e Inhana (Ana Eufrosina da Silva, Araras, SP, 1923 – São Paulo, 1981) e a imensa popularidade de sua interpretação e gravação das versões das guarânias paraguaias "Índia" e "Meu primeiro amor" feitas por José Fortuna (Itápolis, SP, 1923 – São Paulo, 1983) no início da década de 1950.

O início da carreira de Cascatinha foi no Circo Nova Iorque quando este se apresentava na cidade de Bernardino de Campos, SP, cantando em dupla com Chope (o músico e malabarista Natalício Fermino dos Santos). Em sua estréia no circo, a dupla Chope e Cascatinha cantou o samba de breque "Negra Rizoletta" de Moreira da Silva (SANTOS JÚNIOR, 2010, p.33-34).

Cascatinha e Inhana se casaram em Araras, SP, em 1941 e no mesmo ano, juntamente com Chope, formaram o Trio Esmeralda cujo repertório eclético era composto por canções humorísticas de Alvarenga e Ranchinho, sambas, marchinhas, boleros, tangos e músicas de Noel Rosa – Inhana adorava imitar as gravações que Araci de Almeida fazia dos sambas de Noel (Ibid., p.49).

Santos Júnior (Ibid., p.58) informa que a dupla passou a integrar as primeiras guarânias a seu repertório (que incluía músicas sertanejas, boleros, toadas, rancheiras, modinhas, sambas, tangos-brejeiros, baiões, etc.) no período de 1944/47 quando trabalhavam no pavilhão Imperial Parque Teatro. O ano de 1947 marcou o ingresso de Cascatinha e Inhana no mundo do rádio quando, aproveitando a temporada do Imperial Parque Teatro na cidade de Bauru, SP, foram contratados pela Bauru Rádio Clube para cantar no programa Cirquinho do Benjamin (Ibid., p.62).

Em 1951 a dupla gravou seu primeiro 78 rpm contendo a famosa "La Paloma" e o tango brejeiro "Fronteiriça" de José Fortuna (Todamérica – 5081) que apesar de não ser uma guarânia, trata do tema do amor perdido nas fronteiras paraguaias. Este disco trouxe grande visibilidade para o casal que ganhou naquele ano o cobiçado prêmio Roquete Pinto na categoria Conjunto Sertanejo.

O ano seguinte (1952) foi o ano de consagração da dupla com a gravação e lançamento do disco Todamérica – 5179 que continha "Índia" e "Meu primeiro amor". Porém, no mesmo ano, alguns meses antes, Cascatinha e Inhana lançaram pela mesma gravadora um disco contendo no lado A uma guarânia de Arlindo Pinto e Anacleto Rosas Jr. intitulada "Brasil" (no lado B foi registrado um tango brejeiro). Canto de exaltação às paisagens naturais e geográficas do Brasil, essa guarânia de andamento acelerado que parece se aproximar mais de um valseado não faz qualquer referência ao Paraguai ou ao imaginário fronteiriço. Pelo contrário: é uma afirmação de amor à pátria brasileira, embora mantendo – ou procurando manter – a configuração rítmica do gênero paraguaio[88]. Esse disco passou quase despercebido em função do estrondoso sucesso alcançado meses depois pelo lançamento de "Índia" e "Meu primeiro amor". Foi este 78 rpm que inscreveu definitivamente o nome da dupla na galeria dos grandes intérpretes da música popular brasileira.

Ganhando seu segundo prêmio Roquete Pinto no ano seguinte, Cascatinha e Inhana intensificaram o ritmo de viagens e apresentações pelo país, se apresentando em emissoras de rádio, circos, teatros, parques e pavilhões. Seu prestígio possibilitou também que participassem em 1955 do filme "Carnaval em lá maior" dirigido por Adhemar Gonzaga cantando "Meu primeiro amor", e lançassem seu primeiro LP de 10 polegadas (Todamérica LPP TA6) com uma coletânea de oito fonogramas anteriormente lançados no formato 78 rpm[89]. No ano seguinte, se apresentaram no Programa César de Alencar da Rádio Nacional do Rio de Janeiro (REVISTA DO RÁDIO, edição de 16/06/56, p.12, ***apud*** SANTOS JÚNIOR, 2010, p.103).

Em 1958 e 1959 lançaram com sucesso dois 78 rpm contendo as guarânias "Colcha de retalho" de Raul Torres (Todamérica TA-5803) e "Quero beijar-te as mãos" de Arsênio de Carvalho e Lourival Faissal e o rasqueado "Casinha de carandá" de Nhô Pai e Bolinha (Todamérica TA-5845). É também a partir de 1958 e até o final da década de 1970, que Cascatinha e Inhana passam a lançar LPs com certa regularidade. Nas décadas de 1980 e 1990 são feitos lançamentos esporádicos geralmente apresentando retrospectivas e compilações de fonogramas. [90]

[88] Fonograma disponível no site do Instituto Moreira Salles.
[89] http://bossa-brasileira.blogspot.com.br/2011/12/cascatinha-inhana-cascatinha-inhana.html - acessado em 15.11.2012.
[90] http://www.recantocaipira.com.br/cascatinha_inhana_discografia.html - acessado em 15.11.2012.

Cascatinha, paralelamente à carreira musical, também acumulou a função de diretor artístico da gravadora Todamérica em 1959 e de proprietário do Indian Show Circo em 1962 e 1963 (SANTOS JÚNIOR, 2010, p.107-108) e, aparentemente alheios às práticas que possibilitavam o surgimento da bossa nova, jovem guarda, MPB e tropicália, seguiam se apresentando em programas de rádio matinais e trabalhando em circos pelo interior do país.

Porém, uma espécie de ressurgimento da dupla na grande mídia foi marcada por dois eventos: a gravação do LP "Meu primeiro amor" por Nara Leão em 1975 que, segundo Santos Júnior (2010, p.117) "neutralizaria eventuais suspeitas de cidadãos ligados à esquerda política do Brasil em relação a Cascatinha e Inhana" e a temporada realizada no Teatro Alfredo Mesquita em São Paulo em 1978 que, ao mesmo tempo em que se revelou um sucesso de público, dividiu a crítica especializada. Se por um lado eram legitimados como "autênticos" baluartes da música sertaneja brasileira, por outro enfrentavam a desqualificação que lhes era dirigida por considerável parcela das elites culturais, conforme revela Deize Bragantini, uma das produtoras do espetáculo :

> o pessoal da classe teatral e de televisão, que freqüenta os restaurantes badalados da noite, não deixa de fazer gracinhas e gozações sobre o que eu e a Eladir estamos produzindo. Eles ainda não entenderam o que significa (Cascatinha e Inhana) para a história da música brasileira (FOLHA DE S.PAULO, caderno Folha Ilustrada, edição de 2 de março de 1978, p.3, *apud* SANTOS JÚNIOR, 2010, p.117-118).

Até mesmo uma nota apócrifa publicada na imprensa da época os associava ao universo das periferias:

> O *kitsch* e o *camp* fazem questão de protestar sua inocência, deixando bem claro que nada têm a ver com o show *Índia*, que o casal cantante Cascatinha e Inhana apresenta no Teatro Alfredo Mesquita. Para os mais distraídos, avisa-se que não se trata de um *travelogue*. A *Índia* em questão não é a dos Ghandis e Ganges, é mesmo aquela que está no *musak* de todas as churrascarias de arrabalde (JORNAL DA TARDE, 10 de março de 1978, caderno de Cultura, p.4, *apud* SANTOS JÚNIOR, 2010, p.119).

Em 1981, o casal é premiado pela Ordem dos Músicos do Brasil como a Melhor Dupla pelo conjunto de obras caipiras e em junho do mesmo ano Inhana morre aos

cinquenta e oito anos, dias antes de se apresentarem em um grandioso show produzido por Brás Baccarin no ginásio do Maracanãzinho do Rio de Janeiro em 20 de junho:

> Mas em 1981, um pouco antes de eu me desligar da Continental, [...] fazer um festival da grande noite de viola no Maracanazinho. Em 81. Era uma loucura porque ninguém conhecia os artistas daqui né, com exceção do Teixeirinha que já era um nome consagrado. [...]
> [...] Escolhi os artistas, repertório, o Alberto Calçada comigo, o Alberto Calçada era músico e técnico e colocamos quinze mil pessoas no Maracãnazinho [...] E todos os artistas, eu escolhi o repertório. Vai cantar isto aqui, nada mais né. Mas o Moacir Machado que era o novo diretor da Continental e foi por isso que eu saí também, né ele forçou a barra prá levar dois artistas dele lá. Um é o Almir Sater que era completamente desconhecido. Eu falei Moacir não dá, esse artista não é conhecido, tá começando agora né. Não, não, você põe ele lá e tudo mais e tal e... e outro que nem me lembro o nome agora. Esses artistas... eu pus prá abrir o show não vou botar lá não... né... e o público ameaçou uma vaia assim e eu... sai! Aí, prá esquentar, Irmãs Galvão. Entra com "Beijinho doce". Bom, aí a platéia inflama né. Bom. E assim foi Duduca e Galvão, foi Milionário e José Rico, foi Teixeirinha, Berenice Azambuja, Tonico e Tinoco, Mário Zan não foi, era prá ir Cascatinha e Inhana, mas a Inhana tinha morrido uma semana antes. [...] Chamei o Teixeirinha: Teixeirinha, você canta, depois vai entrar Tonico e Tinoco. Vocês vão entrar cantando "Tristezas do Jeca" e "Luar do Sertão", e depois encerra com "India" todo mundo cantando. Áh! Foi uma apoteose o espetáculo, né! E assim foi. (Brás Baccarin, em 19.05.2011)

A morte de Inhana e o encerramento apoteótico do espetáculo do Maracãnazinho com "Índia" revelam a importância da guarânia no campo da música sertaneja. O longo relato de Brás Baccarin nos remete a um momento em que a música sertaneja se transformava rápidamente, se apropriando dos meios técnicos disponíveis e, ressignificando diversos componentes simbólicos, se constituía em poderoso segmento do ***show business*** nacional, atingindo também as platéias cariocas:

> Aliás, São Paulo era um mundo separado do disco, entre Rio de Janeiro e São Paulo. Artista de São Paulo não penetrava no Rio de Janeiro. Pode ver que os artistas aqui gravavam aqui mais para a região de São Paulo, Minas e Mato Grosso, então somente a partir da Rádio Nacional na década de 50, principalmente como o programa do Alencar, me foge o nome dele agora... César de Alencar. César de Alencar tinha um programa de quatro horas na Rádio Nacional aos sábados e eu ouvia muito os programas aqui em São Paulo. Foi aí que ele começou a levar

> artista de São Paulo prá lá: Isaura Garcia, Wilson Roberto, o João Dias que depois foi morar no Rio de Janeiro né. Então isso começou a popularizar. Mas a música sertaneja nunca entrou no Rio de Janeiro.

Após a morte de Inhana, Cascatinha ainda gravou um disco solo pela Continental em 1982 e em 1996 morreu vitimado por uma cirrose hepática. Morava em uma edícula no Jardim Primavera, em São José do Rio Preto e sobrevivia com a aposentadoria de cinco salários mínimos concedido pelo Governo Federal, ocasionais cachês de shows e direitos autorais das músicas que havia gravado com Inhana.

Conjunto Folclórico Guarany (dir. Julian Rejala)

Conforme informa Szaran (1997, p.355 e 410), o guitarrista e compositor paraguaio Julián Rejala (Compañia Cucué Guasú de Areguá, 1907 – Asunción, 1981) criou em 1934 o Conjunto Folklórico Guaraní no qual também participava Agustín Cáceres. O grupo atuou desde o período da Guerra do Chaco (1932/35) até os anos 1970. Além de gravar discos na Argentina, a partir da década de 1940 esteve ligado ao meio musical do Brasil realizando apresentações e gravações (contabilizamos vinte e três gravações de guarânias, polcas e canções de autores brasileiros e paraguaios realizadas no período 1944/59 pelas gravadoras Continental e Todamérica). Szaran informa ainda que entre 1960 e 1965 o grupo fez diversas gravações no Rio de Janeiro (Ibid., p.410).

Porém, antes de fundar o Conjunto Folklórico Guarani, Rejala integrou o conjunto Elenco Chaco Paraguayo, dirigido por Roque Centurión Miranda que atuava no *front* da Guerra do Chaco com seus soldados-artistas. Com o fim do grupo por questões de saúde de seu diretor, o jovem Julián Rejala tomou a iniciativa de formar seu próprio conjunto para continuar atuando nos campos de batalha, hospitais de campanha e unidados do exército paraguaio. Seu fervor patriótico ("en los momentos difíciles para la patria, Julián Rejala no dudó cambiar su guitarra por un fusil en defensa de la heredad nacional") o alçou ao posto de primeiro sargento.[91]

Além de dirigir seu grupo musical, a forte inclinação nacionalista de Rejala o levou a fundar, em 1944, a Agrupación Tradicionalista Guaraní destinada ao ensino de danças paraguaias, tendo sido também um dos sócios fundadores e vice-presidente da

[91] http://www.musicaparaguaya.org.py/julianrejala.htm - acessado em 09.04.2012.

associação Autores Paraguayos Asociados (APA) e integrante da Asociación de Escritores Guaraníes (ADEG).

Uma das características marcantes do grupo, apontadas por Szaran (Ibid., p.355), é a reincomporação da flauta, harpa e clarinete – em substituição ao bandoneon e piano – para difundir o repertório tradicional paraguaio, visando resgatar o espírito das antigas agrupações folclóricas e se desvencilhar das influências da música rioplatense, especialmente do tango, evidenciando uma preocupação nacionalista.

Um dos músicos que atuou com o Conjunto Folklórico Guaraní de Julián Rejala foi o famoso harpista e compositor Luis Bordón que em 1949, antes de se radicar em São Paulo, fez uma turnê pelo Brasil com o grupo (Ibid., p.112).

O primeiro lançamento do conjunto no Brasil foi em 1944 com o 78 rpm (Continental 15.194) que continha no lado A a guarânia “Che china mi” (“Minha querida”) do compositor brasileiro Antonio Cardoso e no lado B a canção “Che mba m’biasy” (“Meu sentimento”) da compositora paraguaia Elenita S. Duarte Nunes.

No mesmo ano o grupo gravou a guarânia “Índia” (Continental 15.195) utilizando os dois lados do disco 78 rpm (seccionando a música ao meio). Esta foi a segunda gravação de “Índia” feita no Brasil (a primeira foi por Amado Smendel dois anos antes pela Odeon).

Um dos discos que marcaram a trajetória do grupo foi o 78 rpm Continental 15.283 de 1945 que continha a polca “Serenata cañadita pe” de F.L.Lopes e Antonio Cardozo e a canção [sic] “Paraguaia pepita de oro” de Ariovaldo Pires e Palmeira (lançada um ano antes na mesma Continental pela dupla Palmeira e Piraci no 78 rpm 15.191 como rasqueado). Essa música foi responsável pela consagração de Ariovaldo Pires (o Capitão Furtado) em Asunção na década de 1940 quando lá esteve, pois seria a “música predileta do presidente Higino Morínigo” (FERRETE, 1985, p.66).

Tonico e Tinoco

Os irmãos Tonico (João Salvador Perez, São Manuel, SP, 1917 – São Paulo, 1994) e Tinoco (José Perez, Pratânia, SP, 1920 – São Paulo, SP, 2012) são considerados uma das mais importantes duplas sertanejas do Brasil.

Oriundos do meio rural, filhos de um imigrante espanhol e brasileira descendente de negros e bugres, desde a infância viveram em um ambiente musical,

haja vista que seus avós maternos tocavam em bailes, e praticamente toda a família da mãe era de músicos. Essa vivência musical familiar os levou desde cedo a se apresentarem como amadores em festas de bairro e emissoras de rádio do interior, até a mudança da família para São Paulo em 1941. Acumulando prêmios em concursos de calouros em rádios, conseguiram (também através de um concurso) em 1942 um contrato para substituir a dupla Palmeira e Piraci no programa Arraial da Curva Torta que Capitão Furtado apresentava na Rádio Difusora. A partir daí, iniciaram uma carreira que se estendeu por mais de cinqüenta anos e que deixou como saldo oitenta e três discos 78 rpm, quatorze compactos duplos, nove compactos simples e oitenta e quatro LPs (além das remasterizações e relançamentos em cerca de sessenta CDs), dois livros, um método de viola e participação em sete filmes de longa metragem. Calcula-se que tenham realizado cerca de quarenta mil shows pelo país[92].

Sempre estiveram também vinculados ao mundo do circo, seja como autores de peças teatrais – o **Dicionário da Música Popular Brasileira**[93] contabiliza vinte e cinco obras – seja como diretores de uma companhia circense ou mesmo através de constantes shows em picadeiros de circos que não abandonavam apesar da fama e prestígio alcançados através do rádio e televisão e da venda de mais de vinte milhões de discos.

O primeiro disco 78 rpm da dupla foi lançado em 1944 e em 1957 lançaram seu primeiro LP, ambos pela Continental. No transcorrer dos anos trocaram muitas vezes de gravadora, passando pela Philips, Chantecler, RCA-Victor, Copacabana, RGE e Polygram. A dupla Irmãos Perez (cujo sobrenome os associava à ascendência espanhola) que teve o nome trocado para Tonico e Tinoco por sugestão do Capitão Furtado (Ariovaldo Pires)[94] e que logo de início se destacou pelo "modo diferente de afinação, fino e bem alto" e que recebeu o epíteto "Dupla coração do Brasil", foi também pioneira na racionalização de seu trabalho de artistas sertanejos ao abrir, ainda na década de 1940, um escritório próprio para administrar a carreira.[95]

---

[92] http://www.tonicoetinoco.com.br/ - acessado em 15.11.2012.
[93] http://www.dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco/ - acessado em 15.11.2012.
[94] Esse discurso que atribui ao Capitão Furtado um marco fundador na nominação da dupla pode ser colocado em dúvida pela evidência do lançamento de um 78 rpm em agosto de 1941 (Columbia 55.288) – antes portanto da participação deles no programa Arraial da Curva Torta em 1942 – quando Tonico já aparece com este nome ao gravar na Columbia (55.288) o rasqueado "Rumo a Ponta Porã" (de Nhô Fio e Rielinho) com Nhô Fio (César Durval Sampaio). Em abril de 1942 é lançado outro 78 rpm (Columbia 55.331) que contem o rasqueado "Casinha de Carandá" (de Nhô Pai) onde constam os intépretes: Nhô Pai e Tonico.
[95] http://www.dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco/ - acessado em 15.11.2012.

O prestígio conquistado ao longo de sua trajetória os levou a momentos históricos como a participação na inauguração da TV Tupi, canal 3, primeira emissora de televisão no Brasil em 1950, e a apresentação de um show no Teatro Municipal de São Paulo em 1979 com lotação esgotada: "foi a primeira vez que uma dupla sertaneja ocupou um teatro até então voltado para a cultura erudita".[96]

Para os fins e delimitação temporal desta pesquisa, a contribuição de Tonico e Tinoco para a divulgação de gêneros ligados à música fronteiriça e paraguaia não foi tão expressiva nas décadas de 1940 e 1950. Ao todo, a dupla gravou duas guarânias, quatro rasqueados e três modas camperas, todas pela Continental (com reedições pela Caboclo), algumas autorais e outras de compositores como Piraci, Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto. Mas em 1971 lançaram um LP pela Continental em homenagem a Mato Grosso e ao Paraguai, que recebeu o sugestivo título de "Laço de amizade" (relançado em 1990 pela Phonodisc como "Saudades do pantanal – laços de amizade") onde registraram rasqueados e guarânias como "Seriema", "Baile em ponta Porã", "Saudades de Mato Grosso", "Coisas do Paraguai" e "Chalana".

Porta-vozes de um discurso que reivindicava uma autenticidade de origem rural, na década de 1960, quando trabalhavam na gravadora Chantecler, "ficaram dois anos sem gravar, por não aceitarem introduzir guitarras elétricas em seu estilo sertanejo".[97] Conta-se que, certa vez, Tonico, ao se referir às duplas sertanejas atuais, comentou: "hoje esse povo diz que toca música sertaneja e nem sabe como nasce um abacate" (ALEMBRANDO..., 2009, p.J8).

Nhô Pai, Nhô Fio e parceiros

O papel desempenhado por Nhô Pai (João Alves dos Santos, Paraguaçu Paulista, SP, 1912 – 1988) no campo da música sertaneja do Brasil ainda está para ser escrito. Autor conhecido por seus numerosos rasqueados, também compôs toadas, modas de viola, cateretês, valseados e até mesmo tangos, totalizando mais de cinqüenta canções, das quais se destacam o corrido "Beijinho doce" gravado pela primeira vez pelas Irmãs Castro em 1945 e os rasqueados "Ciriema" e "Orgulhoso" em parceria com Mário Zan.

[96] http://www.dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco/ - acessado em 15.11.2012.
[97] http://www.dicionariompb.com.br/tonico-e-tinoco/ - acessado em 15.11.2012.

As parcerias como intérprete feitas por Nhô Pai nas décadas de 1940/50 incluíram pessoas do seu círculo familiar como Nhá Zefa (Maria di Léo, sua irmã) e Nhá Fia (Nair de Campos, sua prima[98]), além de seu compadre Nhô Fio (César Durval Sampaio),[99] seu irmão Fiico (Antoninho Honório) e até mesmo Tonico (da dupla Tonico e Tinoco quando estes tinham acabado de chegar a São Paulo em 1941). Como compositor, seus parceiros mais constantes foram Nhô Fio, Ariovaldo Pires (Capitão Furtado), Piraci (Miguel Lopes Rodrigues), Rielinho (Osvaldo Rielli) e Mário Zan.

O **Dicionário Cravo Albim da Música Popular Brasileira**[100] relata que em 1943 Nhô Pai, junto com Nhá Fia e Mário Zan, viajou pelo interior do Estado de São Paulo, pelo Triângulo Mineiro, Goiás e Mato Grosso em excursão organizada por Capitão Furtado: "atravessaram pastos em carros de bois, viajaram em caminhões de mudança, apresentando-se em todos os lugares possíveis, cinemas, salões de igrejas e pracinhas"; em 1947 teria empreendido nova viagem para Mato Grosso acompanhado por Nhô Fio e Rielinho, no curso da qual teria composto diversos rasqueados, incluindo "Casinha de carandá" feita em parceria com Bolinha (Euclides Pereira Rangel).

O que as fontes bibliográficas consultadas não contam, é que Nhô Pai já estava vinculado à fronteira paraguaia desde a década de 1930, quando serviu em uma unidade do exército brasileiro, conforme relato de Brás Baccarin que entrevistamos em 19.05.2011:

> O compositor de Beijinho Doce, Nhô Pai, você conhece de nome, né. Uma ocasião conversando comigo na Chantecler eu perguntei: me conta um pouco a estória aí do rasqueado. [Ele] Disse: quem criou o rasqueado fui eu. Apesar que o Raul Torres também diz que foi ele né. Mas o Nhô Pai explicou o seguinte: por volta de 1933, 34, ele servia o exército em Mato Grosso. E nas folgas ele ia ver os paraguaios tocar aquelas polcas, aquelas coisas deles, as guarânias e tudo o mais e tal e ouvia muito essa expressão: rasqueia aí. Que é ... né... E ele ficou pensando naquilo. Áh, isso aí... dá um... criar alguma coisa nova. E aí ele criou o rasqueado que na verdade é uma mistura da polca com a guarânia né, mas criou um ritmo brasileiro.

[98] Nair Campos, a Nhá Fia, era irmã do compositor e radialista Biguá ou Comendador Biguá (José Ângelo de Campos, Paraguaçu Paulista, SP, 1924 – Tupã, SP, 1974) e casou-se em 1950 com Motinha (Mário Pinto da Mota, Cruzeiro, SP, 1922) da dupla Mota e Motinha e montaram o Circo Motinha (ENCICLOPÉDIA..., 2000, p.98 e http://www.recantocaipira.com.br/comendador_bigua.html - acessado em 23.11.2012).

[99] Após o fim da parceria com Nhô Pai, Nhô Fio fez parceria com seu filho César Durval Sampaio Filho, o Nhô Neto ou Netinho.

[100] http://www.dicionariompb.com.br/nho-pai/dados-artisticos - acessado em 09.04.2012.

> *Então Nhô Pai serviu o exército no Mato Grosso uno, onde foi, no sul, atual Mato Grosso do Sul?*
>
> Acho que foi em Ponta Porã, se não me engano.

Se Nhô Pai já estava familiarizado com a música paraguaia desde o início da década de 1930, foi em 1941 que ele gravou em 78 rpm sua primeira guarânia (e também a primeira de autor brasileiro gravada no Brasil): "Morena murtinhense" (Odeon 11.973) cantando em dupla com Nhá Zefa. Curiosamente, o primeiro rasqueado gravado em 78 rpm no país não foi de Nhô Pai, mas de Cunha Jr. em 1940: "Paraguayta" (Columbia 55.217), que teve como intérpretes o próprio Cunha Jr. e Nhô Nardo.

A discografia de Nhô Pai é interrompida em 1960 quando grava seu último 78 rpm pelo selo Sertanejo, ao que tudo indica por sua retirada da vida artística por motivos religiosos, pois em 1965 tornou-se pastor evangélico, assim como Fiico, seu irmão e parceiro. [101]

A trajetória de Nhô Pai também está estreitamente vinculada ao mundo do circo. Além de empresário e proprietário do Circo Nhô Pai durante quase vinte anos (após seu casamento com Doralice Leite, integrante da tradicional família circense Orlandino) e com o qual viajou pelo país, ele também era humorista:

> eu me caracterizava de matuto... matuto caracterizado... eu já era um matuto, eu vim lá da roça, eu trabalhei na roça, em Paraguaçu Paulista eu trabalhei na roça também, até a idade dos doze, treze anos eu cheguei a puxar enxada, trabalhei de enxada, rocei depois, plantei milho de cavadeira e malhei feijão com vara... tudo isso eu sei fazer. E fiz. Então não era preciso eu imitar um matuto. Eu já era um matuto. Apenas eu botava aquele botinão, testa de touro nós chamamos, botava o botinão testa de touro, aquela roupinha, e botava uma cabeleira, uma peruca e um chapeuzinho de palha. Pronto! Estava aí! Eu era um matuto verdadeiro e assim eu trabalhava e fazia um humorismo... sabe como que é né? Você me conheceu lá no circo, não precisa dizer, humorismo pesado né! Humorismo de circo e tal. A censura não estava lá... (Nhô Pai em entrevista a Moraes Sarmento em 1980).

[101] Conforme relatou o próprio compositor em entrevista concedida a Moraes Sarmento no programa Viola Minha Viola em 1980 e disponível no http://www.youtube.com/.

Sempre frisando o caráter “pesado” de seu humor e legitimando sua caracterização de caipira ao fazer conexões com seus vínculos rurais, Nhô Pai atribui seu afastamento da vida artística à conversão religiosa:

> deixei a vida artística, de trabalhar como intérprete e como artista exatamente por causa do humorismo porque... não sei você já sabe, mas eu há quinze anos atrás eu me converti ao evangelho, fui chamado mesmo por deus prá pregar o evangelho. Obedeci, larguei do circo porque no circo eu era humorista, eu era animador do show e o meu humorismo era um pouco pesado. E você sabe que evangelho com humorismo de circo não compatibiliza. Então incompatibilizou tudo. Então eu parei mas eu não me arrependo não (Ibid.).

No Circo Nhô Pai passaram nomes importantes da música sertaneja como Nonô e Naná, Tonico e Tinoco, Liu e Léu, Vieira e Vieirinha e Moraes Sarmento (conforme entrevista ao “Viola minha viola”). Até mesmo a cantora sul-mato-grossense Delinha (Delanira Pereira Gonçalves) da dupla Délio e Delinha, famosa por seus rasqueados, no início da carreira se apresentou no Circo Nhô Pai, por volta de 1960, em Campo Grande, e atribui ao compositor o fato de ter trazido o rasqueado para a região:

> *E como foi a recepção às gravações de rasqueado que vocês fizeram?*
>
> Foi. É que lá já tinha gente que cantava rasqueado, porque quem trouxe mais o rasqueado prá cá foi o Nhô Pai, Nhô Fio. Eu lembro dele muito mal em 60 parece... Nós fizemos um show aqui em Campo Grande quando nós chegamos, primeira vez, de São Paulo, nós fizemos um show aqui onde é o mercadão, que não tinha o mercadão, era a feira ali, então ali tinha um largo ali que armava circo... Então ali era o circo Nhô Pai Nhô Fio...
>
> *O circo deles?*
>
> É. E também o... o... outro artista também que não tô lembrando o nome agora... antigo também... que fez... o Mário Zan também, o Mário Zan que esteve aqui com o Raul Torres... que é... “Chalana”, aquela coisa toda... então, aquilo já é rasqueado, então a gente acostumou com isso.
>
> *E o que o Nhô Pai falava sobre o rasqueado?*
>
> Não, eu não lembro, acho que eu nem conversei direito com ele, era o dia de espetáculo aquela coisa né. Eu nunca tive amizade assim com ele.

> *Era circo grande? Ia muita gente?*
>
> Circo grande. Ia muita gente. O circo sempre lotava.
>
> *Esse circo rodou aqui a região?*
>
> Não, aí eu fui embora prá São Paulo. Porque dei o show aqui, fiquei uns dias aqui em casa, porque aqui eu moro aqui desde... faz sessenta e cinco anos que eu moro aqui, fui criada aqui, eu tenho a música da "Velha Casinha" que eu fiz, sabe, onde eu fui criada, aí depois que veio essa parte aqui.
>
> *E o circo do Nhô Pai veio prá cá na década de 60?*
>
> É, ele tava aqui mais ou menos em 59, 60 não sei. Mas a temporada é pouca que eles ficam né, porque aí eles vão prá outro canto. (Entrevista realizada em 02.06.2011)

No relato de Delinha se apreende o fato da importância da mediação do Circo Nhô Pai como divulgador do rasqueado no interior do país.

Após a conversão religiosa de Nhô Pai, o circo foi vendido ao Bolinha (Euclides Pereira Rangel) do Trio Mineiro, e a Chico Martelo, tendo mudado o nome para Circo Sônia.[102]

Raul Torres e Florêncio

Raul Montes Torres (Botucatu, SP, 1906 – São Paulo, 1970) foi um dos mais importantes músicos sertanejos do Brasil. Filho de espanhóis, foi para São Paulo tentar a carreira artística, e em 1927 cantava modas de viola na Rádio Educadora Paulista (depois rádio Gazeta) e gravou seu primeiro disco no selo Brasilphone registrando, de sua autoria, a embolada "Segura o coco, Maria" e o samba "Verde e amarelo", antecipando a versatilidade que marcaria sua carreira. Na Columbia, em 1930/31 participou da Série Caipira Cornélio Pires gravando quatro músicas sob o pseudônimo de Bico Doce, acompanhado de Sua Gente do Norte. Ao longo de sua trajetória integrou o conjunto Raul Torres e os Turunas Paulistas, um trio com Serrinha e Mariano, trio com Serrinha e Caboclinho, trio com Serrinha e Rielli, o trio Os Três Batutas do Sertão

[102] Entrevista concedida a Moraes Sarmento no programa Viola Minha Viola em 1980 e disponível no http://www.youtube.com/.

com Florêncio e José Rielli (depois substituído pelo filho Emílio Rielli) e duplas com João Pacífico, Joaquim Vermelho, Serrinha e Florêncio (ENCICLOPÉDIA..., 2000, p.154 e 142).

Seu ecletismo o levou a compor e/ou gravar modas de viola, emboladas, sambas-canção, choros, cateretês, jongos, toadas, maracatus, cocos, milongas, sambas, valsas, recortados, além de, no período entre 1943/59, nove rasqueados, dez guarânias e uma moda campera (SANTOS *et al.*, 1982), sendo que em 1934, sua batucada paulista "A cuíca está roncando", gravada no Rio de Janeiro se tornou uma das músicas mais cantadas no carnaval de 1935.[103]

Com a dupla Raul Torres e Serrinha (Antenor Serra, Botucatu, SP, 1917 – 1978) gravou cerca de cinquenta discos 78 rpm, e com a dupla Raul Torres e Florêncio (João Batista Pinto, Barretos, SP, 1910 – 1970) mais de cem músicas, em um total de mais de duzentos discos e trezentas e cinquenta composições.

Florêncio iniciou sua carreira na década de 1930 quando integrou o trio Os Três Batutas do Sertão, com José Rielli (substituído a partir de 1947 pelo filho Emílio Rielli, conforme a ENCICLOPÉDIA..., 2000, p.156) e Raul Torres. Sua primeira gravação foi em 1932 com Raul Torres, com quem veio a formar uma dupla em 1942 e que durou vinte e oito anos, encerrando-se em 1970. Consta que em 1950, junto com Raul Torres, fez uma excursão ao Paraguai.[104]

Também digno de registro é a parceria entre o compositor paraguaio Maurício Cardozo Ocampo – autor de polcas e guarânias importantes – e Raul Torres no baião intitulado "Paraguai no baião", gravado por Raul Torres, Florêncio e Rosita del Campo no 78 rpm Copacabana 5.634 lançado em 1956 (SANTOS *et al.*, 1982).

Sem apontar as fontes, Rosa Nepomuceno (1999, p.123) afirma que Raul Torres foi ao Paraguai em 1935 e "reivindicou a introdução dos rasqueados e das guarânias na música sertaneja." Mais adiante (1999, p.130), Nepomuceno afirma que Mário Zan, com Nhô Pai também reivindicaram a introdução do rasqueado na música brasileira, sendo que Mário Zan teria dito à autora: "Raul Torres? Nem pensar! Ele só chegou até Campo Grande e gostava de cantar moda de viola." Logo adiante, Nepomuceno afirma:

> Pode ser que o botucatuense [Raul Torres] não tenha se embrenhado pelas barrancas do [rio] Paraguai, como Zan e o Capitão [Furtado], mas

[103] http://www.dicionariompb.com.br/raul-torres/bibliografia-critica - acessado em 11.04.2012.
[104] http://www.dicionariompb.com.br/florencio-2/discografia - acessado em 11.04.2012.

> não só ultrapassara a fronteira antes deles, como esteve outras vezes em Assunção – em 1944 e em 1950.

Se Raul Torres atravessou ou não a fronteira e esteve ou não em Assunção é fato que não pode ser confirmado, mas as evidências de que esteve pelo menos em Campo Grande são claras, sendo que, nessa região sul-mato-grossense, deve ter ouvido e assimilado muito de música paraguaia[105]

Duo Brasil Moreno

O Duo Brasil Moreno (que surgiu como quarteto, depois virou trio e finalmente duo em 1951) foi integrado pelas irmãs Dora de Paula (Guariba, SP, 1917) e Antônia Glória de Paula, a Didi (Guariba, SP, 1914 – 2005) que passaram a infância e adolescência na cidade paranaense de Cambará, tendo fixado residência em São Paulo em 1940. Três anos depois, e após se apresentarem em diversos programas de calouros nas rádios Record e Cultura, foram contratadas pela Record. Até hoje são lembradas por suas participações nos programas sertanejos daquela emissora como o História da Música, de Almirante (Henrique Foreis Domingues) e pelo programa semanal que apresentaram por quase duas décadas.[106]

A primeira gravação do célebre rasqueado "Chalana" de Mário Zan e Arlindo Pinto foi feita pelo Duo Brasil Moreno em 1952 na gravadora Star (78 rpm no. 370) e relançada em 1954 pela Copacabana (78 rpm no. 5.336). Curiosamente, "Chalana" estava no lado B do disco, sendo que no lado A figurava outro rasqueado: "Abandonada" de Mário Zan e Palmeira.

Entre suas gravações 78 rpm no período de 1952 a 1958 constam diversos rasqueados e uma rara guarânia de Mário Zan e Palmeira: "Nostalgia do Paraguay" (Copacabana 5.152) lançada em 1953.

Rielinho

[105] A cantora Delinha (Delanira Pereira Gonçalves) da dupla Délio e Delinha relatou em entrevista realizada em 02.06.2001 que tanto Nhô Pai (com seu circo) e Mário Zan, como Raul Torres realmente estiveram em Campo Grande.

[106] http://www.dicionariompb.com.br/duo-brasil-moreno/discografia - acessado em 11.04.2012.

Outro músico que merece um estudo mais aprofundado é o compositor e acordeonista Osvaldo Rielli, o Rielinho (São Paulo, 1917). Filho do músico e imigrante italiano José Rielli e irmão do também músico Emílio Rielli (que a partir de 1941 assumiu a direção da Orquestra Típica Rielli fundada por seu pai), Rielinho, além de excelente instrumentista (o que o levou a se apresentar nos Estados Unidos, Oriente Médio e Argentina) é autor e co-autor de dezenas de músicas gravadas por ele mesmo e por grandes intérpretes de música sertaneja como as Irmãs Castro, Serrinha e Caboclinho, Nhô Pai e Nhô Fio e até mesmo Raul Torres e Florêncio.

Tendo estudado piano em conservatório de música, desde os doze anos se apresentava em público e aos dezoito anos já trabalhava como músico profissional. Trabalhou em diversas rádios de São Paulo (Rádio Educadora Paulista, Piratininga, Cruzeiro, Tupi, Emissoras Associadas de São Paulo e Bandeirantes onde apresentou o programa Brasil Caboclo em 1939) e em 1943 gravou seu primeiro 78 rpm.

Seus parceiros mais constantes foram Serrinha e Caboclinho, Nhô Pai, Mariano (Mariano da Silva) e Laureano (Ochelsis Laureano).

No final da década de 1940 (ou início de 1950), Rielinho viajou com Nhô Pai e Nhô Fio pelo interior de São Paulo e Mato Grosso até as fronteiras paraguaias. Porém, bem antes dessa viagem, ele já compunha rasqueados com temáticas que abordavam as relações e o imaginário fronteiriços como “Rumo a Ponta Porã” em 1941 (Columbia 55.288), “Belavistense” em 1943 (Odeon 12.271), “Mato Grosso” em 1943 (Columbia 55.413 relançado pela Continental no mesmo ano), “Aquidauana” em 1944 (Odeon 12.521), “Fronteiriço” em 1944 (Continental 15.154), “Namoro na fronteira” em 1944 (Odeon 12.484), “Moreninho porã-mi” em 1945 (Continental 15.632) e “De Murtinho a Assumpción” em 1949 (Continental 16.060), além da guarânia “Cuiabana porá-mi” em 1948 (Odeon 12.836). O que levou Riellinho a se identificar tanto com a música e o universo cultural das fronteiras do Paraguai? Que caminhos o levaram a cruzar essas fronteiras e a se apresentar em emissoras de rádio paraguaias (e também bolivianas)? São perguntas que intrigam, pois apontam para movimentos que fogem às conveniências estratégicas ordinárias de músicos sertanejos e deixam vislumbrar táticas de um cotidiano que não se revelam aos olhos da consagração oficial da cultura legitimada.

Em 1985, aos sessenta e oito anos de idade, Rielinho se retirou da vida artística.[107]

Irmãs Galvão[108]

Mary Zuil Galvão (Ourinhos, SP, 1940) e Marilene Galvão (Palmital, SP, 1942), as Irmãs Galvão (ou simplesmente As Galvão, como passaram a denominar a dupla a partir da década de 1980) ingressaram na vida artística ainda crianças apresentando-se em Sapezal, interior de São Paulo e cantando na Rádio Marconi de Paraguaçu Paulista. Logo passaram a participar de programas de rádio em Assis (SP) e Maringá (PR). Em 1952 participaram de um concurso de calouros na Rádio Piratininga de São Paulo, e a partir daí passaram pelas rádios Nacional (de São Paulo), Bandeirantes e América.

Em 1955 começaram a gravar discos 78 rpm na RCA Victor, para onde foram levadas por Palmeira (Diogo Mulero), então diretor artístico do setor sertanejo daquela gravadora. Posteriormente passaram pela Chantecler, RCA Camdem, Phillips, Sertanejo, Caboclo, Continental, Warner e Itamaraty.

Como todos os músicos sertanejos da época, também cantaram em circos, emissoras de rádio, ginásios, clubes, praças, etc.. Bastante conhecidas pelo repertório de rasqueados, versões de polcas paraguaias e guarânias, também gravaram boleros, canções rancheiras, corridos, toadas, pagodes, lambadas e até mesmo MPB (Música Popular Brasileira). Indicadas ao Grammy Latino receberam em 1993 o prêmio Sharp de Melhor Dupla Sertaneja do ano.

Mário Zan[109]

---

[107] http://www.dicionariompb.com.br/rielinho/discografia - acessado em 10.04.2012.

[108] Dados compilados e confrontados com os disponíveis nos sites:
http://www.asgalvao.com.br/index.html - acessado em 12.04.2012 e
http://www.dicionariompb.com.br/as-galvao - acessado em 12.04.2012
bem como na **Enciclopédia da Música Brasileira: sertaneja** (2000) e no catálogo de gravações 78 rpm (SANTOS *et al.*, 1982).

[109] Os dados foram obtidos a partir do cruzamento de informações constantes nos sites http://www.boamusicaricardinho.com/mariozan_100.html - acessado em 09.04.2012, http://www.dicionariompb.com.br/mario-zan/bibliografia-critica - acessado em 09.04.2012 e http://www.terra.com.br/musica/2002/06/21/007.htm - acessado em 20.11.2012, além da **Enciclopédia da Música Brasileira: sertaneja** (2000) e do catálogo de gravações 78 rpm (SANTOS *et al.*, 1982).

Nascido na Itália, o compositor e sanfoneiro Mário João Zandomenegui, ou Mário Zan (1920 – 2006) é um dos mais emblemáticos músicos do segmento sertanejo. Tendo chegado ao Brasil com quatro anos de idade, aos seis anos ganhou do pai uma sanfona e começou sua trajetória artística que o levou a trabalhar ininterruptamente por mais de oito décadas.

Aos catorze anos de idade, já morando em São Paulo, estudou acordeão com Ângelo Reale e teoria musical com o maestro Tripicchioni [sic]. Algum tempo depois teria começado a se apresentar em emissoras de rádio antes de ir para o Rio de Janeiro[110].

Na capital da República acabou se tornando amigo de Luiz Gonzaga (que também iniciava carreira), e por seu intermédio foi contratado para tocar em uma casa noturna (Samba Dance ou Sambadancing). Em seguida, Mário Zan trabalhou também no Cassino Atlântico, no Quitandinha (Petrópolis) e nas estações de águas de São Lourenço, Caxambu, Lambari e Cambuquira (em Minas Gerais).

Retornando a São Paulo, integrou a troupe do Capitão Furtado que com Nhô Pai e Nhá Fia foi fazer uma turnê de shows contratados pela Empresa Teatral Pedutti que mantinha uma extensa rede de cinemas no país. Nessa ocasião, nos primeiros anos da década de 1940, Mário Zan percorreu os Estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, chegando até as fronteiras paraguaias onde, segundo conta, compôs o rasqueado "Chalana" (que recebeu letra de Arlindo Pinto) quando estava na cidade de Corumbá, MS, à beira do rio Paraguai.[111]

Segundo José Hamilton Ribeiro (2006, p.20), Mário Zan teria afirmado que: "sou mesmo italiano, cheguei ao Brasil com quatro anos. E, de certa forma, não conheço mesmo o Pantanal, na medida em que estive aqui várias vezes, mas sempre nas cidades (Corumbá, Maracaju, Campo Grande, Coxim) sem correr o interior".

Em 1946 começou a gravar na Continental e em seguida na RCA Victor, passando posteriormente por diversas gravadoras.

Em 1954 tornou-se bastante popular ao compor e gravar o dobrado "Quarto centenário" que homenageava a cidade de São Paulo. Dois anos depois, em 1956, junto

[110] Há um desencontro de informações nas fontes consultadas sobre as emissoras de rádio onde Mário Zan trabalhou no início da carreira.

[111] Na **Enciclopédia da Música Brasileira: sertaneja** (2000) consta a informação não confirmada de que, encerrada a temporada de apresentações, Nhô Pai e Nhá Fia retornaram a São Paulo e Mário Zan e Capitão Furtado prosseguiram em direção ao Paraguai.

com Nonô Basílio (Alcides Felisbino Basílio) criou um gênero musical que denominaram Tupiana e que deveria ser um correlato brasileiro à guarânia paraguaia, evidenciando sua preocupação nacionalista.[112]

Em 1958 foi lançado o rasqueado "Nova flor" de Palmeira e Mário Zan em gravação das Irmãs Celeste[113] (Chantecler 78-0008) que veio a se tornar um grande sucesso nacional e internacional sob a forma de bolero e também sob o nome de "Os homens não devem chorar" ou "Los hombres no deben llorar" (em versão de Pepe Ávila) ou "Love me like a stranger" (em versão de Arthur Hamilton).

Além de estar ligado ao mundo da música fronteiriça por conta de seus rasqueados, Mário Zan também é conhecido por seu entusiasmo com as festas juninas, sendo o autor de um dos maiores clássicos que ainda hoje estão presentes nas quadrilhas caipiras: "Festa na roça", feita em parceria com Palmeira.

Mário Zan foi autor (e co-autor) de cerca de mil músicas gravadas em mais de trezentos discos 78 rpm além de muitas dezenas de LPs e CDs, tendo participado de três filmes: "Tristeza do Jeca", "Casinha pequenina" e "Da terra nasce o ódio".

Um fato curioso foi relatado por Mário Zan em 2002[114] e aponta para o fato de que ele fez outras viagens às fronteiras paraguaias além daquela acima referida. Seria em 1946 (ano em que começou a gravar os discos 78 rpm e dez anos antes de criar a tupiana com Nonô Basílio) quando, ao concluir uma série de shows em Mato Grosso, resolveu solicitar um visto de entrada para o Paraguai a fim de conhecer a capital Assunção. Por mediação do embaixador Negrão de Lima, tocou em um jantar oferecido ao presidente paraguaio Higino Morínigo que, emocionado com sua interpretação da guarânia "Índia" e da polca "Virginia" (Teodoro Mongelós e Diosnel Chase) o convidou para integrar sua comitiva em uma viagem pelo país. Mário Zan, como hóspede do presidente tocou todas as noites e durante vinte dias antes dos comícios onde Higino Morínigo discursava.

Tentando traçar uma linha do tempo a partir das gravações 78 rpm, detectamos alguns pontos importantes na trajetória composicional de Mário Zan:

---

[112] A gravação da primeira tupiana "Alvorada tupi" foi feita em 1958 pelo Duo Irmãs Celeste (RCA Victor 80.1961), conforme exposto na seção 2 deste capítulo.

[113] Mário Zan foi casado com Geisa Araújo, que juntamente com sua irmã Diva Araújo constituiam o Duo Irmãs Celeste.

[114] "Mário Zan, o soberano da canção popular na sanfona" em:
http://www.terra.com.br/musica/2002/06/21/007.htm - acessado em 20.11.2012.

1. O fato de Mário Zan ter conhecido e trabalhado como músico nas regiões de fronteira e até mesmo no Paraguai – pelo menos logo no início de sua carreira –, o levou a compor diversos rasqueados que traçam um perfil geográfico regional ao fazer referências a cidades do atual Mato Grosso do Sul ou a se reportar às paisagens locais como "Três Lagoas" (Continental 15.704 de 1946 em solo de acordeão), "Ciriema" (Continental 15809 de 1947 com as Irmãs Castro), "Cidades de Mato Grosso" (Continental 16.020 de 1948 com as Irmãs Castro) e "Chalana" (Star 370 provavelmente em 1952 com o Duo Brasil Moreno);
2. Há uma preocupação em separar os gêneros musicais. Quando Mário Zan compõe polcas, não são polcas paraguaias de compasso binário composto, mas sim polcas para serem dançadas nas quadrilhas das festas juninas (de ritmo binário simples, à maneira das polcas européias) como "Serelepe" (Continental 15.905 de 1948), "Sombra e água fresca" (Continental 16.171 de 1950), "Sem descanso" (RCA Victor 80.0794 de 1951), "S.O.S." (RCA Victor 80.0795 de 1951), "Acertando o passo" (Continental 16.441 de 1951)[115], etc. Não encontramos nenhuma polca paraguaia feita pelo compositor;
3. Corroborando o que dissemos acima, podemos dar como exemplo o disco RCA Victor 80.0948 gravado pelo próprio compositor em 1952 onde, no lado A, aparece a polca "Polca pipa" (não deve ser por acaso o reforço da nominação do gênero no título da música) e no lado B o rasqueado "Pó de mico" que ao ouvirmos em consulta na Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo foi possível constatar a ocorrência de configurações rítmicas próprias da polca paraguaia;
4. Seria sua preocupação nacionalista que o levou a gravar com acordeão em 1954 sua célebre "Chalana" – que havia sido lançada por volta de dois anos antes como rasqueado pelo Duo Brasil Moreno – transformada em choro no lado B disco RCA Victor 80.1339? Nesse mesmo disco o lado A traz o choro "Falem de mim";
5. Esse movimento para a construção de seu nacionalismo musical se tornou explícito com a criação (junto com Nonô Basílio) do gênero musical tupiana

[115] Todas essas com Mário Zan solando no acordeão.

com a gravação de “Alvorada Tupi” em 1958 pelo Duo Irmãs Celeste (RCA Victor 80.1961) cujo disco continha no lado B um baião;

6. De toda a produção de Mário Zan nas décadas de 1940 e 1950, encontramos apenas duas guarânias de sua autoria: “Nostalgias do Paraguai” em parceria com Sally [sic] (Continental 15799) gravada em 1947 pelo próprio compositor (no lado B uma valsa) e reeditada pela Caboclo em 1959 (CS-117) e “Ausência” em parceria com Palmeira (RCA Victor 80.1448) gravada em 1955 pelo Duo Irmãos Vieira e que no lado B trazia um baião. Observe-se que “Nostalgias do Paraguai” foi gravada no início de sua carreira, um ano após sua temporada no Paraguai como convidado do presidente Higino Morínigo. Quanto a “Ausência”, gravada por outros intérpretes em 1955 (alguns anos antes da criação da tupiana), não há informações sobre o ano de sua composição.

Finalmente, não é de se descartar a possível influência exercida por Luis Gonzaga nessa postura nacionalista de Mário Zan. Amigos desde a juventude nutriam um pelo outro uma admiração recíproca e a construção do baião pelo músico pernambucano de alguma forma deve ter levado Mário Zan a se posicionar em defesa de uma cultura musical brasileira baseada em gêneros musicais como o choro e a polca junina. Esse mesmo sentimento de brasilidade parece ter levado o músico de ascendência italiana a incorporar em seu repertório um gênero musical que, apesar de ter sido construído a partir de referências das fronteiras paraguaias (rasqueado) era assimilado como nacional; ao mesmo tempo, ao nominar o gênero de suas composições, procurava delimitar musicalmente um campo para a música brasileira apartado das guarânias e polcas do Paraguai, tentando criar um gênero – a tupiana – que traduzisse uma nacionalidade brasileira a partir do tupi em contraposição ao guarani.

Apesar de tudo, foi com um rasqueado que ele conseguiu sua projeção internacional: “Nova flor”, lançado em 1958 – mesmo ano em que se gravou a primeira tupiana – transformado em bolero (“Los hombres no deben llorar”), foi gravado por Frank Sinatra (“Love me like a stranger”) e outros inúmeros intérpretes em vários países.

Trio Mineiro[116]

O Trio Mineiro, que gravou diversos discos 78 rpm entre 1950 e 1962, teve várias formações ao longo dos anos, sendo que as mais duradouras foram: Bolinha, Nhô Pinta e Cosmorama e, a por volta de 1956, Mariano, Nhô Pinta e Robertinho (parece que nenhum desses músicos eram de fato mineiros). Em 1959 o trio estava completamente renovado contando com Mineirinho, Hernandez e Goiá (Gerson Coutinho da Silva) em início de carreira, tendo se desfeito nos anos 1960.

Não conseguimos obter os nomes reais de todos os seus componentes, mas de todos, Bolinha (Euclides Pereira Rangel) parece ter representado um eixo estruturador, principalmente pela função de compositor de muitas das músicas gravadas pelo trio durante o período em que esteve vinculado a ele.

O primeiro disco do Trio Mineiro foi lançado em 1950 (Elite Special N-1011) contendo no lado A o rasqueado "Bouquê de rosas" de Bolinha e no lado B a moda campera "Boiada carreira" de Bolinha, Jader Bruno de Carvalho e Antonio Oliveira (seriam esses os nomes reais de Nhô Pinta e Cosmorama?). Ao todo, entre 1950 e 1959 o Trio Mineiro – em suas muitas formações – lançou diversos rasqueados e modas camperas e em todas essas canções (com exceção do rasqueado "Capricho" de Goiá e Arlindo Pinto – Califórnia TC-1005 de 1959) Bolinha aparece como autor ou co-autor.

Quanto a Bolinha, seu maior sucesso como compositor é o bolero "Boneca cobiçada" feito em parceria com Biá e gravado pela primeira vez em 1956 por Palmeira e Biá. Conforme relatamos acima ao nos reportarmos ao Palmeira, em depoimento gravado por nós em 19.05.2011, Brás Baccarin informa que "Boneca cobiçada" originalmente era uma guarânia.

Duo Estrela D'Alva

Integrado pelas cantoras Lilian Escobar, a Anahy (1940 – 2005) e Maria Olivia, a Itamy, o Duo Estrela D'Alva (que nascera como a dupla Itamy e Anahy) teve existência relativamente curta, mas gravou diversos rasqueados, polcas e guarânias a partir de 1957, a maioria de autoria e co-autoria do radialista sul-mato-grossense

[116] Dados extraídos dos sites http://www.recantocaipira.com.br/trio_mineiro.html - acessado em 22.11.2012 e http://www.dicionariompb.com.br/trio-mineiro/discografia - acessado em 14.04.2012.

Zacarias Mourão que veio a se casar com Maria Olivia (Itamy) em 1959 e a partir do início da década de 1980 fixaram residência em Campo Grande, MS.[117]

Souza e Monteiro[118]

A dupla foi integrada por Geraldo Braz de Souza (Igarapava, SP, 1924 – 1993) e Francisco Monteiro dos Santos (Taubaté, SP, 1930 – 1959) que faleceu tragicamente aos vinte e nove anos em acidente de carro quando viajava no interior do Paraná para se apresentar em um show.

O compositor Anacleto Rosas Jr. (Mogi das Cruzes, SP, 1911 – Taubaté, SP, 1978) foi uma espécie de padrinho da dupla, haja vista que em 1952 reuniu os dois artistas que cantavam em formação com outras duplas (Souza, como Patativa, fazia dupla com Pintassilgo, e Monteiro, como Fumaça, com Artilheiro) e mediou a gravação do primeiro disco 78 rpm na Todamérica em 1953 (TA-5261) que trazia as modas camperas "Boiadeiro bão" de Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto e "De São Paulo ao Rio Grande" do próprio Anacleto.

A carreira da dupla, interrompida pela morte de Monteiro, foi curta, mas deixou um legado de treze discos 78 rpm, nos quais foram gravadas nove modas camperas (todas pela Todamérica) e uma guarânia pela Continental (reeditada pela Caboclo), além de diversos cururus, modas de viola, valseados, toadas e xotes de compositores importantes como Teddy Vieira, Elpídio dos Santos, Goiá e principalmente de Anacleto Rosas Jr..

Zacarias Mourão

Zacarias dos Santos Mourão, nascido em Coxim, MS, ficou célebre pelo rasqueado "Pé de cedro" (co-autoria com Goiá) que se refere a um pé de cedro real

[117] Dados compilados em Teixeira, 2009, p.77-80 e nos sites:
http://www.dicionariompb.com.br/duo-estrela-dalva - acessado em 14.04.2012 e http://saudadesertaneja.blogspot.com.br/2012/09/homenagem-lilian-escobar-do-duo-estrela.html - acessado em 22.11.2012.

[118] Dados compilados dos sites:
http://www.dicionariompb.com.br/souza-e-monteiro/discografia - acessado em 11.04.2012 e http://www.boamusicaricardinho.com/souzaemonteiro_69.html - acessado em 11.04.2012 e confrontados com o catálogo de gravações 78 rpm (SANTOS *et al*., 1982).

plantado por ele em 1939 em sua cidade natal. No início da década de 1950, Zacarias Mourão foi morar em São Paulo, trabalhou no Departamento de Rodagem como operador de máquina e cursou jornalismo na Faculdade Cásper Líbero. Em pouco tempo começou a trabalhar na Rádio Bandeirantes apresentando programas de música sertaneja, escrevendo colunas em revistas como a **Sertaneja** e **Melodias**, vindo a ocupar cargos de direção nas gravadoras Philips, Polygram e CID (TEIXEIRA, 2009, p. 69-72).

Na **Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al.*, 1982), localizamos o que possivelmente foram as primeiras composições de autoria de Zacarias Mourão gravadas em 1956: a moda "Campeão de Três Lagoas" (RCA Victor 80.1580 em co-autoria com Ferreira e Ferreirinha) com a dupla Zé Ferreira e Ferreirinha; a guarânia "Não me abandones" (RCA Victor 80.1629 em co-autoria com Zé do Rancho) com a dupla Irmãs Galvão; a polca "Desventura" (Columbia CB 10282 em co-autoria com Biguá e Zé do Rancho) com a dupla Zé Mariano e Tibagi e a guarânia "Luar de Aquidauana" (Continental 17.364 em co-autoria com Anacleto Rosas Jr.) com a dupla Irmãs Castro e posteriormente reeditada pela Caboclo (CS 236) por volta de 1959.

Ao todo, entre 1956 e 1959, detectamos a gravação de três rasqueados, cinco guarânias, duas polcas, uma rancheira, uma polca galope e uma moda de autoria de Zacarias Mourão e diversos parceiros (a maioria com Goiá) por intérpretes variados (sendo as mais freqüentes o Duo Estrela D'Alva onde cantava Itamy, sua futura esposa).

Sua composição mais famosa, "Pé de cedro" teve duas primeiras gravações no mesmo ano (1963) por intérpretes e gravadoras diferentes: por Ninico e Senim (RCA Canden Cam 1169) como "Meu pé de cedro" e Tibagi e Miltinho com declamação de Hélio Araújo (Sertanejo CH 10342). Em ambas, "Pé de cedro" aparece como polca e não como rasqueado como veio a ser nominado posteriormente.

Sua esposa Itamy (Maria Olívia, do Duo Estrela D'Alva) conta que Zacarias Mourão montou em São Paulo (sem precisar a data) a gravadora Pé de Cedro localizada na Rua Augusta e que atuou como importante mediador ao levar diversos músicos de Mato Grosso do Sul como Beth e Betinha, Amambay e Amambaí e Dino Rocha para gravar discos por lá (TEIXEIRA, 2009, p.80). Maciel Corrêa acrescenta:

> Foi a música sertaneja de Zacarias Mourão e Délio & Delinha que colocou Campo Grande no mapa do Brasil. Porque a cidade não era conhecida. Em São Paulo o pessoal achava que jacaré e onça andava na

> rua por aqui. Esta era a imagem que tinham e na época havia gente com medo de vir para Campo Grande (Ibid., p.84).

Tendo retornado definitivamente para Mato Grosso do Sul em 1981, Zacarias Mourão foi trabalhar na Assembléia Legislativa do Estado como técnico parlamentar ao mesmo tempo em que continuou a atuar como letrista de músicas sertanejas, jornalista e produtor cultural (Ibid., p.80), tendo sido assassinado em 1989, aos sessenta e um anos de idade, com uma facada, ao chegar em sua residência de Campo Grande em circunstâncias que nunca ficaram totalmente esclarecidas.

O **Dicionário da Música Popular Brasileira**[119] o apresenta como "compositor lendário e folclórico no mundo sertanejo". De fato, Zacarias Mourão, por seu desempenho na área jornalística, radiofônica e discográfica, foi um agente catalizador que não apenas se impôs como personagem importante no campo sertanejo nacional como também possibilitou a visibilidade de artistas de sua terra natal ao incluí-los nesse circuito. Além disso, apesar de ser letrista, de alguma forma interferiu na composição das músicas. Basta constatar que a maioria de suas canções se reporta a gêneros musicais fronteiriços que evocam um imaginário regional representado em estruturas musicais de polcas paraguaias, guarânias e rasqueados (sem nos esquecermos que desde o início da década de 1940 os músicos paulistas já incorporavam esses gêneros em suas criações). Se Zacarias Mourão não foi o responsável pela inserção da guarânia e do rasqueado na música sertaneja do Brasil, com certeza foi um agente estratégico que reforçou essa prática.

Capitão Furtado (Ariovaldo Pires)

Ariovaldo Pires, o Capitão Furtado (Tietê, SP, 1907 – São Paulo, 1979) é um agente fundamental na configuração de um campo da música sertaneja brasileira. Sobrinho do pioneiro Cornélio Pires, passou a infância em Botucatu, SP, e em 1926 foi morar em São Paulo. Dois anos depois já atuava no meio artístico participando da inauguração da Rádio Cruzeiro do Sul. Em 1934 trabalhou na Rádio São Paulo, PRA-5 apresentando o programa Cascatinha do Genaro.[120]

[119] http://www.dicionariompb.com.br/zacarias-mourao/obra - acessado em 24.11.20122.
[120] http://www.dicionariompb.com.br/capitao-furtado/dados-artisticos - acessado em 24.11.2012.

Sua estréia como letrista foi com Marcelo Tupinambá ao compor a toada "Coração" e em 1935 venceu um concurso de músicas carnavalescas em São Paulo (concorrendo inclusive com Ary Barroso) com "Mulatinha da caserna" em co-autoria com Martinez Grau.

Entre 1936 e 1939 morou no Rio de Janeiro onde trabalhou na Rádio Tupi com Alvarenga e Ranchinho, criou o programa Repouso, gravou pela Odeon, lançou o livro "Lá vem mentira" e ficou conhecido como "o maior caipira humorista do Brasil". Em seu último ano no Rio de Janeiro foi bem sucedido na iniciativa de montar o espetáculo musical "O tesouro do sultão" em parceria com Radamés Gnattali (que misturava danças russas, rumbas, sambas, marchas de carnaval, músicas caipiras, etc.) e, paradoxalmente, ao se transferir para a Rádio Nacional não encontrou espaço adequado para desenvolver seu trabalho de radialista com o programa Poemas Sertanejos (a emissora carioca teria lhe destinado pouco tempo em horário de pouca audiência).

Retornando a São Paulo, alcançou enorme sucesso com o programa Arraial da Curva Torta na Rádio Difusora. Por essa época começou a fazer versões de músicas mexicanas, italianas, alemãs e norte-americanas e no final de 1948 passou breve período na direção da Rádio Excelsior de Salvador, BA. De volta a São Paulo em 1949 foi trabalhar na Rádio Cultura e posteriormente de novo na Rádio Difusora onde permaneceu até 1956 quando foi contratado pela São Paulo Alpargatas para supervisionar os programas sertanejos que a empresa patrocinava no país. Na década de 1960 atuou na Rádio Bandeirantes de São Paulo, percorreu diversas regiões do Brasil com um projeto intitulado Roda de Violeiros e trabalhou na Editora Fermata do Brasil em sua divisão de música caipira.

O Capitão Furtado, que recebeu o epíteto "o caipira que fala com o coração", além de sua produção artística, foi um mediador fundamental no campo da música sertaneja, cavando desde cedo um espaço para si e para a cultura rural, apesar de ter feito também incursões fora desse campo (versões de ***standards*** internacionais, música de carnaval, etc.) o que aponta para o fato de que nunca recusava trabalho, seja trabalhando na produção de filmes na década de 1930 ("Coisas nossas" de Wallace Downey e "Fazendo fita" de Vittorio Capellaro) ou atuando na peça teatral "Sertão em flor" no Circo Piolim em 1948.

Na **Revista Sertaneja**, publicada entre março de 1958 e dezembro de 1959, Ariovaldo Pires assinou duas colunas: "O caipira que fala com o coração, por Capitão

Furtado" (que tem um perfil mais poético, transcrevendo poemas e letras de música) e "Gostei de ver, de Ariowaldo [sic] Pires" (crônicas e causos). Foi como Ariovaldo Pires que ele registrou algumas impressões de suas viagens ao sul de Mato Grosso em duas matérias[121] onde descreve paisagens ("navio que deslizava no imenso rio Paraguai"), a fauna pantaneira (emas, seriemas, jacarés e biguás), faz referências às cidades de Nioaque, Porto Murtinho e Porto Esperança e relata um vendaval que enfrentou na cidade de Miranda que "arrancou de um golpe o pano do circo do Boculli [ou Bocutti]". E é como Capitão Furtado que ele se refere a Zacarias Mourão como um "dos compositores que vieram 'injetar' sangue novo na música sertaneja", afirmando que "suas letras tem poesia, sentimento, espontaneidade".

Não podemos afirmar se ele esteve na região fronteiriça outras vezes além da célebre viagem que organizou em 1943 com Nhô Pai, Nhá Fia e Mário Zan se apresentando nos cinemas da rede Pedutti, mas seus vínculos com a música paraguaia o levaram a compor com Palmeira o rasqueado "Paraguaya, pepita de oro" em 1944 gravada pela dupla Palmeira e Piraci em 1944 (Continental 15.191) e pelo Conjunto Folclórico Guarany em 1945 (Continental 15.283).[122]

No final da década de 1970 fez sua última viagem, não por acaso, para o Paraguai, com a incumbência conferida pelo Banco do Brasil de pesquisar um repertório de músicas paraguaias que seriam convertidas em brinde de final de ano (FERRETE, 1985, p.68).

No catálogo de gravações 78 rpm (SANTOS *et al.*, 1982) detectamos, no período compreendido entre 1944 e 1959, dez gravações de guarânias – sendo cinco de guarânias paraguaias e uma de autoria da dupla mexicana Los Cuate Castilla – todas com versões de Ariovaldo Pires:

1. "Índia" de Jose Asunción Flores e Ortiz Guerrero, gravada por Arnaldo Pescuma e lançada em 1945 pela Continental (15.276)[123]
2. "Noites do Paraguai" de Samuel Aguayo, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em 1947 pela Continental (15.809)

[121] Encontramos as matérias assinadas por Ariowaldo Pires/Capitão Furtado em fac-símile no site http://www.vemprabrotas.com.br/pcastro5/furtado/index.htm - acessado em 09.04.2012. Infelizmente não consta o número e data da publicação.
[122] Conforme já referido, "Paraguaya, pepita de oro" rendeu a Ariovaldo Pires um convite oficial do presidente Higino Morínigo para visitar o Paraguai junto com uma comitiva brasileira (FERRETE, 1985, p.66).
[123] Versão anterior à de José Fortuna feita em 1952 (ver letra no Anexo II).

3. “Noites do Paraguai” de Samuel Aguayo, gravada pelo Trio Marabá em 1953 pela Copacabana (5.129)
4. “Flor silvestre” de Cuates Castilha, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em 1954 pela Continental (17.028)[124]
5. “Ventura distante”, versão de “Mi dicha lejana” de Emigdio Ayala Báez gravada por Carlos Gonzaga e lançada em 1956 pela RCA Victor (80.1588)
6. “Oroite” de Samuel Aguayo, gravada por Luis Bordon e seu Conjunto e lançada em 1957 pela RCA Victor (80.1761).

Quanto às guarânias autorais, contabilizamos quatro gravações:

1. “Minha pequena” ou “Che china mi” feita em parceria com Antonio Cardozo, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em 1946 pela Continental (15.632)[125]
2. “Minha pequena” ou “Che china mi” em parceria com Antonio Cardozo, gravada pelo Trio Itapoan em 1954 pela Copacabana (5.272)
3. “Che yara porã tupy” feita em parceria com Rielinho, gravada pelas Irmãs Castro e lançada em 1952 pela Continental (16.591) e posteriormente reeditada pela Caboclo (CS-167)
4. “A índia e o caçador” feita em parceria com Piraci, gravada pela dupla Dirceu e Marília e lançada em 1956 pela Polydor (158).

Localizamos no catálogo quatro gravações de rasqueados, incluindo “Paraguaya, pepita de oro” que rendeu a Ariovaldo Pires muito prestígio no Paraguai:

1. “Paraguaya, pepita de oro” feito em parceria com Palmeira, gravado por Palmeira e Piraci e lançado em 1944 pela Continental (15.191)
2. “Paraguaya, pepita de oro” em parceria com Palmeira, gravado pelo Conjunto Folclórico Guarany em 1945, pela mesma gravadora (15.283), como gênero “canção

[124] Los Cuate Castilla foi uma dupla mundialmente famosa de Veracruz (México) formada pelos irmãos Miguel Angel (1912 – 1979) e José Angel Díaz Mirón González de Castilla (1912 – 1994), sendo-lhes creditada a criação e divulgação da canção huasteca. Na década de 1940 percorreram a América do Sul, incluindo o Brasil e o Paraguai no roteiro (http://cuatescastilla.blogspot.com.br/2009/08/miguel-angel-y-jose-angel-diaz-miron-y.html - acessado em 26.11.2012). Ao ouvirmos essa gravação no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga notamos semelhanças com a música mexicana (não no compasso, que aqui é 6/8 próprio das guarânias, mas na instrumentação e na performance das intérpretes) e sequências harmônicas próprias da música tradicional espanhola.

[125] Ao ouvirmos essa gravação no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga nos espantamos com o andamento rápido que remete mais a polca paraguaia que a guarânia.

3. “História do Jorginho” gravado pelo Trio Sul-A-Norte (formado por Espiguinha, Jaguaré e Basílio) com participação do próprio Capitão Furtado na declamação, e lançado 1958 pela Todamérica (TA 5747)
4. “Caboclo, soldado da terra” feito em parceria com Sílvio de Toledo, gravado pelo Duo Estrela D’Alva e lançado entre 1959 e 1960 pela Columbia (3124).

Além disso, há também a polca “Recordações de Mato Grosso” feita em parceria com Palmeira, gravada por Palmeira e Biá e lançada em 1956 pela RCA Victor (80.1560) e uma versão do corrido “El fronterizo” (“Sou fronteiriça”) dos Cuates Castilla gravado pelas Irmãs Castro e lançado em 1947 pela Continental (15.827) com referências ao Paraguai e Brasil.

Ariovaldo Pires foi um importante mediador na configuração de um canal de comunicação entre o meio musical paulista, as fronteiras e o Paraguai, ao mesmo tempo em que seu ecletismo criativo não o limitava a um ou outro gênero musical sertanejo.

José Fortuna

O compositor, autor teatral, cantor e ator José Fortuna (Itápolis, SP, 1923 – São Paulo, 1983) tem em seu currículo cerca de duas mil músicas gravadas, tendo também transitado por diferentes gêneros musicais (marchas, rancheiras, guarânias, tangos, maxixes, sambas-canção, corridos, fox, valsas e arrasta-pés). Foi apresentador de programas radiofônicos, autor de trinta livros de poemas e literatura de cordel e quarenta e duas peças de teatro que montou com sua Companhia Teatral Maracanã que percorreu o país se apresentando em circos.[126]

Sua filha Iara Fortuna nos contou em entrevista realizada em 17.05.2011 que:

> meu pai adorava músicas paraguaias, gostava das melodias, achava as melodias paraguaias tristes e sentimentais. Meu pai tinha muito essa ligação com a terra, acho que é influência italiana... Ele realmente gostava da melodia paraguaia... muito! Então foi uma fase da vida dele. Depois ele não fez mais versões.

Filho de italiano[127], José Fortuna tem nas versões feitas para “Índia” e “Lejania” (“Meu primeiro amor”) um marco em sua vida e de sua família[128] e também um marco

[126] http://www.dicionariompb.com.br/jose-fortuna - acessado em 11.01.2013.
[127] “Nosso pai, como bom italiano, era um fanático por Mussolini.” (FORTUNA, 2009, p.53).

não apenas da indústria fonográfica brasileira[129] mas um momento crucial de extrema visibilidade da cultura fronteiriça de origem paraguaia no Brasil que se prolongou por toda a década de 1950.[130]

No catálogo das gravações 78 rpm (SANTOS *et al*, 1982) localizamos sete versões de guarânias paraguaias feitas por José Fortuna e gravadas na década de 1950:

1. "Índia" de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero (gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em 1952 no disco Todamérica TA-5179, por Hebe Camargo em 1953 no disco Odeon 13.404 e pelo Trio de Ouro em 1953 no disco RCA Victor 80.1120) e "Lejania" ("Meu primeiro amor") de Hermínio Giménez[131] (gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em 1952 no disco Todamérica TA-5179)
2. "Asunción" de Federico Riera (gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em 1953 no disco Todamérica TA-5262)
3. "Che Pykasumi" ("Solidão") de E.Martinez e José Assuncion Flores (gravada por Cascatinha e Inhana com orquestra e lançada em 1953 no disco Todamérica TA-5282)
4. "Anahi" de J.O.Sosa Cordero (gravada por Carlos Gonzaga e lançada em 1955 no disco RCA Victor 80.1486)
5. "Regalo de amor" ("Lar destruído") de Maurício Cardoso Ocampo (gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em 1956 no disco Todamérica TA-5597)
6. "Mis noches sin ti" ("Minhas noites sem você") de Demétrio Ortiz e Maria Tereza Marquez (gravada como bolero por Zulico e Zuleica e lançado em 1957 no disco Mocambo 15.170 e pelo Trio Tropical e lançado provavelmente em 1957 no disco Polydor 222).[132]

---

[128] "E do que eu me lembro é que ele casou-se com o dinheiro da guarânia India, em 1952... Até hoje nós recebemos ***royalties*** de Índia, do exterior, da Finlândia, Islândia, Espanha, do Japão..." (Iara Fortuna em 17.05.2011).

[129] O disco Todamérica TA-5179 que registrou as versões de "India" e "Meu primeiro amor" com Cascatinha e Inhana foi o "disco Todamérica que teve maior vendagem; enquanto existiu '78rpm', nunca saiu de catálogo." (SANTOS *et al*, 1982, p.142)

[130] "O que eu sei com certeza te dizer é que a partir daí teve um boom de músicas paraguaias, a partir do sucesso da Índia sim. Meu pai sempre deixava isso claro, que... era uma coisa muito... muito principiante, mas depois da Índia a coisa explodiu mesmo, nossa! Explodiu!" (Iara Fortuna em 17.05.2011).

[131] Embora tenha sido gravada como "canção", trata-se de uma guarânia. A versão de "Lejania" foi dividida com Pinheirinho Jr..

[132] Nesta gravação, conforme pudemos apreciar no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, apesar de constar como "bolero", é cantada e tocada como guarânia.

Além dessas versões, José Fortuna teve seis guarânias autorais gravadas na mesma década:

1. "Índia Diacuí" gravada por Os Maracanãs[133] e lançada provavelmente a partir de 1953 (Elite Special N-1125)
2. "Flor serrana" (com Daniel Salinas) gravada por Cascatinha e Inhana e lançada em 1953 (Todamérica TA-5262)
3. "Beijo inocente" gravada por Linêncio e Tininho e lançada em 1957 (RCA Victor 80.1807)
4. "Nas águas do rio" gravada por Trio Sul a Norte e lançada entre 1957 e 1962 (Mocambo 15.202)
5. "As duas sombras" (com Espiguinha) gravada por Trio Sul a Norte e lançada entre 1957 e 1962 (Mocambo 15.229)
6. "Pecado de amor" gravada pelo Trio Brasília e lançada em 1958 (Chantecler 78-0049).

Localizamos apenas um rasqueado de José Fortuna em parceria com Zé Tapera: "Artista e circo" gravado por Zé Tapera e Chiquinho e lançado em 1957 (Todamérica TA-5671) e uma polca (seria paraguaia?): "Regresso" (com Biá) gravada por Nenete e Dorinho e lançada em 1957 (RCA Victor 80.1786).

Em 1947, os irmãos José e Euclides Fortuna foram para São Paulo determinados a construir uma carreira profissional de sucesso[134] e após enfrentarem as dificuldades iniciais e se embrenharem no campo crescentemente competitivo do rádio e da indústria fonográfica, realmente se posicionaram em um mercado de música sertaneja que se constituía com força a partir da capital paulista. Na passagem das décadas de 1970 e 1980, já consagrado no meio artístico, José Fortuna foi premiado em grandes festivais de música sertaneja, tendo deixado, ao falecer em 1983, cerca de oitocentas letras de músicas inéditas, um livro de poemas inacabado e considerado como "um dos melhores letristas da música popular no Brasil".[135]

Apesar da trajetória eclética, José Fortuna continua sendo sempre lembrado como o autor das célebres versões de "India" e "Meu primeiro amor", na mesma

[133] Trio constituído por Zé Fortuna, Pitangueira (Euclides Fortuna) e Zé do Fole (FORTUNA, 2009, p.134 e 141).
[134] "Eu só tinha um pensamento em mente: fosse o que fosse, acontecesse o que acontecesse, seria para sempre, pois para a roça eu não voltaria mais" (FORTUNA, 2009, p.81).
[135] http://www.dicionariompb.com.br/jose-fortuna - acessado em 11.01.2013.

proporção em que a gravação dessas guarânias continua a marcar a discografia de Cascatinha e Inhana. Entretanto, Iara Fortuna nos relatou que não foi muito fácil conseguir a anuência da gravadora para realizar o célebre lançamento do 78 rpm:

> a gravadora torceu o nariz. Achou que não era comercial, que era uma guarânia, que não ia ter mercado no Brasil – na época realmente não tinha muito mercado – e quis complicar de todas as maneiras (Iara Fortuna em 17.05.2011).

Mesmo após o retumbante sucesso comercial do disco, segmentos da música sertaneja, mais preocupados em resgatar uma suposta "autenticidade" de origem, continuaram a manifestar certa resistência ao gênero:

> Os mais puristas mesmo, puristas, puristas... é... desse eu posso falar porque já falecido, o... muito meu amigo, foi um dos primeiros apresentadores da Viola Minha Viola que foi o Moraes Sarmento, torcia o nariz quando... pensava-se em colocar guarânias no programa dele. O próprio Rolando Boldrin não sei se ainda pensa dessa forma... mas... não é que torce o nariz, mas é que diz: olha, mas isso não é música realmente... não é música brasileira. [...]
> mas... agora eu me lembro, eu me recordo inclusive disso, de meu pai, ele fazia alguns programas de televisão, o pessoal dizer: não, não, mas guarânia não. Guarânia não. Traga uma... cante uma coisa... aí ele ia com "Paineira velha", algumas coisas dele, mas a guarânia não porque a guarânia realmente é... muito paraguaia... (Iara Fortuna em 17.05.2011).

Além dessa disputa simbólica travada no interior do campo da música sertaneja, outro plano de luta simbólica permeava o campo maior da música popular brasileira como um todo, catalizando duas forças que tinha como pólo o eixo Rio de Janeiro-São Paulo. Enquanto o Rio de Janeiro construía um paradigma de música e cultura popular brasileira a partir da consagração do samba, São Paulo construía uma vasta teia de cultura caipira e sertaneja (e fronteiriça) que cobria boa parte do território sudeste e centro-oeste. Claro que essa divisão de campos não era rígida e impermeável, pois em São Paulo também se cultivava o samba (paulista) assim como no Rio de Janeiro alguns nomes do mundo sertanejo desfrutavam de projeção como Jararaca e Ratinho e Alvarenga e Ranchinho.

Porém, já se converteu em senso comum o fato de que no Rio de Janeiro a música sertaneja nem de longe possuía – ou possui – o destaque que desfrutava – e desfruta – em São Paulo, conforme nos confirmou Iara Fortuna:

> *- O Zé Fortuna chegou a fazer programas na Rádio Nacional?*
>
> - Áh sim! Mas não lá no Rio. Quando veio prá cá a Rádio Nacional que hoje é a Globo né, nossa... aí foi... o auge, o auge dele foi na Tupi, depois na Rádio Nacional aqui de São Paulo tinha uma audiência gigantesca também. Gigantesca! O programa deles era toda segunda-feira às oito horas da noite. Mas a audiência no Brasil inteiro também.
>
> *- E na Rádio Nacional do Rio?*
>
> - Não sei... não me lembro... eu sei que o papai não fez nenhum programa no Rio de Janeiro porque o Rio de Janeiro nessa época prá música sertaneja... sofrível como é até hoje.

5. Contrastes entre os gêneros (análise texto, música, performance vocal)

Esta seção será dedicada a comparar e analisar o conteúdo de diversos discos 78 rpm que trazem gêneros contrastantes nos dois lados, em uma tentativa de buscar as diferenças e semelhanças entre eles. A perspectiva analítica tem um cunho estritamente objetivo, centralizado no objeto em si (música, letra e performance gravada), o que, obviamente, não esgota as muitas possibilidades de interpretação dessa diferenciação em categorias genéricas a partir de considerações sobre os universos simbólicos (de compositores, intérpretes, produtores, mediadores e público) envolvidos no processo.

Dividimos a análise em três segmentos: música, letra e performance vocal. Para a análise da música utilizamos os seguintes critérios:

. tonalidade e modo

. andamento

. forma

. desenho rítmico da melodia

. padrão rítmico do acompanhamento (rasgueio)

. harmonia

. instrumentação[136]

Por sua vez, para a análise da letra utilizamos os seguintes parâmetros[137]:

. idioma

. quantidade de termos em guarani e espanhol

. espécie poética (lírico/épico)

. espaço

. enredo

E por último, a performance vocal[138]:

. amálgama tonal[139]

. organização social do grupo vocal[140]

. tessitura vocal[141]

. guturalidade

. ornamentação

. trêmolo

. portamento (glissando)

. rubato[142]

. *sapucay*[143]

. fala/motivação[144]

Para delimitar o âmbito desta pesquisa, optamos por procurar os contrastes entre a guarânia e o rasqueado, a moda campera, a polca[145] e a canção[146], além do rasqueado

[136] Devido ao nível das gravações na época e o estado de conservação dos discos nem sempre é possível precisar com certeza que instrumentos foram utilizados. Relacionamos o que nos foi possível detectar com relativa clareza.
[137] Conforme MASSAUD MOISÉS. A criação literária: poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.
[138] Utilizamos alguns critérios desenvolvidos por Alan Lomax (***cantometrics***), conforme ULHÔA, 2004.
[139] Nível de harmonização entre as vozes relativa a pronúncia, ataque e entonação.
[140] Tipo de conjunto e grau de parentesco entre os intérpretes.
[141] Registro médio das vozes.
[142] Alterações intencionais na métrica da música.
[143] Grito de euforia emitido durante as polcas paraguaias e rasqueados.
[144] Frases e chamamentos emitidos pelos intérpretes antes e/ou durante a música.
[145] A polca aqui refere-se à polca paraguaia em compasso binário composto, que se constitui em uma dança e canção de movimento acelerado e festivo, sem relação estrutural com as polcas européias em ritmo binário simples (SZARAN, 1977, p.391-393).

com a moda campera e a polca paraguaia, haja vista que todos esses gêneros estão englobados em um mesmo universo: a música de fronteira e o Paraguai.

Contraste guarânia / rasqueado[147]

1. "Noites do Paraguai" - guarânia / "Ciriema" - rasqueado (Irmãs Castro, 1947)
2. "Brasil" - guarânia / "Chalana do amor" - rasqueado (Nhô Pai e Nhô Fio, 1949)
3. "Figa no peito" - rasqueado / "Duas bandeiras" – guarânia (Irmãs Castro, 1951)
4. "Juriti mineira" - rasqueado / "Amada ausente" – guarânia (Duo Estrela D'Alva, prov. 1957/58)
5. "Quero beijar-te as mãos" – guarânia / "Casinha de carandá" – rasqueado (Cascatinha e Inhana, prov. 1958)
6. "No recanto onde eu moro" – rasqueado / "Felicidade" – guarânia (Torres e Florêncio, 1959)

Os seis discos 78 rpm analisados foram gravados por intérpretes brasileiros, lançados em um período que vai de 1947 a 1959 e, com exceção de "Noites do Paraguai" (de Samuel Aguayo com versão do Capitão Furtado), todas as guarânias e rasqueados são de autores brasileiros, o que aponta um aumento no número de guarânias feitas no Brasil. Na verdade, conforme dizia Herminio Giménez – a nós relatado pelo professor Hildebrando Campestrini em entrevista realizada em 16.10.2012 –, não havia um número quantitativamente expressivo de músicas paraguaias, mas as que existiam foram sempre muito executadas e ouvidas. De fato, não são muitas as guarânias paraguaias que receberam versões em português, e a partir do momento em que esse gênero foi introduzido no Brasil, muitos compositores sertanejos começaram a fazer guarânias.

É importante observar que, embora no Paraguai a guarânia não tenha um caráter dançante e seja caracterizada por um andamento lento, os músicos brasileiros, antes da

[146] Algumas guarânias e rasqueados foram gravados com a categorização genérica de "canções", sem qualquer justificativa aparente. O caso mais famoso é o da guarânia "Lejania" gravada por Cascatinha e Inhana em 1952 com versão de José Fortuna e Pinheirinho Jr., como "canção".
[147] Ver tabelas de análise no Anexo III.

gravação de “Índia” e “Meu primeiro amor” por Cascatinha e Inhana em 1952 nem sempre pareciam se importar com isso, conferindo muitas vezes às suas performances um andamento mais rápido (ver tabela de análise comparativa entre guarânias no Anexo III). Isso as aproximava do rasqueado, cujos andamentos vão de moderado a rápido (ver tabela de análise comparativa entre rasqueados no Anexo III). Após 1952, com exceção da gravação de “Quero beijar-te as mãos” pelas Irmãs Galvão em 1959, todas as guarânias analisadas foram registradas em andamentos mais lentos que os imprimidos por Cascatinha e Inhana.

Independentemente do andamento, o desenho rítmico das melodias das guarânias brasileiras e dos rasqueados são ambíguos. Não podemos afirmar com certeza se a escritura “correta” deveria ser feita utilizando o compasso 6/8 ou 3/4. Essa ambigüidade parece ser superada nas gravações de guarânias feitas por intérpretes paraguaios (“India” com o Conjunto Folclórico Guarany em 1944 e “Recuerdos de Ypacarai” com o Conjunto Alma Guarani em 1955) e pelas Irmãs Castro em 1947 (“Noites do Paraguai”), por Carlos Gonzaga em 1955 (“Anahi”)[148] e pelo Trio Tropical por volta de 1957 (“Minhas noites sem você”)[149]. Observa-se que, com exceção das célebres gravações de “India” e “Meu primeiro amor” por Cascatinha e Inhana (onde não fica clara a fórmula de compasso), os fonogramas que apresentam a configuração 6/8 são de versões de guarânias paraguaias. Além disso, todos os rasqueados analisados são ambíguos quanto a isso, e “Tristeza e saudade” de Sebastião Teixeira e Raul Torres, gravado em 1951 por Raul Torres e Florêncio é ainda mais ambíguo, pois não podemos precisar se se trata de compasso 6/8, 3/4 ou mesmo 2/4.

Claro que a tarefa de escrever em partitura uma prática musical não pertence ao rol de preocupações de compositores e intérpretes da música sertaneja e popular de modo geral. Essa tarefa é confiada aos editores de partituras (e aos musicólogos) que, no caso das guarânias, hesitam na forma de abordar ritmicamente esse repertório. Isso pode ser confirmado ao confrontarmos duas edições diferentes (ver partituras no Anexo IV) de “Meu primeiro amor” realizadas pela Editora Fermata do Brasil em 1952 a partir de *copyright* de 1941 da Ediciones Musicales Fermata de Buenos Aires: uma está em compasso ternário (3/4) e outra em binário composto (6/4). Não por acaso, essas edições

[148] Aqui, a orquestra deixa claro o compasso 6/8 embora na parte B e na cadência final o piano introduza uma marcação próxima do tango.

[149] Interessante que, apesar do selo do disco trazer impresso a categoria genérica de “bolero”, a configuração rítmica é indubitavelmente de guarânia em 6/8.

foram feitas no ano posterior ao lançamento da gravação de Cascatinha e Inhana, que, conforme observamos, oferece dificuldades para precisar a fórmula de compasso a ser utilizada para sua transcrição.

Com relação à forma, observa-se que a configuração AB presente nas guarânias paraguaias nem sempre é atributo encontrado nas brasileiras. Das dezoito guarânias analisadas, duas apresentam apenas uma parte A ("Amada ausente" e "Felicidade", ambas no final da década de 1950). Dos doze rasqueados analisados, também dois apresentam apenas uma parte A ("Aventureira" de 1950 e "Tristeza e saudade" de 1951) e um é ambíguo, apresentando uma possível parte B com apenas dois versos ("No recanto onde eu moro" de 1959). Proporcionalmente, parece haver mais rasqueados do que guarânias brasileiras com apenas uma parte A, o que aponta para uma relativa simplificação da forma em ambos os gêneros, porém mais acentuada nos rasqueados.

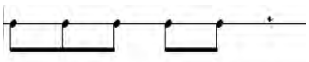
Quanto ao desenho rítmico da melodia, uma das características mais enaltecidas nos textos de autores paraguaios é – junto com a escrita em compasso 6/8 – o que chamam de *sincopado paraguayo*, termo sugerido por Juan Max Boettner em seu livro seminal "Musica y músicos del Paraguay" (sem data) para designar

> una cualidad específica de nuestra música. La melodia tiene um anticipo o um retraso de uma corchea sobre el ritmo. Se tiene la sensación deliciosa de dejadez, de despreocupación, de negligencia tropical. No nos impresiona como una acentuación rítmica, como en un sincopa del tipo jazz. [...]
> Talmente considera el músico paraguayo esencial esse sincopado que a las imitaciones foráneas sin esse requisito clasifica de "abolerado" y de "Curepí". (BOETTNER, sem data, p.205)

Esse livro de Boettner, escrito provavelmente em meados de 1950 (em sua bibliografia consta a informação de várias entrevistas realizadas em 1955) atesta uma prática musical que devia ser corrente entre os músicos paraguaios – na tabela de análise comparativa entre guarânias podemos verificar que nas gravações de "Índia" e "Recuerdos de Ypacaraí" feitas respectivamente em 1944 pelo Conjunto Folclórico Guarany e 1955 pelo Conjunto Alma Guarany o sincopado está presente – e que com o passar do tempo parece ter entrado em desuso, sendo detectado apenas ocasionalmente (HIGA, 2010).

Com relação às performances dos intérpretes brasileiros, é interessante observar a ocorrência do sincopado nas gravações feitas por Nhá Zefa e Nhô Pai em 1941

(guarânia “Morena murtinhense”), pelas Irmãs Castro em 1947 e 1951 (guarânias “Noites do Paraguai” e “Duas bandeiras” e rasqueados “Ciriema” e “Figa no peito”) e por Nhô Pai e Nhô Fio entre 1949/50 (guarânia “Brasil” e rasqueado “Chalana do amor”). Esses registros foram feitos antes do lançamento das célebres gravações de Cascatinha e Inhana em 1952 que trouxe – sem sincopado – as versões de “India” e “Meu primeiro amor” o que parece apontar para uma mudança na prática musical creditada talvez à ampla popularização desse disco em todas as esferas de produção, circulação e consumo. A partir daí, com exceção do disco dos próprios Cascatinha e Inhana lançado entre 1958 e 1960 (que traz a guarânia brasileira “Quero beijar-te as mãos” e o rasqueado “Casinha de carandá”) que apresenta algum sincopado, nenhum dos demais fonogramas analisados trazem essa evidência, o que os faria se caracterizarem como “abolerados”, conforme a descrição de Boettner (sem data, p.205).

Quanto aos padrões do rasqueado do violão, onde foi possível detectar com certa clareza, há uma constância rítmica da célula  tanto nas guarânias quanto nos rasqueados. Os dois fonogramas que apresentam variações consideráveis desse padrão são encontrados na guarânia “Morena murtinhense” de 1941 e no rasqueado “Paraguayta” de 1940, não por acaso, os primeiros exemplares dos gêneros gravados no Brasil, o que denota certa indecisão ou falta de familiaridade com a prática que foi sendo conquistada com o passar do tempo.

A complexidade harmônica das guarânias paraguaias – que inclui com freqüência mudança de modo na parte B – parece ter influenciado os compositores brasileiros a enriquecer as harmonias das guarânias e rasqueados a partir da década de 1950. Até então, as funções de tônica, dominante e subdominante eram o padrão utilizado nas gravações analisadas de ambos os gêneros.

A instrumentação usada nas gravações nem sempre fica clara, haja vista a qualidade técnica das mesmas e o grau variável de deterioração dos discos. Mas podemos notar a presença constante do violão como instrumento de rasgueio (menos nas gravações onde foram utilizadas orquestras como nas guarânias “Anahi” em 1955 e “Morrendo de amor” em 1958 e no rasqueado “Cabecinha no ombro” em 1957/58). Também o acordeão é instrumento presente em praticamente todas as gravações de guarânias e rasqueados, funcionando como espécie de elo entre os universos culturais

do sertanejo brasileiro e a música paraguaia[150]. Entretanto, nota-se que a partir de 1952 (novamente com as gravações de "India" e "Meu primeiro amor" com Cascatinha e Inhana) e principalmente no final da década, as harpas paraguaias foram incorporadas com mais freqüência, o que nos leva a inferir que a presença de harpistas paraguaios no Brasil passou a ser mais constante.

Outro fator que nos chama a atenção é a crescente apropriação da guarânia pelo ***mainstream*** da indústria fonográfica evidenciada pela sofisticação da produção musical das guarânias "Anahi" em 1955 e "Morrendo de amor" em 1958 e do rasqueado "Cabecinha no ombro" em 1957/58 com cantores que comumente não pertenciam ao campo da música sertaneja como Carlos Gonzaga, Antônio Martins e Alcides Gerardi, respectivamente. Nessas três gravações dos solistas, foram utilizadas orquestras e até um coro feminino (em "Cabecinha no ombro").

Quanto às letras, as guarânias, com exceção das paraguaias "Índia"[151] e "Anahi"[152] e das brasileiras "Brasil" (de Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto) e "Duas bandeiras" (de Bráz Serrador) que tem um caráter épico, todas as outras doze que analisamos são líricas, a maioria se reportando a eventos românticos (apenas "Noites do Paraguai" não se refere a um encanto ou desencanto amoroso, mas sim a um sentimento de desterritorialização).

"India" e "Anahi" estão conectadas ao movimento de construção de uma narrativa mítica para a configuração do nacionalismo paraguaio; "Brasil" enaltece as riquezas naturais do país e "Duas bandeiras" deixa entrever o conflito de identidade nacional marcado pela ambigüidade da condição fronteiriça ao mesmo tempo em que se refere à guarânia e ao rasqueado como patrimônios culturais (ver letras no Anexo II).

Por sua vez, dos doze rasqueados analisados, cinco se reportam a eventos amorosos, seis tem caráter épico e um tende mais para o épico do que para o lírico ("Casinha de carandá" de Nhô Pai e Bolinha). Das épicas, cinco se referem ao ambiente fronteiriço.

Isso nos aponta para o fato de que a maior parte das guarânias brasileiras (assim como a versão de José Fortuna para "Índia") tem um componente romântico

[150] No Paraguai não é comum a utilização do acordeão. A formação clássica de um conjunto paraguaio é composta por um violão, uma harpa e um requinto, com o acréscimo ocasional de um contrabaixo.
[151] Considerando a composição original paraguaia com letras tanto de Rigoberto Fontao Meza quanto com a de Manuel Ortiz Guerrero. A versão feita por José Fortuna dilui esse componente épico transformando-a em uma canção romântica de caráter lírico.
[152] Aqui, a versão de José Fortuna mantem o caráter épico da letra original.

fundamental, enquanto nos rasqueados essa condição não é tão freqüente (ver letras no Anexo II). Essa tendência pode ser observada nos discos que trazem um gênero de cada lado (ver tabela de análise comparativa entre guarânias e rasqueados no Anexo III): quando tanto a guarânia e o rasqueado não são ambos líricos ou épicos, a condição de épico é reservada para o rasqueado, enquanto a guarânia afirma seu caráter romântico. Mesmo quando tanto a guarânia quanto o rasqueado pertencem à espécie poética lírica (disco Columbia CB10361 lançado entre 1957/58), aquela se refere mais explicitamente a um evento amoroso ("Amada ausente" de Goiá e Zacarias Mourão) enquanto o rasqueado traduz um sentimento menos passional, associado a um sentido de desterritorialização ("Juriti mineira" também de Goiá e Zacarias Mourão).[153]

A maior parte dos fonogramas analisados foi gravado por duplas, e entre essas, a maioria tem seus integrantes ligados por laços de família e compadrio (Nhá Zefa e Nhô Pai, Irmãs Castro, Cascatinha e Inhana, Irmãos Souza, Irmãs Galvão, Duo Brasil Moreno, Nhô Pai e Nhô Fio). As relações familiares entre os músicos sertanejos são frequentemente intensas (ver na seção Músicos e Compositores) e os vínculos de família parecem resistir por mais tempo às freqüentes mudanças na organização social dos grupos.

Com relação à tessitura vocal, seguindo a tendência geral do estilo sertanejo apontada por Ulhôa (2004, p.63), a maior parte das duplas analisadas tem registro que vai do médio ao agudo. Apenas o Duo Estrela D'Alva e as Irmãs Galvão cantam em um registro médio-grave. Também com relação à ornamentação e rubato, detectamos baixa incidência desses parâmetros, confirmando o observado por Ulhôa. Em intérpretes que não pertenciam ao campo da música sertaneja como Carlos Gonzaga, Alcides Gerardi e Antônio Martins a ocorrência dessas características era mais presente.

As Irmãs Castro merecem uma abordagem mais detalhada. É interessante notar que, das duplas sertanejas, elas são as que apresentam maior incidência de ornamentação (trinados e apojaturas), bem como de trêmolos e portamentos. Essas características estilísticas as aproximam dos paradigmas dos intérpretes paraguaios mais populares que utilizam técnicas vocais elaboradas, com grande potência, empostação, *vibratos* e dramaticidade. Não foi por acaso que a dupla encontrou imensa aceitação por parte do público paraguaio quando de sua temporada em Assunção nos anos 1950.

[153] Claro que esse não é o único critério a apontar uma distinção entre os gêneros. Devemos observar também, por exemplo, a questão do andamento, que no caso da guarânia é sensivelmente mais lento do que no rasqueado.

Quanto à presença do *sapucay*, nos fonogramas analisados eles ocorrem apenas nas gravações de Nhô Pai com Nhá Zefa e Nhô Fio: na guarânia "Morena murtinhense" de 1941 e no rasqueado "Chalana do amor" de 1949/50. Essa prática pode ser decorrente da relativa familiaridade de Nhô Pai com a cultura paraguaia vivenciada *in loco* na fronteira na década de 1930, quando o músico prestou serviço militar na cidade de Ponta Porã, conforme nos relatou Brás Baccarin em entrevista realizada em 19.05.2011.

A partir dos discos que trazem um gênero de cada lado, podemos constatar o seguinte:

1. Andamento mais lento da guarânia com relação ao rasqueado[154]
2. A estrutura formal predominante em ambos os gêneros é AB
3. Ocorrência do sincopado paraguaio em ambos os gêneros é predominante até 1951
4. Onde foi possível ouvir, os padrões de rasgueio são iguais nos dois gêneros
5. As harmonias fogem dos limites das funções tônica-dominante-subdominante nos dois gêneros (com exceção das guarânias "Duas bandeiras" e "Felicidade) a partir de 1951[155]
6. Instrumentação básica feita pelo violão e acordeão e, no final da década de 1950 com a introdução de harpas
7. As letras das guarânias tendem a um romantismo lírico.

Os pontos divergentes entre os dois gêneros parecem repousar nos itens: andamento e tendência ao romantismo lírico nas letras das guarânias, ou seja, espécie poética.

Contraste guarânia / moda campera

1. "Seu retratinho"- guarânia / "Caboclo patriota"- moda campera (Irmãos Souza, prov. 1956)

[154] Considerando o compasso 6/8, a média dos andamentos das guarânias analisadas equivale a semínima pontuada = 70 e dos rasqueados, semínima pontuada = 84 a 87.

[155] Este é um dado novo que nos leva a revisar em parte o que escrevemos em nossa dissertação de mestrado defendida em 2006 no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da USP e nas publicações posteriores, incluindo nosso livro **Polca paraguaia, guarânia e chamamé – estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande, Mato Grosso do Sul** (HIGA, 2010).

Nosso *corpus* analítico inclui quatro modas camperas (ver tabela de análise no Anexo III). Duas delas ("Cavalo preto" e "Boiadeiro bão") foram as primeiras modas camperas registradas (em 1946) pela dupla Palmeira e Luizinho. Entre essas e as outras duas ("Cavalo fogueteiro" por Raul Torres e Florêncio em 1951 e "Caboclo patriota" pelos Irmãos Souza provavelmente em 1956) podemos verificar uma regularidade no andamento que não passa do moderado.[156] Porém, com relação ao desenho rítmico da melodia, aquela ambigüidade apontada nos rasqueados e guarânias brasileiras está presente em três delas. Apenas em "Cavalo fogueteiro" é possível detectar com clareza o compasso 3/4 cujo valseado é explicitado nos solos de acordeão.[157]

A simplificação formal (as quatro modas camperas analisadas apresentam apenas uma parte A) é acompanhada pela ausência do sincopado paraguaio no desenho rítmico da melodia e, com exceção de "Caboclo patriota", as outras três canções tem uma harmonia elementar baseada nas funções tônica-dominante-subdominante.

Por outro lado, nas guarânias analisadas a configuração formal AB é a mais comum e a complexidade harmônica mais acentuada. Porém, a ausência do sincopado (nas quatro modas camperas e na maior parte das guarânias feitas na década de 1950) no desenho rítmico da melodia e a utilização do violão e do acordeão parece conectar os dois gêneros.

Na letras, as quatro modas camperas tem um caráter épico, enquanto as guarânias brasileiras tendem a um lirismo romântico.

Algumas dessas características que apontamos ao confrontar as tabelas de análises das guarânias e das modas camperas se repetem no disco dos Irmãos Souza[158] (Copacabana 5.544) lançado provavelmente em 1956, que traz no lado A a guarânia "Seu retratinho" e no lado B a moda campera "Caboclo patriota":

1. Andamento mais lento da guarânia em comparação com a moda campera
2. Simplificação formal da moda campera

---

[156] A média do andamento das modas camperas analisadas, considerando o compasso 6/8, é de semínima pontuada = 93.

[157] Os gêneros configurados em compasso ternário, como a valsa e a mazurka, estão associados à dança, e suas acentuações características – a valsa no primeiro tempo e a mazurka no terceiro tempo – respondem às necessidades coreográficas. No caso das polcas paraguaias, rasqueados e modas camperas, percebemos que dançarinos menos familiarizados com esses gêneros geralmente ficam indecisos na hora de dançar. Apenas os mais experientes conseguem manter a marcação em dois tempos.

[158] Não conseguimos referências sobre a dupla Irmãos Souza. O que podemos afirmar é que, conforme o catálogo das gravações 78 rpm (SANTOS *et al*, 1982), junto com Caçula (Orlando Biachi, São José do Rio Preto,SP,1934) eles gravaram duas modas camperas e uma guarânia entre 1952 e 1953 e, como dupla, além do disco analisado, um rasqueado em 1959.

3. Ambigüidade rítmica comum na guarânia e na moda campera
4. Ausência de sincopado paraguaio em ambos os gêneros
5. Harmonia relativamente mais trabalhada (das quatro modas camperas analisadas apenas esta não está circunscrita às relações tônica-dominante-subdominante)
6. Instrumentação básica integrada pelo violão e acordeão[159]
7. Caráter lírico da guarânia se contrapõe ao caráter épico da moda campera.

Portanto, os pontos divergentes entre os dois gêneros parecem se localizar nos quesitos andamento, estrutura formal e espécie poética.

Contraste guarânia / polca

1. "Quero beijar-te as mãos"- guarânia / "Rola mensageira" ("Paloma blanca") – polca (Irmãs Galvão, 1959)

No Paraguai, uma das diferenças mais evidentes entre a guarânia e a polca (paraguaia) não se resume apenas à questão do andamento (que confere à polca um caráter dançante e festivo) e complexidade formal, mas tem a ver também com a dicotomia dos universos urbano e rural e o caráter ideológico que direcionou a criação da guarânia enquanto gênero musical.

No Brasil, o termo genérico "polca" remete comumente à polca de quadrilha (comum nas festas juninas). O complemento "paraguaia" confere à polca outro significado, conectando a música ao universo fronteiriço do Paraguai e geralmente é reservado para as versões de polcas paraguaias[160]. É o caso de "Moreninho lindo" e "Rola mensageira", versões das polcas paraguaias "Paraguaya linda" e "Paloma blanca", respectivamente.

De andamento acelerado próprio para a prática da dança e uma configuração rítmica complexa que alterna o compasso 6/8 e 2/4 simultaneamente a uma base ternária marcada insistentemente pelo baixo, a polca paraguaia é própria para o extravasamento

[159] Algumas guarânias analisadas ocasionalmente receberam um tratamento mais sofisticado com a introdução de harpas e até mesmo orquestras e piano.

[160] Mas nem sempre o complemento "paraguaia" vem impresso no rótulo dos discos. Esse foi um complicador para nossa pesquisa nos catálogos das gravações 78 rpm. A única forma de saber se o fonograma se refere a uma polca de quadrilha ou a uma versão de polca paraguaia é ouvindo a gravação em algum acervo ou verificando os nomes dos compositores e versionistas.

eufórico nos momentos de clímax dos bailes. Talvez pudéssemos afirmar que o equivalente no Brasil à polca paraguaia seria o rasqueado e a moda campera, mas é arriscado fazer tal afirmação, pois há outras categorias analíticas que devem ser levadas em conta. Voltaremos a esse ponto no Capítulo IV.

Por hora, nos limitamos a examinar o disco Chantecler 78-0177 lançado em 1959 pelas Irmãs Galvão. Esse disco traz, no lado A a guarânia brasileira "Quero beijar-te as mãos" e no lado B a versão da polca paraguaia "Paloma blanca" aqui traduzida para "Rola mensageira". É possível anotar o seguinte:

1. Andamento acelerado na polca e lento na guarânia
2. Estrutura formal semelhante (AB)
3. Ambigüidade rítmica detectada apenas na guarânia brasileira (embora a harpa, provavelmente tocada por um músico paraguaio procure manter a configuração 6/8)
4. Ausência de sincopado paraguaio em ambas
5. Harmonia mais básica na polca (tônica-dominante-subdominante)
6. Instrumentação utilizada: violão, acordeão e harpa
7. Espécie poética: lírica em ambas as letras.

Os pontos divergentes se referem, portanto, ao andamento, ao desenho rítmico da melodia que é ambíguo na guarânia brasileira e determinado na polca em 6/8 e a harmonia que é mais simples na polca que na guarânia brasileira.

Guarânia / canção e dois registros de "Índia"

1. "Índia" - guarânia (Conjunto Folclórico Guarani, 1954) e "Índia" - guarânia (Cascatinha e Inhana, 1952) / "Meu primeiro amor" - canção (Cascatinha e Inhana, 1952)[161]

Incluímos esta seção por causa do célebre disco Todamérica TA-5179 gravado por Cascatinha e Inhana em 1952, pois ele traz versões de duas guarânias paraguaias ("India" e "Lejania"), sendo que no rótulo, "Meu primeiro amor" ("Lejania") aparece como "canção" e não como "guarânia". Desconhecemos o motivo que levou os

[161] Selecionamos duas gravações de "India" para possibilitar a comparação entre uma gravação feita por um grupo paraguaio e a célebre versão de José Fortuna gravada por Cascatinha e Inhana em 1952.

produtores a esse procedimento, pois não há qualquer razão de ordem musical para isso, já que se trata de duas das mais populares guarânias paraguaias.

Por outro lado, podemos aproveitar a ocasião para comparar os dois registros de "Índia" (o de 1944, feito pelo Conjunto Folclórico Guarany no disco Continental 15.195, e o de 1952, de Cascatinha e Inhana):

1. O andamento imprimido por Cascatinha e Inhana é levemente mais acelerado
2. A gravação do Conjunto Folclórico Guarany traz uma longa introdução instrumental semelhante a que encontramos em uma partitura da Fermata do Brasil publicada em 1946 com *copyright* de 1942, anterior à gravação (ver partitura no Anexo IV)
3. A performance de Cascatinha e Inhana é ambígua rítmicamente, oscilando entre o compasso ternário e binário composto, enquanto a do conjunto paraguaio é claramente em 6/8
4. O Conjunto Folclórico Guarany faz os sincopados paraguaios, ao contrário de Cascatinha e Inhana que não os fazem
5. A espécie poética se transfigura, de épica (na letra de Manuel Ortiz Guerrero) para lírica (na versão de José Fortuna)
6. O cantor solista Antonio Cardozo, do Conjunto Folclórico Guarany utiliza mais trêmolos (vibratos) que o casal Cascatinha e Inhana.

Resumindo, os pontos divergentes entre os dois registros de "India" referem-se a: ligeira aceleração do andamento imprimido pela dupla brasileira, supressão da introdução instrumental pelos brasileiros, desenho rítmico da melodia é ambíguo na gravação de Cascatinha e Inhana que também não faz os sincopados paraguaios, ao contrário do Conjunto Folclórico Guarany, transformação de uma espécie poética épica em lírica e maior utilização de trêmolos por parte do intérprete paraguaio.

Rasqueado / moda campera

1. "Cavalo fogueteiro"- moda campera / "Tristeza e saudade"- rasqueado (Raul Torres e Florêncio, 1951)

Tantos os rasqueados como as modas camperas analisadas tem andamentos que vão do moderado ao rápido. Com relação à estrutura formal, as quatro modas camperas

analisadas apresentam apenas uma parte A, enquanto dos doze rasqueados analisados, nove traziam a configuração AB. Proporcionalmente, as modas camperas parecem tender a uma simplificação da forma.

A ambigüidade do desenho rítmico das melodias detectadas nos rasqueados se repete nas modas camperas com exceção de "Cavalo fogueteiro" que claramente está configurado em um compasso 3/4, assim como o sincopado paraguaio é realizado integralmente em dois rasqueados: "Ciriema" e "Figa no peito" (ambos gravados pelas Irmãs Castro) e parcialmente no rasqueado "Casinha de carandá" gravado por Cascatinha e Inhana.

O aumento relativo da complexidade harmônica registrada nos rasqueados analisados a partir de 1951 parece estar presente também na moda campera "Caboclo patriota" (provavelmente de 1956) e a presença do violão e do acordeão se fazem notar na quase totalidade dos rasqueados e das modas camperas.

A predominância do caráter épico nas letras dos rasqueados se torna comum nas modas camperas analisadas, que buscam idealizar o caráter heróico, valente, vencedor e patriota do peão.[162]

As modas camperas parecem não admitir ornamentações, trêmolos e rubatos, atributos encontrados ocasionalmente em alguns rasqueados (principalmente os trêmolos).

Para confrontar uma moda campera com um rasqueado, utilizamos o disco Todamérica TA-5067 gravado em 1951 por Raul Torres e Florêncio. Nesse disco, observamos que o rasqueado tem um andamento mais rápido que a moda campera, porém esse dado não parece ser muito relevante, haja vista que todos os rasqueados e modas camperas do *corpus* analisado apresentam muitas variações de andamento.

Quanto à estrutura formal, ambas tem apenas uma parte A, o que, no caso das modas camperas, parece ser mais comum do que nos rasqueados.

Quanto ao desenho rítmico da melodia, esse disco parece apresentar um caso extremo: o rasqueado "Tristeza e saudade" é totalmente ambíguo, sendo impossível afirmar com certeza se o compasso adotado é 6/8, 3/4 ou 2/4; por sua vez, das modas camperas analisadas, "Cavalo fogueteiro" é a única que não apresenta ambigüidade rítmica, estando configurada em um compasso 3/4 (valseado). Porém, podemos

[162] Atributos também detectados em alguns rasqueados de caráter épico.

observar que o acordeão em “Tristeza e saudade” se afasta da configuração do compasso 2/4 e oscila entre o 6/8 e o 3/4, o que torna ainda mais complexa a análise.

Os pontos em comum entre essas duas músicas é que nenhuma apresenta o sincopado paraguaio, ambas tem harmonias elementares (tônica-dominante-subdominante) e utilizam a mesma instrumentação: violão, acordeão e mais um instrumento de corda que faz os contracantos.

Por sua vez, as letras têm caráter diverso: o rasqueado tem um componente lírico e romântico e a moda campera narra – em tom épico – as virtudes de um cavalo campeão de corridas.

Os pontos divergentes que podem ser relevantes para nossa análise são: apesar de ambas terem apenas uma parte A, confrontando-se com o total de rasqueados e modas camperas analisadas, houve aqui uma coincidência que não condiz com a tendência geral da simplificação da forma nas modas camperas em relação aos rasqueados; no desenho rítmico da melodia a moda campera tende a se aproximar mais do valseado e a espécie poética da moda campera tende mais ao épico.

Rasqueado / polca paraguaia

1. “Aventureira”- rasqueado / “Moreninho lindo”- polca paraguaia (Irmãs Castro, 1950)

O disco Continental 16.237 de 1950 gravado pelas Irmãs Castro pode ser considerado como um daqueles (poucos) que parecem estabelecer a diferenciação entre os rasqueados e as polcas paraguaias.

Quando abordamos as diferenças entre os rasqueados e as guarânias, observamos que estas são geralmente mais lentas e tendem mais ao romantismo lírico do que os rasqueados. Por sua vez, quando confrontamos as guarânias brasileiras com as polcas (paraguaias), apontamos que: as guarânias brasileiras normalmente também são mais lentas, ambíguas no desenho rítmico da melodia e possuem harmonias mais complexas do que as encontradas nas polcas (paraguaias).

Agora, ao confrontar o rasqueado "Aventureira" com a polca paraguaia "Moreninho lindo" (versão de "Paraguaya linda")[163] observamos que:

1. Esse rasqueado é ligeiramente mais lento que essa polca paraguaia
2. Ambos apresentam ambigüidade no desenho rítmico da melodia, sendo que o rasqueado pode ser escrito em 6/8 ou 3/4 e a polca paraguaia em 6/8 (com muitas duínas) ou 2/4 (embora o baixo marque com firmeza a base ternária) e as intérpretes não fazem o sincopado paraguaio em nenhum caso
3. O rasqueado tem uma configuração formal mais simples, apresentando apenas uma parte A, enquanto a polca paraguaia tem duas partes (AB)
4. A configuração harmônica do rasqueado é mais simples que da polca paraguaia
5. A letra do rasqueado se constitui em uma narrativa épica, enquanto a polca paraguaia é romântica
6. O rasqueado tem uma expressão em guarani (lencinho de ***nhanduti***).

Portanto, os pontos divergentes entre esse rasqueado e essa polca paraguaia são: andamento, forma, harmonia e espécie poética.

Há, porém, um fator de diferenciação entre o rasqueado e a polca paraguaia que deve ser levado em conta. Consultando os catálogos das gravações 78 rpm (SANTOS ***et al***, 1982), observamos que este disco é o primeiro a trazer a palavra "paraguaia" para designar uma polca e que esse procedimento que especifica a condição nacional da polca como paraguaia acontece (no Brasil) apenas oito vezes na década de 1950: quatro vezes para se referir a composições de autores paraguaios (com ou sem versão em português) e três vezes a de autores brasileiros[164]. O fato dessas polcas de autores brasileiros carregarem o complemento "paraguaia" na definição genérica pode ser entendido como uma forma de afirmar o caráter fronteiriço da composição,

[163] Ao ouvirmos o fonograma de "Moreninho lindo" no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga constatamos que se tratava de uma versão da conhecida polca paraguaia "Paraguaya linda" de Jose Pierpauli e Maurício Cardoso Ocampo, embora no disco não conste o nome do versionista.

[164] Além de "Moreninho lindo" (versão de "Paraguaya linda"): "Mariposa porã-mi" de Emiliano Fernandez e Felix P.Cardoso, com Irmãs Castro (Continental 17.133 de 1955); "Teus olhos me queimaram" de Damásio Esquivel, com Zezinho Brasil no acordeão (Continental 17.541 de 1958); "Maxima" de Pepe Velasquez e Joly Sanches, com Joly Sanches e Seu Conjunto Paraguaio (Continental 17.715 de 1959); "Devolva-me" de Zé Rancheiro, com Zé Rancheiro e Santana (Sertanejo PTJ-10011 de 1959); "Brincando nas cordas" de Ribeirinho, com Rufino e Ribeirinho (Califórnia TC-1035 de 1959) e "Linda mocinha" de Mário Vieira e Arlindo Pinto, com Pirigoso (acordeão) (Califórnia TC-1038 de 1959).

diferenciando-as das polcas brasileiras que possuem configurações próprias associadas ao choro ou às quadrilhas caipiras.[165]

A preocupação em separar os gêneros delimitando sua condição nacional parece estar mais clara na discografia de Mário Zan. O célebre acordeonista e autor de importantes rasqueados gravou muitos discos com polcas onde nenhuma se referia às polcas paraguaias. Um exemplo dessa prática pode ser encontrado no disco RCA Victor 80.0948 de 1952 onde Mário Zan registrou no lado A, a polca "Polca pipa" e no lado B, o rasqueado "Pó de mico" (ambas as composições com a parceria de Palmeira). Ao ouvirmos os fonogramas no acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga, pudemos observar que a "Polca pipa" está em compasso 2/4 (própria das polcas de quadrilha) e o rasqueado "Pó de mico" tem as configurações musicais da polca paraguaia.

Esse acordo tácito entre os músicos brasileiros em separar a polca não paraguaia da polca paraguaia especificando sua nacionalidade[166] não alcança os músicos paraguaios que gravaram no Brasil a partir da década de 1930. Inúmeros são os exemplos de gravações de polcas (paraguaias) feitas por eles onde não há a preocupação em especificar se é paraguaia ou não.

Quanto a gravações de polcas (paraguaias) feitas por intérpretes brasileiros que não trazem o complemento "paraguaia" na nomeação genérica, encontramos apenas quatro no catálogo das gravações 78 rpm: "Carmencita" de Rielinho em parceria com a compositora paraguaia Elenita S. Duarte e "Casa de pobre" de H.R.Charrua e R.Martinez, ambas no disco Continental 15.828 de 1947, gravado por Rielinho (acordeão); "Não sou culpado" de Maurício Cardozo Ocampo em parceria com Palmeira (provavelmente trata-se de uma versão feita por este) no disco RCA Victor 80.1682 de 1956, com o Trio Boêmio, e a versão (não informada de quem) de "Lucerito Alba" ("Estrela d'Alva") de Eládio Martinez no disco Caboclo CS-314 de 1959, com as Irmãs Castro.

[165] No catálogo das gravações 78 rpm (SANTOS *et al*, 1982) há inúmeros exemplos de polcas gravadas por intérpretes como Benedito Lacerda e Pixinguinha, Luiz Gonzaga, Mário Gennari Filho, Pedro Raimundo, Antenógenes Silva, José Rielli, Rielinho, Ângelo Reale, Zezinha, Alberto Calçada, Mário Zan, etc. que não tem relação com as polcas paraguaias.

[166] Observamos apenas um caso divergente: a polca "Assunción" de Coqueirinho e Piracicaba gravada pelo grupo Os Maracanãs (Odeon 13.476) em 1953. Infelizmente, por não termos tido acesso ao fonograma, não conseguimos saber se é uma versão ou uma composição própria.

Cruzando o que foi percebido na comparação entre guarânia e rasqueado, entre guarânia e polca e agora entre rasqueado e polca, podemos observar que:

1. O andamento das guarânias (brasileiras e paraguaias) tende a ser mais lento que os do rasqueado e da polca paraguaia[167]
2. Os rasqueados apresentam grande variação de andamento, enquanto as polcas paraguaias caracterizam-se pela velocidade (nas duas polcas analisadas, considerando o compasso 6/8, a semínima pontuada = 102 e 112)
3. A acentuada ambigüidade dos desenhos rítmicos das melodias dos rasqueados e guarânias brasileiras se contrapõe à determinação do compasso 6/8 das guarânias paraguaias e à relativa ambigüidade das polcas paraguaias (6/8 ou 2/4 porém com base ternária)
4. As configurações formais e as estruturas harmônicas são muito variáveis tanto nas guarânias brasileiras quanto nos rasqueados, sendo que nas guarânias e polcas paraguaias há mais estabilidade nesses parâmetros
5. As letras das guarânias e polcas paraguaias tendem a um romantismo lírico, enquanto os rasqueados (e as modas camperas) oscilam mais entre o lirismo e as narrativas épicas.

Portanto, se podemos apontar uma prática de nomeação genérica que buscava reservar, no Brasil, o termo "polca" para outras configurações de polca que não tivessem relação com as polcas paraguaias, isso não quer dizer que o rasqueado servia apenas para nomear uma espécie de "polca paraguaia brasileira" ou uma maneira "brasileira" de fazer guarânias paraguaias. Se as configurações musicais e poéticas são semelhantes em muitos aspectos, é no campo imaginado das identidades nacionais que as diferenciações se estabelecem. Se existem guarânias brasileiras, e se o rasqueado se parece com a guarânia (paraguaia e brasileira) ou com a polca paraguaia em muitos – não todos – aspectos intramusicais e poéticos, é na esfera dos sentidos que os contrastes se acentuam e as disputas simbólicas podem ser melhor vislumbradas.

=

[167] Considerando o compasso 6/8, as médias de andamento das guarânias analisadas é de semínima pontuada = 70 a 75; rasqueados = 84 a 95; polcas paraguaias = 107 a 112.

CAPÍTULO IV – CONSTRUINDO GÊNEROS MUSICAIS

Entendemos o gênero musical como uma narrativa de identidades (ou identificações) negociada entre músicos, produtores, mediadores, público e Estado. Os elementos intrinsecamente musicais que constituem os parâmetros de ritmo, forma, modo, tonalidade, harmonia, timbre (vocal e instrumental) são considerados pistas (importantes e fundamentais) para compreendermos o processo de sua construção, desde que consideremos o diálogo transdisciplinar como indispensável para sua conceitualização.

O substantivo "gênero" implica na utilização do verbo "generalizar". Segundo Rubén López Cano (2004) o ato de generalizar resulta na organização de objetos singulares em categorias distintas agrupadas segundo determinados critérios, com a finalidade de submetê-los a conceitos gerais: "categorizar y construir un solo concepto de um conjunto de cosas, eventos, o fenômenos heterogêneos, por complejo que este concepto pueda resultar, es una tarea fundamental de la mente."

A construção de gêneros musicais no âmbito da música popular é o resultado do esforço para delimitar um *corpus* de objetos e práticas em categorias gerais que forneçam um sentido de identificação a partir de historicidades e de demarcação de territórios físicos e simbólicos. Franco Fabbri, baseado em uma concepção semiótica e antropológico-etnográfica, afirma que a categorização de gêneros musicais é um fenômeno central na construção do significado musical (2006, p.3), e que, a despeito das tentativas "científicas" de classificação, são as próprias comunidades relacionadas ao gênero em questão (músicos, público, críticos, instituições, etc.) que, mesmo contraditoriamente, as classificam por conta própria (Ibid., p.8) em um processo permanente de negociação hierarquizada segundo as respectivas ideologias (Ibid., p.4).

Porém, é preciso lembrar que o processo de categorização em gêneros musicais não pode prescindir da constituição de protótipos que servem como "vara de medida":

> para que una música pertenezca a una clase o gênero, requiere, en principio que alguno de sus múltiples rasgos ostente una similitud o "parentesco de família" con las propiedades de los demás miembros de esa classe o con uno privilegiado que se considera como protótipo. (LÓPEZ CANO, 2004)

A eleição dos protótipos como canções que se constituem em modelos genéricos geralmente é feita na esfera do senso comum. Porém, mesmo aqui, não podemos esquecer os complexos processos de luta simbólica que possibilitam sua construção e que envolvem negociações assimétricas de poder, estratégias cotidianas das classes subalternas e legitimações por parte das elites intelectuais.

Como produto de um processo de categorização, a conceitualização de um gênero musical tem sempre uma margem de arbitrariedade, mas também um componente de motivação social que dificilmente consegue ser verbalizado sem fugir aos condicionantes fornecidos pelo espaço geográfico e pelas identidades. Ao identificarmos o gênero de uma peça musical, diversos sistemas classificatórios são acionados e combinados entre si (sociais, históricos, geográficos, identitários, afetivos, corporais, rítmicos, harmônicos, tímbricos, etc.), o que nos leva a pensar no funcionamento de um ***habitus*** musical que, como sistema de disposições duráveis e transponíveis, integra todas as experiências passadas, funcionando ininterruptamente como "***matriz de percepções, de apreciações e de ações***": [168]

> La mente musical posee de antemano una base de información sustancial que há adquirido gracias a experiências musicales previas y a las orientaciones que la propia cultura le impone. (LÓPEZ CANO, 2004)

Isso aponta para o fato de que, no aspecto da recepção, o gênero musical não é algo fechado, definido e tangível, sendo que sua postulação faz parte de um processo contínuo redimensionando constantemente na atividade musical cotidiana, o que leva à conclusão de que o pertencimento a um determinado gênero musical não é inerente à cada peça musical (LÓPEZ CANO, 2004) e, por conseguinte, a análise intra-musical de cunho musicológico que privilegia aspectos estruturais será sempre descritiva e limitada à singularidade do objeto analisado. As comparações e quantificações de ocorrências similares ou contrastantes, enquanto método, pode fornecer algumas pistas sobre a trajetória de construção dos gêneros, mas para compreender melhor esse processo é indispensável considerar os espaços sociais constituídos pelo capital econômico e capital cultural, bem como os espaços simbólicos constituídos pelos ***habitus***.

---

[168] Bourdieu, Les trois modes de connaissance e Structures, habitus et pratiques. *In*: BOURDIEU, P. *Esquise d'une Théorie de la Pratique.* Genève: Lib.Droz, 1972, *In:* Ortiz, 2003, p.57.

Segundo Franco Fabbri (2006, p.3), um gênero musical é um conjunto de eventos musicais – reais e possíveis – cujo desenvolvimento é regido por um conjunto definido de normas socialmente aceitas. Fabbri acrescenta que os processos que determinam a categorização em gêneros são de natureza semiótica (Ibid., p.11), definidos mediante uma rede de códigos que, em muitos casos históricos, já eram amplamente reconhecidos antes mesmo que a invenção de seu nome os consolidasse (Ibid., p.13).

A história, segundo Fabbri (Ibid., p.12/13) é o campo ideal para a construção de uma teoria dos gêneros musicais, pois possibilita perceber a emergência dos gêneros como reconhecimento e codificação das práticas já existentes, bem como a oposição a gêneros consagrados e sua transformação e articulação em sub-gêneros.

Há que se destacar o papel mediador fundamental da indústria fonográfica (que nomeava os gêneros musicais nos rótulos dos discos) e do jornalismo como canal de legitimação intelectual seletiva que segmentava e elegia determinados gêneros como "nacionais autênticos" em detrimento dos universos das práticas populares cotidianas impregnadas de historicidades.

Acácio Piedade (2011, p.104) apresenta a interessante proposta de estudar os hibridismos que constituem a música popular brasileira a partir da consideração de que "os fatos culturais que permeiam e constroem os gêneros musicais fazem parte do objeto tanto quanto os sons", e para isso, pensa "a retórica que está por trás do hibridismo através dos conceitos de musicalidade e de tópicas musicais".

A musicalidade, conceituada por ele como "uma memória musical-cultural compartilhada constituída por um conjunto profundamente imbricado de elementos musicais e significações associadas", não é um sistema fechado e imutável, nem está no indivíduo ou depende de sua habilidade, mas se encontra "na comunidade e seus gêneros musicais, que estão em permanente trânsito e transformação" (Ibid., p.104-105). Eu acrescentaria a existência de uma margem de interferência dos agentes individuais nesse processo de constituição da musicalidade, considerando que os indivíduos também detêm certa capacidade estruturante a partir de estratégias próprias do cotidiano, configurando historicamente seu ***habitus*** musical.

Para a compreensão dessas musicalidades, Piedade propõe a noção de ***tópicas musicais*** para identificar e isolar os elementos:

> que são utilizados em largo espectro em diversos repertórios da música brasileira, com a particularidade de se fazerem contrastivos entre si a ponto de se destacarem no tecido musical e de portarem remissões significativas a elementos culturais. (Ibid., p.106)

Nesse sentido, considerando a possibilidade de agrupar em um reduzido número de categorias gerais, Piedade (Ibid., p.106) identifica três universos de *tópicas* que seriam as mais centrais na musicalidade brasileira: *tópicas* "brejeiro", "época-de-ouro" e "nordestinas". O autor busca, nas configurações rítmicas, melódicas e harmônicas, as metáforas das relações sociais e históricas a elas relacionadas, buscando "recompor o significado a partir do ouvido e da análise musical e através de uma hermenêutica sócio-cultural" (Ibid., p.110).

Embora acreditemos que os universos das *tópicas* sejam bem mais amplos e heterogêneos que as três categorias apresentadas por Acácio Piedade, consideramos sua proposta um importante avanço no sentido de trazer a musicologia para o diálogo transdisciplinar.

1. A guarânia e a invencão de uma identidade paraguaia

A construção de uma identidade nacional paraguaia está relacionada à guerra de 1864/70 e seus desdobramentos posteriores, notadamente na polarização entre uma mentalidade liberal de oposição à ideologia de Solano López (os *legionários*) que defendeu a regeneração do país a partir de uma mudança de mentalidade, e uma postura conservadora que incentivou o culto a López (os *lopiztas*) e que via a reconstrução do Paraguai a partir da retomada de seus ideais.

O que dificulta uma análise da construção da nacionalidade paraguaia são as profundas ambiguidades e contradições que envolvem seus discursos e sua vida política. Segundo Alberto Moby Ribeiro da Silva (1998, p.106):

> denominar aos líderes políticos paraguaios de liberais (ou *legionários*) ou conservadores (ou *lopistas* e, a partir de 1887, *colorados*) é uma falsa questão. Fica claro que o que está em jogo é muito mais a busca da satisfação de interesses pessoais do que, salvo exceções, da garantia de alguma visão de mundo sobre outras, mais ou menos antagônicas.

A defesa de uma ideologia lopizta, identificada com as longevas ditaduras de direita (do partido colorado) que dominaram o país – especialmente no período de 1940/48 com Higino Morínigo e de 1954/89 com Alfredo Stroessner – também são feitas transversalmente pelos militantes e intelectuais da esquerda nacionalista, tornando mais complexa sua análise.

Apesar do antagonismo entre duas visões históricas e suas respectivas interpretações sobre a atuação e o legado de Solano López, nem sempre há clareza nessas narrativas (SILVA, 1998, p.34).

Em tese defendida em 1998 na UFF (Universidade Federal Fluminense do Rio de Janeiro), o historiador Alberto Moby Ribeiro da Silva indica que dois fatores podem apontar pistas para iluminar a questão da identidade paraguaia: o idioma guarani e o papel da mulher das classes subalternas.

> Do ponto de vista da cultura, a história do Paraguai independente é a história da luta renhida, ainda não concluída, entre os valores culturais espanhóis e os valores da cultura guaranítica, tendo, talvez, como principal suporte o idioma guarani. (Ibid., p.620)

Considerado um país bilíngue, no Paraguai a distinção de classes evidenciada no domínio do espanhol pode ser analisada a partir do conceito de bilinguismo diglóssico que atribui funções altas e baixas aos idiomas (ao contrário do bilinguismo neutro onde há um equilíbrio de forças entre eles). Apesar de ser a língua falada pela maioria da população, o guarani ocupa uma posição subalterna na hierarquia dos valores simbólicos daquela sociedade.

A política lopizta, reconhecendo a prática cotidiana do guarani no país, legitimou o idioma ao conferir-lhe o caráter de "língua de unidade nacional", incentivando uma produção literária associada à "essência, à beleza e ao valor paraguaios" (SILVA, 1998, p.115). Com a derrota do Paraguai e a ascensão dos *legionários* liberais, foi mantida uma política oficial de combate ao guarani, que as elites associavam ao atraso e à barbárie (Ibid., p.118-119): "os 'regeneradores' não foram capazes de levar em consideração o valor positivo do guarani na identidade nacional paraguaia." (Ibid., p.116)

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. Durante sessenta anos, o guarani havia resistido aos discursos oficiais que o desqualificavam:

> entre a década de 1870 e a de 1940 – e não foram poucos – a única língua que aparece como "idioma nacional" é o espanhol [...]
> E é somente na década de 1940 que são introduzidas disciplinas relacionadas a aspectos, ainda quase sempre muito parciais, da cultura popular guaraní-paraguaia. A sua sobrevivência é, portanto, fruto indiscutível da resistência popular. (Ibid., p.118-119)

Além do espanhol e do guarani, desde o período colonial também é falado uma espécie de terceiro idioma, fruto da mescla entre eles: o *jopara*. Muitas guarânias e polcas paraguaias são escritas em *jopara*.

Fabio Goiris, narrando a vida política e cultural da fronteira sul-matogrossense que divide a cidade brasileira de Ponta Porã da paraguaia Pedro Juan Caballero através de uma larga avenida, constata que o espanhol e o *jopara* são cultivados no cotidiano pelas classes altas e o guarani e o português, pelas classes subalternas, embora haja uma margem de negociação nessa hierarquia dependendo do contexto em que os agentes estejam inseridos:

> el pedrojuanino mezcla tres idiomas [guarani, espanhol e português], haciéndose entender en cada uno de ellos y en todas las circunstancias en que se le exige. El predomínio de tal o cual idioma va a depender, sobretodo, de la clase social a que pertenece al fronterizo. La clase social baja, [...] es *guaraníhablante* [...] Esta clase también se expresa en português y más difícilmente en español.
> La clase considerada *alta* [...] es **esencialmente** [grifo nosso] *hispanohablante* [...] a veces mezcla palabras em guarani – se crea constantemente otra forma de *jopara*. En ocasiones se da el caso también de que esta clase le agrega algunos vocablos en português. (GOIRIS, 1999, p.222)

Apesar da legitimação do guarani como representação identitária, parte das elites paraguaias ainda resiste em utilizá-lo. Apropriado pelas ideologias lopiztas de esquerda e de direita como símbolo de identidade nacional, o idioma guarani denota a "força da cultura guaranítica numa sociedade que se quer reconhecer como ocidental" (SILVA, 1998, p.124).

Quanto ao papel da mulher paraguaia das classes subalternas – as ***kygua vera*** – a tese de Alberto Moby Ribeiro da Silva defende sua importância fundamental como "depositária privilegiada da cultura tradicional e responsável por manter vivos, no pós-guerra, apesar das proibições, oficiais ou veladas, os traços culturais guaranis" (Ibid., p.36).

Idealizadas pelos lopiztas como "encarnação do povo humilde, mas decente e íntegro" (Ibid., p.161), 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.

Constituindo-se na grande maioria da população feminina do país, as ***kygua vera*** eram as chefes dos núcleos familiares e sua importância na conservação do idioma guarani é admitida desde o período colonial, quando entre elas "sequer havia quem falasse o castelhano" (SILVA, 1998, p.113), além de ter havido no Paraguai "um superávit populacional feminino e uma importância da mulher na economia de subsistência e na formação cultural do país muito antes da tragédia da Tríplice Aliança" (Ibid., p.112).

É essa mulher idealizada, "Eva guarani, misto de deusa e pantera", que será cantada nos versos da mais famosa e paradigmática guarânia composta por Jose Asunción Flores (Asunción, 1908 – Buenos Aires, 1972) em 1929: "Índia". Desde a primeira letra de Rigoberto Fontao Meza, que a descreve como "indiscreta morena nascida de tristeza e penar, sem nenhum companheiro em seu sonho cruel", até a letra que ficou célebre com os versos de Manuel Ortíz Guerrero que a apresentam como uma mulher forte, silvestre e guerreira que "também sabe querer e sonhar" (ver letras no Anexo II), "Índia", tornou-se um protótipo desse gênero musical (ROCHE, 1984, p.83).

Ao idioma guarani e a atuação da mulher paraguaia no espaço social, acrescentamos a guarânia como uma das mais vigorosas representações de um sentido de identidade nacional no país. Nesse processo de constituição de uma ***"paraguayidade"*** através da música, Jose Asunción Flores ocupa um papel central.

Guillermo Sequera (***in*** PECCI, 2004, p.162) afirma que Flores inventou a canção popular urbana no Paraguai. A força de sua conversão em representação da identidade

nacional é verificável nos discursos dos músicos, artistas e intelectuais paraguaios: “la expresión más pura del alma popular” (BORDÓN, 2004, p.45); “catalizó los sentimientos como si ya perteneciera a la nacionalidad entera” (Elvio Romero *in* PECCI, 2004, p.53); “inmortal por ser la más auténtica expresión de la sensibilidad paraguaya” (Alcibiades González Delvalle no livro “Mi voto por el pueblo y otros comentários”, volume 1, *in* PECCI, 2004, p.116); “la más sublime expresión de sua tierra, el Paraguay” (Luis Szarán *in* PECCI, 2004, p.147); etc.. A despeito da visão naturalizante bastante disseminada no país, 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 militante de esquerda e as oportunistas apropriações dos governos ditatoriais de direita.

Conforme narrativas atribuídas ao próprio José Asunción Flores (ROCHE, 1984, p.27), sua infância foi marcada por uma extrema miséria, e sua mãe – Magdalena Flores – lutava para sobreviver e sustentar os filhos. O menino criado solto nas ruas de Assunção, aos onze ou doze anos de idade ingressou como aprendiz na Escuela de Música de la Banda de la Policía como “uno de los tantos menores recluidos en el cuartel de la Guardia Cárcel, castigado por vagância, robo o rapiña”.[169]

Por essa época, a Banda de la Policía, conduzida por regentes europeus, tinha um repertório totalmente estrangeiro e só fazia concessão à música local ao tocar uma galopa no final das retretas sinalizando o final da apresentação (BORDÓN, 2004, p.26). Algo semelhante acontecia com as orquestras de bailes e serenatas que tocavam *foxtrots*, tangos, *paso dobles* e apenas como encerramento uma *polka kyre’y* (Ibid., p.27).

O recolhimento de música popular e sua edição em partituras já vinham sendo feitos desde 1874 quando Luís Cavedagni, músico uruguaio residente no Paraguai publicou, pela Editorial A. Demarchi de Buenos Aires, o **Álbum de los toques más populares del Paraguay** em arranjos para piano (SZARAN, 1997, p.44). Essa publicação foi bastante criticada por conter muitos erros técnicos: “no había una

[169] O livro de Armando Almada Roche é construído como uma série de entrevistas fictícias com Jose Asunción Flores, a partir de uma compilação de fitas, cartas e outros documentos, feita pelo autor: “pero fundamentalmente esta obra fue hecha en base a un original escrito por el próprio maestro, firmado por su puño y letra. Es un borrador de ciento veinte carillas de cuarenta líneas, mecanografiadas a dos espacios, por una sola cara, en hoja tamaño ofício, en donde refiere con lujo de detalles, en un lenguaje claro y franco, episódios referentes a su niñez, a ‘La Banda de la Policía’, su amistad com Ortiz Guerrero, las falsedades en su contra, su militância política, todo.” (ROCHE, 1984, p.14)

coincidencia con el autentico y natural modo de interpretación del sentimiento musical nativo" (BORDÓN, 2004, p.28).

Preocupado em encontrar uma maneira de escrever a música popular, em 1923 o jovem trombonista Flores, então com dezenove anos, e que já frequentava os círculos de poetas e escritores de Assunção, se propôs a experimentar um arranjo que havia feito para a polca "Maerãpa reikuaase" de Rogelio Recalde utilizando o compasso 6/8. O ensaio conduzido por ele foi feito de forma cuidadosa, reduzindo bastante o andamento, o que parece ter provocado uma espécie de *insight* musical: "con la ejecución de la version arreglada de "Marâpa reikuase" se escuchó, por primera vez, la música nativa que más adelante se llamaría Guarania" (BORDÓN, 2004, p.32), mas que por hora foi designada *polka evolucionada* (Ibid., p.30).

Segundo Bordón (Ibid., p.58-59), o meio musical erudito de Assunção rejeitou a *polka evolucionada*, e até mesmo o prestigiado compositor Remberto Giménez atacou ferozmente o jovem Flores na imprensa.

Dois anos depois, Flores compôs um trio para violino, violoncelo e piano em compasso 6/8 intitulado "Jejui" (da qual resta apenas um fragmento) que estreou de forma triunfal em janeiro de 1926 em concerto de gala, ocasião em que o presidente Eligio Ayala, em um arroubo de euforia, teria declarado: "acaba de nacer la verdadera música paraguaya", contribuindo para legitimar e impulsionar a carreira do jovem compositor (BORDÓN, 2004, p.33-34).

Há uma controvérsia sobre quem e quando se inventou a denominação "guarânia" para o gênero musical que surgia. Por um lado, há os que afirmam que tanto "Jejui" quanto as primeiras criações de Flores ("Arribeño resay", "Ñasaindype" e outras) ainda não eram categorizadas como guarânias, pois quem propôs essa denominação – retroativamente – a esse *corpus* de canções – que já eram difundidas em Assunção –, foi o poeta Manuel Ortíz Guerrero[170] que o compositor conheceu apenas em 1928 ou 1929 (BORDÓN, 2004, p.49 e 71; PECCI, 2004, p.210; BOETTNER, s.d, p. 209). Por outro lado, Ocampo (1980, p.296) e Szaran (1997, p.239) atribuem a iniciativa ao próprio Flores. Seja como for, a palavra foi extraída – por Ortíz Guerrero ou por Flores – do poema "Canto a la raza" do poeta Guillermo Molinas Rolón (1892 –

[170] O papel desempenhado por Manuel Ortíz Guerrero (que veio a ser o autor da segunda letra de *India*) foi fundamental não apenas para o direcionamento inicial da carreira do jovem Flores como também para sua formação intelectual e política.

1945): “y fue también Guarania, la región prometida como tierra de ensueño, de ilusión y de vida, tierra donde nacieron las flores santuarias de robustas pasiones y gestas fabularias” (SZARAN, 1997, p.239).

Bordón (2004, p.61), afirma que no início da década de 1930, por sua difusão nos cafés e bares “la Guarania ya era todo un fenómeno social” mas ainda era vista com reservas e desconfiança pelas direitas e duramente reprovada pelas esquerdas, como se pode apreender por um texto do poeta, dramaturgo e jornalista Facundo Recalde[171]:

> En la guarania no cabe lo social, lo colectivo, lo revolucionário, lo patriótico.
> [...] En realidad, en la guarania solo pueden expresarse las menudencias sentimentales del autor letrista, la demagogia decana del amor, en la que el paraguayo es un doctor, pues tanto como agota el ditirambo y el pleonasmo para expresar su sed carnal de la ternura femenina, tanto más la olvida cuando conquista a la mujer, a la que compañera, madre de sus hijos, dueña de su hogar o prófuga de el, nunca le canta... [...] La guarania se há vuelto aún más egoísta en sus palabras. [...] en balde Flores quiere empujarnos a la lucha; en balde, porque su música, lejos de arrancarnos de nuestro siempre pobre yo, nos ensimismo más y solo hace empollar anhelos vagorosos en una encrusijada de suspiros. La guarania no consigue arrastrarnos al ignominioso mundo exterior para arrimar el hombro a su humanización, y si nos hunde en nuestro minúsculo mundo interior, agudizando nuestra raiz de introvertidos. Y esto es superlativamente grave porque la guarania no es una música para minorias selectas de melómanos o para aristocratizar movimientos peristálticos de burguesas digestiones, sino que es eminentemente popular.
> [...] Su música puede ser no más termômetros, pero puede ser también narcótico [...] La verdad es que la guarania – música de hamaca, hamaca de soledad y de siesta – invita a la ensoñación aguada y no a una recia crispación de puños o a una alegria eufórica; no lanza el espíritu a la calle parturienta, ni a la arena bajo el sol; es música llorona de serenata, deja colgar los hilos en encaje de la luna entre floración de jazmineros; musica de pueblo harto, harto de tristeza, harto de hambre y, sobre todo, desgraciadamente, resignado a que su quejumbre, sin rebeldias, sin protestas, sin um Basta! (Ibid., p.61-63)

Segundo o crítico, em comparação com o romantismo boêmio das guarânias, as polcas populares – mais simples em suas configurações estruturais – traduziam melhor a “alma nacional”:

[171] Transcrito em Bordón, 2004, p.61-63. Infelizmente o autor não forneceu as referências.

> Por fortuna, como sintoma de reacción viril, de vez en cuando el alma nacional revienta y nos da canciones, naturalmente de polcas, es cierto que de inferior carroceria, pero con sangre más vital, como *Ñande recové, Minero sapukaí, Chokokué purahei, Obrerito,* etc., y en ellas percibimos una menos femenina pulsación de nuestro pueblo. (Ibid., p.61-63)

Se no início a guarânia era considerada reacionária e conformista, com o passar dos anos e como consequência das atitudes políticas de Flores – que veio a se converter em um dos principais porta-vozes das esquerdas paraguaias – a guarânia foi legitimada como representação de um sentimento revolucionário indispensável para a reconstrução do país e para a construção da identidade nacional.

Entre os fatos marcantes da biografia de Flores, está sua participação como combatente na Guerra do Chaco (1932/35), as temporadas de exílio em Buenos Aires onde manteve intensa atividade artística e cultural, sua militância no *Partido Comunista Paraguayo* – que o levou a realizar várias viagens à União Soviética –, sua atuação como membro do Conselho Mundial da Paz, a intensa perseguição de que foi vítima durante o governo de Alfredo Stroessner – que tentou desvincular sua imagem da guarânia atribuindo os méritos a Manuel Ortíz Guerrero –, sua morte em Buenos Aires em 1972 e a repatriação de seu corpo em 1991 após a queda de Stroessner.

Conectado com o mundo, em seu círculo de amizades se destacavam: Pablo Picasso, Pablo Neruda, Nicolás Guillén, Jorge Amado, Diego Rivera, Ariel Ramírez e outros artistas e intelectuais (Julio Rojas *in* PECCI, 2004, p.89). *Lopizta* (Carlos Abente *in* PECCI, 2004, p.21) e nacionalista, Flores sempre procurava se comunicar em guarani (Edgar Valdés *in* PECCI, 2004, p.60), e afirmava que "mi ideologia política estimula hondamente mi tarea de creación" (ROCHE, 1984, p.53):

> Yo estoy encuadrado hacia la política de la URSS, soy marxista-leninista. [...]
> Yo soy músico no político. Mi pasión fundamental es la música, pero asimismo no dejan de inquietarme las cosas que pasan dentro de mi partido. Porque si milito políticamente es porque me interesa mi pueblo, porque deseo mejorar sus condiciones de vida y liberarlos de la esclavitud de la tirania. Gracias a mi música y a mi conducta cívica revolucionaria he logrado despertar al pueblo paraguayo. (ROCHE, 1984, p.174)

Paralelamente às guarânias em forma de canção, Flores também passou a se dedicar à música erudita compondo poemas sinfônicos (ou *guaranias sinfónicas*) como "Ñanderuvusú", "Pyhare pyte", "Mburikao" e "María de la Paz" em um processo que passou a denominar *jerarquización de la guarania* (Olga Blinder *in* PECCI, 2004, p.124):

> mis guaranias sinfônicas, mi música, está escrita para ser interpretada de la más alta forma. [...]
> [...] la Guarania se vuelve rica y sonora alcanzando un clímax de jerarquia y exquisitez plenas.
> El pueblo, nuestra gente, nosotros, el hombre común, está habituado a escuchar – repito – la Guarania tocada sencilla y popularmente. Con esto no quiero decir que reniego de lo popular. En absoluto. Sí señalo que también es muy bueno que conozcamos la otra version: la completa. La forma culta para que nuestros oídos vayan captando, poco a poco, y se acostumbren a los sonidos más puros. (ROCHE, 1984, p.196)

Segundo Luis Szaran (*in* PECCI, 2004, p.146), a consciência mais ou menos clara de um sentimento nacional e de afirmação de uma linguagem nacionalista começou – de forma incipiente – com Agustín Barrios, mas se definiu e se fortaleceu com Flores: "a partir de entonces y hasta bien entrada la década de 1970, no se conocerá otra forma de expresión musical."

Os discos contendo gravações de suas guarânias e poemas sinfônicos pela Orquestra e Coro da Rádio e Televisão Soviéticas circularam de forma clandestina no Paraguai e para a geração dos músicos ligados ao movimento *Nuevo Cancionero* da década de 1970: "Flores era [...] como la proa de esse barco magnífico" (José Antonio Galeano *in* PECCI, 2004, p.171), pois "la figura de Flores, después de su desaparición física, se agiganto ante nuestros ojos" (José Antonio Galeano, integrante do grupo "Sembrador" *in* PECCI, 2004, p.172).

Se coube a Jose Asunción Flores estruturar uma forma musical (sinfônica e de canção popular urbana) à qual posteriormente se denominou "guarânia", sua legitimação como representação de uma identidade nacional paraguaia dependeu de seu dimensionamento em um espaço social extremamente contraditório e construído históricamente em um processo de lutas simbólicas e reais.

Creio que podemos afirmar que a emergência da guarânia como símbolo de uma luta política se deu a partir das estratégias de agentes localizados tanto no Paraguai

como na Argentina, especialmente em Buenos Aires, pois foi na capital *porteña* que grande parte de paraguaios se organizou em uma rede de solidariedade e resistência. Desde a década de 1930 instituições como a *Associación Paraguaya*, *Agrupación Folklórica Guaraní*, *Associação Ortiz Guerrero*, *Tapyi Guaraní* (Casa paraguaya), *Asociación de Artistas Paraguayos*, *Centro de Estudiantes Paraguayos* e *Centro Gaspar Rodríguez de Francia* agregaram intelectuais, artistas, estudantes e profissionais liberais paraguaios no exílio (voluntário ou forçado) bem como argentinos identificados com suas reivindicações: "habíamos formado un grupo compacto, en donde ya no éramos argentinos ni paraguayos, sino artistas, escritores o intelectuales" (Augusto Roa Bastos *in* PECCI, 2004, p.66).

Promovendo publicações, criando mercado de trabalho para músicos e artistas e organizando concertos, essas associações bi-nacionais foram fundamentais para a construção de uma identidade nacional paraguaia em um contexto onde "las guaranias de Flores eran una alta bandera de lucha" (Mario Rubén Álvarez *in* PECCI, 2004, p.118).

Com relação ao Brasil, o primeiro músico paraguaio importante a se estabelecer no país foi Agustín Barrios (San Juan Bautista Misiones, 1885 – San Salvador, El Salvador, 1944) que chegou a São Paulo em 1916 e percorreu o país durante quinze anos, tendo se casado em 1925 com uma brasileira em Pelotas, no Rio Grande do Sul (SZARAN, 1997, p.84).

Nas primeiras décadas do século, há também notícias de apresentações dos violonistas e compositores Quirino Báez Allendo no Teatro Municipal do Rio de Janeiro (SZARAN, 1997, p.69) e de Carlos Talavera[172] na Rádio Tupi (Ibid., p.456), da atuação do instrumentista, diretor de banda e compositor Sixto Benítez Rojas como integrante de bandas no Rio de Janeiro (Ibid., p.99) e da presença do poeta e *cantautor* Emiliano R. Fernández – que a partir da década de 1930 teve uma vida errante (Ibid., p.192) –, além do violinista e regente Bernardo Mosqueira e do compositor Juan Carlos Moreno González que estudaram no Rio de Janeiro e São Paulo respectivamente.

Embora Buenos Aires fosse o destino principal dos exilados paraguaios (o próprio Jose Asunción Flores foi para lá em 1933), o Brasil não ficou totalmente desconectado desse processo diaspórico. Conforme palavras creditadas a Flores em

[172] Szaran (1997, p.456) informa que Carlos Talavera regressou ao Paraguai em 1932 para lutar na Guerra do Chaco e em 1940 Getúlio Vargas lhe ofereceu facilidades para morar no Brasil, mas o músico decidiu regressar definitivamente ao seu país.

Roche (1984, p.128), em 1933 na *Asociación Paraguaya* "por primera vez se ejecutó, más o menos respetablemente, la Guarania en la Argentina [...] las guaranias más conocidas, por exemplo: *Buenos Aires, salud! Índia, Panambí verá, Kerasý* y otras", sendo que dois anos depois – em 1935/36 – eram lançadas as primeiras gravações de guarânias e polcas feitas no Brasil pelo músico Agustín Cáceres (SANTOS *et al*, 1982), ex-integrante do *Conjunto Folklórico Guaraní* dirigido pelo famoso Julián Rejala (Areguá, 1907- Assunção, 1981).

É preciso observar que, enquanto a maior parte dos artistas e intelectuais paraguaios se exilava em Buenos Aires, uma grande massa de trabalhadores anônimos atravessava as fronteiras para trabalhar nos ervais e nos campos de criação de gado no sul de Mato Grosso[173]. Ao mesmo tempo em que a guarânia era convertida em símbolo de resistência da identidade nacional paraguaia e Agustin Cáceres e Amado Smendel gravavam as primeiras polcas e guarânias em São Paulo, a Companhia Matte Laranjeira atingia o auge de sua hegemonia econômica, contribuindo indireta, mas decisivamente, para a configuração de uma cultura guarani-paraguaia na fronteira com o Brasil.

2. De Assunção ao sertão e do sertão às periferias: a apropriacão, resignificacão e nacionalizacão da guarânia no Brasil

Gêneros musicais são categorizações de práticas que, convertidas em representações de identidade e de espaço – no sentido da manutenção de territórios simbólicos – estabelecem um campo de lutas condicionado pelas determinações da dialética entre o espaço social compartilhado e os *habitus* constituídos de seus agentes, Suas armas principais são as apropriações, as ressignificações e os processos de hibridização.

As fronteiras entre os gêneros musicais tendem a se tornar cada vez mais difusas na medida em que retrocedemos no tempo, sendo impossível estabelecer marcos divisórios rígidos e pontos de ruptura visíveis no campo das práticas e dos fluxos sociais. O que é possível detectar: 1º) os momentos em que determinados objetos ou agentes adquirem visibilidade e importância como resultado de um longo processo de lutas simbólicas (como o lançamento de "Índia" e "Meu primeiro amor" por Cascatinha e Inhana em 1952), e 2º) as ações institucionais que estabelecem verticalmente um

[173] Outro destino importante foi a região nordeste da Argentina.

paradigma oficial (como o decreto que designou "Índia" como uma das "canções nacionais" do Paraguai em 1944). A cristalização de objetos e práticas corresponde a um momento crítico que descortina uma situação que já vinha sendo delineada pelas heterogeneidades presentes no cotidiano dos grupos sociais, constituindo, a partir daí, suas narrativas legitimadoras.

Segundo Rosa Nepomuceno (1999, p.129-132),

> A influência dos gêneros paraguaios é um dos aspectos da história da música sertaneja que ainda merece estudos mais aprofundados, pois eles dizem a respeito a trocas e fluxos entre o Paraguai e o interior do centro-sul que remontam à segunda metade do século XIX, no mínimo.

Não foi por acaso que em 1935 a Rádio Record de São Paulo manteve um programa diário de meia hora dedicado às músicas paraguaias, assim como não foi por acaso que, dos gêneros latinos presentes na música sertaneja do Brasil na primeira metade do século XX, apenas os paraguaios foram "nacionalizados" através do rasqueado e da moda campera (embora se continuasse a fazer guarânias), haja vista que, mesmo "acaipirados", os corridos e rancheiras continuaram sendo corridos e rancheiras, os tangos continuaram sendo tangos e os boleros continuaram sendo boleros, reafirmando, portanto, seu caráter estrangeiro, o que levou Hamilton Ribeiro (2006, p.174) a afirmar que: "hoje já se compõe guarânia com naturalidade por aqui, como se não fosse mais um artigo 'estrangeiro'".[174]

A assimilação – e adaptação – das estruturas musicais (notadamente no aspecto rítmico) das polcas paraguaias e guarânias, de práticas de performance (como o *sapucay*) bem como do imaginário fronteiriço nas letras das guarânias brasileiras, dos rasqueados e das modas camperas, configura as fronteiras como "fundadoras de espaços" (CERTEAU, 2012) na memória cultural de várias gerações:

> A influência dos gêneros paraguaios sobre a música sertaneja se aprofundou de tal forma nos anos 50 e 60, que eles constituem um marco importante na memória musical de toda uma geração de ouvintes. Em Curitiba, ao realizar trabalho de campo, diversos informantes, indagados sobre gravações importantes, citavam uma

[174] Conforme nos alertou Alberto Ikeda, mesmo não ocorrendo a transmutação/nacionalização da nomenclatura, a nacionalização de aspectos estruturais ou mesmo a adoção, na integralidade, das práticas estrangeiras é suficiente para o processo identitário, pois são dinâmicas simbólicas, que superam os aspectos "materiais".

> guarânia ou rasqueado. Canções como “India”, as guarânias “Meu Primeiro Amor” e “Colcha de Retalhos” [guarânia de Raul Torres] ou o rasqueado “Chalana” (lançada em 1952), tornaram-se clássicos da música sertaneja, atingindo, inclusive, um público que lhe era externo. (OLIVEIRA, 2009, p.299)

Ao perguntarmos a Brás Baccarin sobre a aceitação da música paraguaia e fronteiriça no Brasil, em sua ótica de produtor musical ele respondeu:

> Não, não havia restrição não. Era bem aceito sim. Prova é que quase todas as duplas, ou todas as duplas gravaram polcas paraguaias, gravaram guarânias, gravaram rasqueado... e o importante é que tanto a guarânia como o rasqueado entrou na música popular, né.

Segundo o músico e maestro paraguaio Oscar Nelson Safuan (1943 – 2007) que morou no Brasil durante trinta anos no período entre 1962 e 1992 e que atuou intensamente no campo da música sertaneja em São Paulo, a guarânia foi divulgada no país graças à presença – esporádica – de conjuntos paraguaios nas décadas de 1930 e 1940, intensificada nos anos 1950 e 1960 (SAFUAN, 2004, p.13). Quanto à polca paraguaia, segundo Safuan:

> A polca levaria mais tempo para penetrar, pela dificuldade que tinham os músicos e cantores em assimilar o ritmo pela sua velocidade e, principalmente, por ser um compasso de 6/8, sendo bem interpretado só pelos artistas paraguaios. E por gerar tal inconveniente, a polca foi então o motivo inspirador direto para a posterior aparição do **rasqueado**, ritmo este exatamente igual, apenas mais pausado, situando-se entre a guarânia – lenta – e a polca – rápida –, eliminando ainda da parte melódica um dos elementos que dificultava muito a interpretação desta última: a *ligadura de prolongação* de um compasso a outro. Isto, infelizmente, só pode ser compreendido cabalmente por quem lê música. (Ibid., p.14)

A perspectiva de Safuan para fazer a leitura da introdução da música paraguaia no Brasil é localizada a partir de São Paulo e de um ponto de vista de músico e produtor musical inserido na indústria fonográfica. É determinante sua constatação das dificuldades técnicas dos músicos sertanejos paulistas em lidar com as configurações rítmicas da veloz polca paraguaia, bem como em realizar o *sincopado paraguayo*, fatores que justificariam sua ressignificação na criação do rasqueado (e posteriormente da moda campera). Segundo o etnomusicólogo Marcos Branda Lacerda (2005, p.216),

essa configuração que ele reconhece como *offbeat* [175] e que raramente é detectada nos rasqueados, pode ser ainda encontrada "de forma oscilante, em grupos brasileiros formados em estreito contato cultural com as populações paraguaias."

A prática musical feita nas fronteiras sul-mato-grossenses por músicos locais tende a incorporar de forma mais orgânica essas características rítmicas da música paraguaia [176], o que faz lembrar as palavras de Romildo Sant'Anna (2000, p.164-165): "Cultura e arte [...] são como o sopro do vento. Não distinguem delimitações geopolíticas. Vão entrando sem pedir licença às autoridades."

Não podemos esquecer os discursos divergentes e nacionalistas que, tácita ou expressamente se insurgiram contra a introdução da guarânia no Brasil. Um dos mais incisivos foi o de Waldenyr Caldas (1979, p.44-46) que, fundamentado em uma rígida concepção adorniana que vê o mercado fonográfico como o grande vilão do campo da música sertaneja, faz uma leitura negativa da presença da música paraguaia nas fronteiras brasileiras:

> O mercado consumidor [...] ao longo da fronteira dos Estados de Mato Grosso e Paraná com o Paraguai, mostrava uma nítida vantagem dos ritmos desse país junto ao público. A forma lamuriante da guarânia agradava mais do que as nossas modas de viola. Aliás, foi este o fator determinante para a popularização da música paraguaia no Brasil. A partir daí, não só os cantores sertanejos, como também os da música popular, passam a incluir guarânias, polcas (de origem tcheca), habaneras (de origem afro-cubana, muito populares, no Brasil, ao tempo do Segundo Império), [sic] etc., em seu repertório. Esses ritmos saem da fronteira e popularizam-se em todo o Brasil, principalmente nos Estados do Sul, Sudeste e Centro-Oeste.

Lembremos também da tentativa do próprio Mário Zan, um dos mais importantes compositores de rasqueado, que, junto com Nonô Basílio, tentou implantar o gênero Tupiana em 1958:

---

[175] Conceito associado à idéia de sincopação aplicado especialmente à música africana: "Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico." (LACERDA, 2005, p.209).

[176] Para maiores detalhes, cf. HIGA, 2010.

> Isto porque, segundo os autores, a influência de ritmos alienígenas estava, a cada dia, ganhando maior campo e, consequentemente, prejudicando a música regional brasileira. Entretanto, ambos os autores conhecem teoria musical, e pretendiam muito mais que só impedir a influência da música paraguaia. Objetivavam, além disso, criar "um novo gênero musical", como se vê no trecho da reportagem abaixo:
> "Acaba de ser apresentado ao público um novo gênero musical que é, por assim dizer, a procura de um ritmo mais genuinamente brasileiro que o rasqueado – já que este possui raízes na guarânia paraguaia – sem, no fundo, parecer-se, em sua estrutura, com o andamento da discutida e controversa manifestação musical a 'tupiana'. [...] criação de Nonô Basílio e Mário Zan, surgiu como coroamento de trabalhosa pesquisa realizada pelos dois conhecidos compositores que procuraram oferecer ao público uma nova forma musical de sabor quase indígena." (Bernardino V. Silvestrini, "Mário Zan, Nonô Basílio e o Duo Irmãs Celeste, unidos num grande lançamento: Tupiana". *In Revista Sertaneja*, setembro de 1958, no. 6, p.4, *apud* CALDAS, 1979, p.44-46)

Notemos que a matéria jornalística publicada na **Revista Sertaneja** em 1958 se refere ao rasqueado como "discutida e controversa manifestação musical", referido como um "ritmo" não "genuinamente brasileiro", já que "possui raízes na guarânia paraguaia". Apesar dessa visão negativa da presença da música identificada com as fronteiras paraguaias, a linha de pensamento dominante na **Revista Sertaneja** (1958/59), em comparação com a da **Revista da Música Popular** (1954/56), parecia ser mais condescendente com as estratégias de negociação no interior do campo, legitimando não só todas as formas de representação relacionadas ao mundo rural, como também reconhecendo sua apropriação e ressignificação na modernidade do âmbito urbano.

O violeiro e pesquisador Ivan Vilela (2011, p.75) afirma que "a música caipira é o maior guarda-chuva de ritmos distintos existentes na música brasileira", tendo, modestamente – em comparação com o samba carioca e sua hibridação com o bolero na constituição do samba-canção – abrigado em si "ritmos fronteiriços que vieram do Paraguai pelo Mato Grosso e Paraná" (Ibid., p.125), e faz um importante questionamento:

> Seria razoável pensarmos que a permeabilidade já sofisticada do samba abrigou os ritmos estilizados trazidos ao Brasil pelos Estados Unidos, da mesma maneira que a permeabilidade rústica da música caipira abrigou os ritmos rústicos vindos do Paraguai?

> Seria, pois, uma questão de identidade étnica? Os ritmos caribenhos tinham todos na sua origem a cultura afro-americana, esta também encontrada no samba. Utilizavam, ambos, as aquisições harmônicas já presente nas músicas populares dos Estados Unidos, de Cuba e do Brasil. No caso da música caipira e da música paraguaia, ambas provinham de uma fusão primordialmente ibero-americana (indígena); luso-americana e hispano-americana, respectivamente.[177]

Pensar em identidade étnica implica considerar as "fronteiras étnicas" (Fredrik Barth, 2000) como espaço de diferenciação e até mesmo de dominação e opressão, fazendo com que seus agentes cheguem ao extremo de desenvolverem táticas de invisibilidade, ocultação e negação de suas etnicidades para poderem sobreviver no campo social, inscrevendo-se em um "entrelugar" (Alves Júnior, 2011) marcado por crises e lutas identitárias.

O musicólogo Álvaro Neder (2011, p.422) se reporta à "unidade cultural platina" das fronteiras sul-mato-grossenses não como uma "identidade", mas como uma "diferença" que "impediria que a cultura sul-mato-grossense fosse sugada para o Mesmo representado pela chamada 'identidade nacional', processo ideológico fabricado pelas elites do século XX". A consequência é a emergência de uma "predominância de representações negativas dos vizinhos platinos" e o "sucesso nas margens" conquistado por grupos que possuem "real sustentação popular – como os 'baileiros'[178]e certas duplas sertanejas" que empregam os gêneros musicais platinos (NEDER, 2011, p.451).[179]

---

[177] Observamos que além da importância fundamental da contiguidade geográfica/territorial, é preciso também considerar as mediações do rádio, da fonografia e dos circos na divulgação das práticas musicais fronteiriças, conforme abordaremos na próxima seção.

[178] Designação dos grupos de animação de bailes que se dedicam a gêneros musicais como a polca paraguaia, a guarânia, o chamamé, o vanerão, etc. e ao mesmo tempo utilizam uma poderosa percussão que os aproxima da música baiana. Um dos grupos mais importantes desse segmento é o Tradição, cujo vocalista foi durante muito tempo o cantor Michel Teló (que em 2012 obteve enorme sucesso internacional com o ***hit*** "Ai, se eu te pego").

[179] A tese de Neder está dirigida ao estudo da canção popular urbana de Campo Grande, MS, a partir da década de 1960, em um contexto onde seus agentes – de um modo geral músicos oriundos das elites intelectualizadas – procuram afirmar uma identidade musical conectada não apenas com o Paraguai, mas também com os demais países latino-americanos, além de gêneros como o rock, a MPB e a música caipira "raíz". Segundo o autor, a luta ideológica travada pela hegemonia de uma representação homogênea da identidade nacional formulada pelas elites brasileiras no século XX, ignorou – e até mesmo rejeitou – as culturas fronteiriças – que o autor engloba em uma "unidade cultural platina" – que traziam as marcas da "diferença" em relação às representações oficiais. Os segmentos que conseguiram derrubar esses bloqueios e impor suas práticas a partir das "margens" do campo legitimado da música popular brasileira foram os grupos baileiros e as duplas sertanejas sul-mato-grossenses que Neder afirma serem portadores de "real sustentação popular".

Na edição de março de 1987 da **Revista MS Cultura** o jornalista Rubens Aquino já se referia à hegemonia da música paraguaia e fronteiriça tanto na produção urbana de Campo Grande, quanto na rural, consubstanciada por aquela na construção de uma narrativa identitária, e por esta na assimilação "sem fronteiras" da música e dos costumes paraguaios:

> Acentuadamente depois de 1970, uma corrente de jovens autores do Estado disseminou sua intenção de fazer uma música fincada nas raízes. Gradativamente os shows e apresentações foram tomando uma tonalidade influenciada pela guarânia, polca, rasqueado e ciranda, principalmente. Compositores da terra, com viola e inspirações vanguardistas, aportaram a São Paulo, com versos recheados de garças, boiadas, varandas e erva mate.
> Os que entraram pelas portas dos fundos da tradição, criaram duplas, trios e grupos de polcas e chamamés, polarizando os dois lados da música rural [a música caipira e a música sertaneja].
> Aurélio Miranda, Tostão e Guarani, Castelo e Mansão, Duo Canto Livre, Bete e Betinha, Jandira e Benitez, principalmente, substituem atualmente grandes nomes e mitos do passado [da música caipira]. Há que se considerar a preponderância do fator chamado "polca paraguaia", que, dizem alguns cantores é mais sul-mato-grossense do que paraguaia. O próprio contexto cultural e a forte assimilação desse povo em relação à música e aos costumes paraguaios se confundem sem fronteiras. E, justamente, com este ingrediente latino-americano, a canção sertaneja feita no Estado é uma das mais genuínas e exóticas do país. Esta é uma justificativa, segundo compositores da terra, para o crescente número de produtores e intérpretes das grandes gravadoras que vêm em busca das composições de Mato Grosso do Sul. (AQUINO, 1987, p.20, grifo nosso)

Neder (2011, p.309) lembra que até ser legitimada como "parte da identidade do estado", a música paraguaia provocava "estranhamento e recusa, uma vez que desrecalcava o marginalizado e não era acolhida pela sociedade imbuída de uma certa ideologia modernizante, pautada nos grandes centros brasileiros." Apesar da relativa negatividade com relação aos paraguaios e sua cultura nos padrões de distinção das elites urbanas de Mato Grosso do Sul, em alguns momentos a música paraguaia aflorava estratégicamente de forma avassaladora mesmo nos elegantes bailes do Rádio Clube:

> virtualmente, todos os bailes da cidade, indefectivelmente, executavam diversos gêneros musicais da moda até a animação chegar ao auge, por

> volta da meia noite, quando então eram substituídos pela polca paraguaia.
> Fossem bailes de carnaval, de *réveillon* ou qualquer outra ocasião durante o ano. Era só então que o supostamente polido e moderno sujeito apolíneo campo-grandense se apagava para dar as rédeas da subjetividade ao seu outro, o selvagem e sensual habitante da fronteira. Nesses eventos, construía-se, pouco a pouco, um ritual dionisíaco, por meio do qual todo o mundo rural emergia com força irresistível após ter sido recalcado, à maneira de um verdadeiro retorno do oprimido. (NEDER, 2011, p.132-133)

A percepção da força e da historicidade dessas práticas foi decisiva para a emergência, a partir do final da década de 1960, do que Neder chama de Música do Litoral Central (MLC):

> Ela seria instrumental para a produção do consenso requerido, pois sintetizava, como vimos, a experiência urbana dos grandes centros nacionais e globais às influências pantaneiras, caipiras e latino-americanas, constituintes do interior do estado e, em menor escala, do cotidiano de Campo Grande. Buscava, entretanto, um relato *fragmentário*, que priorizava Campo Grande em relação ao interior, uma vez que, devido a sua dependência direta da economia agrária, o restante do estado estava separado do universo cultural urbano e cosmopolita proposto pela MLC. (NEDER, 2011, p.437)

Essa urbana Música do Litoral Central, corporificada nas canções de Geraldo Espíndola, Paulo Simões, Almir Sater, Geraldo Roca e outros, pode ser localizada em um amplo quadro de produção regional no país que Maria Amélia Alencar denomina "música regionalista":

> Compositores do interior do país, com uma vivência urbana mas ainda ligados ao mundo do sertão, incorporaram elementos da cultura erudita, mesclando-os à cultura popular, recuperando a tradição iniciada com Catulo da Paixão Cearense, [...]. Chamo essa produção de "música regionalista' por extensão da "literatura regionalista". Seu público, diferente da música sertaneja romântica, encontra-se geralmente entre universitários e segmentos da elite intelectual do país. Nesse aspecto, enquanto a música sertaneja romântica se volta para os interesses da indústria cultural, inscreve-se na cultura de massa, a música regionalista sofre grandes restrições na mídia. (ALENCAR, 2000, p.8)

No âmbito da música rural, além do papel mediador importante desempenhado pelo radialista, jornalista, letrista e produtor musical Zacarias Mourão entre o final das décadas de 1950 e 1980, e da atuação no meio musical sertanejo de duplas como Délio (José Pompeu) e Delinha (Delanira Pereira Gonçalves) – "o casal de onças de Mato Grosso" – e Beth (Josabeth Brandão) e Betinha (Leonor Aparecida Brandão) – "as princesas da fronteira" – é preciso lembrar a grande projeção – e legitimação – nacional alcançada por Helena Meirelles (Bataguassu, MS, 1924 – Presidente Epitácio, SP, 2005) a partir da década de 1990, objeto de estudo da historiadora Geni Rosa Duarte: "ao observar a execução de violão nas rodas formadas na fazenda com pessoas que por lá passavam, principalmente paraguaios, como seu avô, aprendeu não apenas a tocar, como a afinar o instrumento" (DUARTE, 2009, p.187).

Duarte ressalta a condição flutuante das populações fronteiriças, cujas práticas musicais vão na contramão das políticas oficiais:

> Encontrar as marcas dessa produção intelectual paraguaia para além das fronteiras do país, nesse sentido, nos permite dimensionar permanências e formas de difusão que se situam fora – e mesmo em contraposição – aos canais de difusão normalmente considerados. Pensando as fronteiras não como espaços de separação, mas como zonas de encontro, podemos encontrar aí formas de difusão da cultura popular a partir de migrações e errâncias de populações – muito especialmente de paraguaios que percorriam o sertão mato-grossense trazendo, refazendo e reformulando novas e velhas formas de viver e de se expressar.
> Quando encontramos ecos – e não a reprodução pura e simples – dessa produção paraguaia nas gravações de Helena Meirelles, considerando suas próprias errâncias no território mato-grossense e os contatos com o universo popular sempre flutuante das populações que ali viviam (e conviviam), podemos dimensionar inclusive o aspecto transgressivo dessas permanências, contra as tentativas de apagamento tanto da ditadura paraguaia quanto das formas de intervenção e ocupação por parte do governo brasileiro, a partir da chamada Marcha para o Oeste." (Ibid.,, p.203)

Consideramos as hibridações como processos de luta simbólica em que os agentes articulam estratégias e "astúcias" (no sentido trazido por Michel de Certeau) para se posicionar no campo social. A música, categorizada em gêneros musicais que denunciam vínculos identitários heterogêneos, carrega uma carga semântica presente nas memórias individuais e coletivas que reconhece – e modifica – configurações de ordem poética e intra-musical a partir de um processo de apropriação e ressignificação.

Em entrevista realizada com a cantora Delinha, da dupla Délio e Delinha, em 02.06.2011 – consagrada por seus rasqueados – podemos perceber a complexidade dos processos envolvidos na categorização genérica, inobstante a firmeza com que são estabelecidas as fronteiras e a manutenção do "nacional" (aqui relacionado ao "folclore" de Campo Grande e Mato Grosso do Sul) representado pelo rasqueado e pela guarânia "nacionalizada":

> *Vocês gravaram guarânias?*
>
> Gravamos, porque o nosso estilo mesmo é mais é rasqueado né, porque o rasqueado tem diferença da guarânia, do chamamé e da polca paraguaia. Nosso é rasqueado. Nós gravamos alguma guarânia, mas é muito pouco.
>
> *Quais?*
>
> Ai! Na hora assim não me lembro. É, tem umas que nós fizemos adaptação, não traduziu. Não é versão, porque versão tem que ser você falar quase igual tá falando no castelhano, às vezes não rima, entendeu? Então a gente faz adaptação. Mas guarânia mesmo assim... não tô lembrada...
>
> *E o rasqueado?*
>
> O rasqueado não é nem guarânia nem polca paraguaia, é no meio, é o mesmo tipo de bater só que é diferente, eu não sei te explicar como é que é, é diferente.
>
> *E quando se começou a falar de rasqueado?*
>
> Não, é por causa que toda vida... aqui o folclore aqui em Campo Grande, aqui em Mato Grosso do Sul é sempre o rasqueado, já veio... porque tem o chamamé que é lá da Argentina né, eu canto também chamamé com o Maurício e... e tem a polca paraguaia, que polca paraguaia a gente não gosta de cantar muito porque ela é muito corrida, ela é rápida sabe, a guarânia a gente canta, canta em português às vezes alguma ... porque tem artista sertanejo que canta guarânia, não é em castelhano nem nada, mas é em português e faz guarânia do mesmo jeito, cê entendeu? É o ritmo que chama... que é a guarânia... entendeu? eu não sei assim te explicar detalhadamente assim mas... (grifo nosso)

Na perspectiva teórica da historiadora Geni Rosa Duarte, “pensar a produção musical popular de Helena Meirelles na e a partir das áreas fronteiriças Brasil/Paraguai/Argentina exige que quebremos a concepção unitária do *tradicional* como categoria homogeneizante” (DUARTE, 2009, p.200):

> não se trata de uma produção musical resultante de um *amálgama* indefinido de composições trazidas de diferentes países fronteiriços que resultassem num outro conjunto definido enquanto *sul-mato-grossense*. As hibridizações não conseguem apagar os traços originais dessas composições, que permanecem indicando vivências, contatos, trocas.
> Nossa proposta é fazer a leitura dessas composições enquanto *memórias*, [...] A expressão sonora, nesse caso, vem carregada das vivências, das experiências dos deslocamentos e das errâncias, na medida em que ela comporta e elabora *tradições* – compartilhadas por diferentes grupos e indivíduos. Nessa perspectiva, a produção musical, mesmo referida a um *passado*, ao *narrá-lo*, apresenta-se como algo vivo, [...]. (Ibid., p.198).

A porosidade das fronteiras geopolíticas possibilita a complexa e contraditória articulação tática entre as *memórias* dos agentes e a construção e manutenção das identidades nacionais:

> Essa *memória musical*, por outro lado, expande e coloca em cheque os próprios limites nacionais dessas manifestações populares. A hibridização cultural decorrente da situação de fronteira – de fronteira expandida, frente às próprias características do povoamento da região centro-oeste até pouco mais de meados do século XX – não anula o entendimento do nacional enquanto um dado sempre presente, embora potencialize a percepção dos seus limites enquanto finitos, embora elásticos [...]. (Ibid., p.199).

Quando Gilberto Freyre esteve em Assunção em 1942, manifestou sua percepção de que havia “tantas afinidades” entre o paraguaio e o brasileiro, porém “com certo tipo de brasileiro menos exuberante e mais concentrado” (SCHWARTZMAN *et al*., 2000, p.339). Por sua vez, Jose Asunción Flores, segundo Armando Almada Roche (1984, p.82), teria declarado que “el paraguayo es de pocas palabras, melancólico (se volvió así luego de la guerra del ’70) y desconfiado. Predomina en el el carácter indígena que nos legaron nuestros padres guaraníes.” As visões de Freyre e Flores coincidem na consideração do caráter introspectivo do homem comum paraguaio, o que

contrastaria com a idealizada brasilidade freyriana. Porém, Gilberto Freyre, ao perceber "tantas afinidades" com o brasileiro, provavelmente estivesse se referindo não só à "simpatia e vivo desejo de maior contato com a cultura brasileira" por parte dos paraguaios e nem apenas às "origens ameríndias" comuns, mas, de alguma forma, se reportando à presença da música paraguaia no país, haja vista que pelo menos uma década antes, diversos músicos paraguaios já haviam gravado discos e circulavam no Brasil, assim como programas de música paraguaia eram transmitidos em emissoras paulistanas como a Rádio Record em 1935 (MORAES, 2000, p.75-76).

Pelo que consta na **Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al*, 1982), os músicos e grupos paraguaios que gravaram e lançaram discos de polcas e guarânias no Brasil a partir de meados da década de 1930 foram Agustin Cáceres, Amado Smendel e Conjunto Paraguaio Colúmbia. Segundo Diogo de Souza Brito (2010, p.54) e Rosa Nepomuceno (1999, p.123), na mesma época Raul Torres teria realizado sua primeira viagem ao Paraguai (posteriormente voltaria àquele país em 1944 e 1950) – fato contestado por Mário Zan.

Com a subida de Higino Morínigo ao poder em 1940 – cujo mandato durou até 1948 – podemos perceber um aumento na circulação de músicos paraguaios no Brasil, bem como de músicos sertanejos de São Paulo no Paraguai. Foi nesse período que a mobilização de oposição à ditadura de Morínigo por parte de Jose Asunción Flores e diversos músicos, intelectuais e artistas paraguaios na Argentina, se tornou mais intensa principalmente com a organização da Agrupación Folclórica Guaraní, em Buenos Aires, cujo objetivo principal era "difundir la cultura del Paraguay, en especial su música", e que graças a ela "creció la reputación de nuestra pátria en el extranjero" (ROCHE, 1984, p.138). Essa instituição foi "arbitrariamente desmantelada y se prohibió su funcionamento" por Higino Morínigo com a "complicidad de la policía argentina" (ROCHE, 1984, p.137-138).

Em 1943, o Capitão Furtado, Nhô Pai, Nhá Fia e Mário Zan, realizaram uma turnê de shows em cinemas da Rede Pedutti nos Estados de Minas Gerais, Goiás e Mato Grosso, chegando até as fronteiras paraguaias. Inspirados por essa viagem, Mário Zan e o Capitão Furtado, teriam composto, respectivamente, os rasqueados "Chalana" (Mário Zan e Arlindo Pinto) e "Paraguayta, pepita de oro" (Palmeira e Ariovaldo Pires).

Apesar do clima hostil e provavelmente tentando reverter o quadro, em 1944 o governo paraguaio se apropriou da guarânia "Índia" de Flores e, através de decreto, a

declarou uma das três “canções nacionais”. No mesmo ano, a dupla Palmeira e Piraci gravou pela Continental o rasqueado “Paraguayta, pepita de oro” (que seria novamente gravado pelo Conjunto Folclórico Guarany como “canção” no ano seguinte, pela mesma gravadora). Conforme já comentamos anteriormente, esse rasqueado, que caiu nas graças de Higino Morínigo, rendeu ao Capitão Furtado um convite do presidente para visitar o Paraguai integrado a uma comitiva brasileira (FERRETE, 1985, p.66).

Porém, foi em 1946, ano que coincide com o final da Segunda Guerra Mundial, que no Paraguai se abriu uma breve “primavera democrática” que possibilitou a liberdade de imprensa e a atuação pública de todos os partidos políticos. Jose Asunción Flores retornou ao Paraguai na condição de “compositor más popular del país” (PECCI, 2004, p.212) realizando diversas apresentações públicas em Assunção (algumas organizadas pelo Partido Comunista) e cidades do interior. Concomitantemente, através da mediação do embaixador brasileiro Negrão de Lima, Mário Zan, após tocar “Índia” e a polca “Virginia” (de Teodoro Mongelós e Diosnel Chase) em um jantar oferecido ao presidente Higino Morínigo, foi convidado para integrar sua comitiva em comícios pelo país. Na condição de hóspede oficial, Zan tocou todas as noites durante vinte dias antes do discurso do presidente. Nessa condição, o músico brasileiro se colocava em posição política antagônica a Flores, autor da guarânia “Índia” e defensor de um nacionalismo paraguaio que se manifestava contrário à permanência de Morínigo no poder. Viria daí a exacerbação nacionalista de Mário Zan que procurou afirmar a brasilidade do rasqueado em oposição à polca paraguaia, bem como a idéia de criar um gênero musical brasileiro (tupiana) doze anos depois para substituir a guarânia no Brasil? Seria por isso que ele só compôs duas guarânias (“Nostalgias do Paraguai”, em parceria com Sally [sic] e “Ausência” em parceria com Palmeira) em toda sua trajetória, evitando se vincular ao gênero? Ele teria percebido que a guarânia era ideológicamente ligada ao Paraguai e acreditado que só ali faria sentido?

Seja como for, a “primavera democrática” paraguaia durou pouco. No ano seguinte, em 1947, Flores retornou ao exílio na Argentina e o Paraguai mergulhou em uma guerra civil (PECCI, 2004, p.213), enquanto no Brasil, Mário Zan, ao acordeon, registrava em disco 78 rpm sua guarânia “Nostalgia do Paraguai” (Continental 17.799), e em Buenos Aires, o compositor e pianista argentino Ariel Ramírez gravava seu arranjo pianístico de “Índia” declarando posteriormente que ele considerava “una de las

mejores obras del repertorio que tiene Latinoamérica" (Ariel Ramírez *in* PECCI, 2004, p.170).[180]

Enquanto na Argentina os exilados paraguaios se identificavam com a militância política e artística de Flores, se organizando em associações e circuitos de informação e solidariedade, no Brasil da década de 1940 alguns músicos e conjuntos paraguaios se apresentavam em turnês e gravavam discos. Além dos já citados Agustin Cáceres e Amado Smendel (com seu Trio Guarani, Trio Los Campesinos e Los Paraguayitos) a partir de 1935, com base no cruzamento dos dados das gravações **da Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al,* 1982) e das informações garimpadas no **Diccionario de la música en el Paraguay** (SZARAN, 1997), observamos a atuação mais expressiva de Julian Rejala, Hermínio Gimenez e Aristides Valdez a partir da década de 1940 (ver capítulo III); de Luis Bordon e do grupo Los Zorzales Guaranies na década de 1950; e Oscar Nelson Safuan a partir da década de 1960.

Ao redor de Julian Rejala (e seu Conjunto Folclórico Guarany ou Conjunto Folclórico Paraguaio), orbitaram diversos músicos paraguaios como Santiago Cortesi, Jorge Caballero, Agustín Cáceres, Agustín Laramendia, José L. Melgarejo, Fidelino Castro Chamorro (Ibid., p.410), Wilma Ferreira (Ibid., p.196), Rodis Segovia (Ibid., p.438), Anibal Lovera (Ibid., p.285), Ramón Mendoza (Ibid., p.313), Juanita Espínola, (Ibid., p.185) e Martín Leguizamon (Ibid., p.278).

Hermínio Gimenez (ver capítulo III), um dos compositores mais conhecidos da América Latina, assim como Flores, também viveu grande parte de sua vida no exílio (na Argentina e no Brasil) e também se dedicou à chamada "jerarquización de la música paraguaya, que consistió en trasladar al lenguaje de la música sinfônica, la música popular del Paraguay, a la manera de los nacionalistas europeos del siglo pasado [séc. XIX] y los americanos de princípios de siglo [séc. XX]" (SZARAN, 1997, p.224). Entre os músicos que o acompanharam em seus períodos vividos no Brasil estão o compositor Emígdio Ayala Báez (Ibid., p.66) e os integrantes do Conjunto Latino-americano, Conjunto Folklórico Perurimá e Conjunto Ponta Porã.

Aristides Valdez (ver capítulo III), com seu Trio ou Quarteto ou Conjunto Calandria Ñu, trabalhou com os músicos paraguaios Hilarión Correa e Paulino Rivarola.

[180] Lembramos que no final da década de 1940 (ou início de 1950), o acordeonista Rielinho realizou nova viagem com Nhô Pai e Nhô Fio pelo interior de São Paulo e Mato Grosso até as fronteiras paraguaias.

Hilarión Correa, por sua vez, entre fins da década de 1940 e na década de 1950, formou o conjunto Los Paraguaytos (com Paulino Rivarola e Amado Smerdél [sic]), tendo realizado gravações para a Continental (SZARAN, 1997, p.153 e 466). [181]

No dicionário de Luis Szaran (1997) localizamos ainda referências aos seguintes músicos e grupos paraguaios que trabalharam no Brasil a partir da década de 1940: Digno Garcia (Ibid., p.313), Teófilo Escobar, Roberto Barúa e Basílico Echagüe (Ibid., p.184), Gran Orquesta Típica Hermanos Vázquez e duo Riveros-Echagüe (Ibid., p.478), Demetrio Ortíz e Ignácio Melgarejo com o Trío Asunceno (Ibid., p.364), e Los Hijos del Guarán (SANTOS *et al.*, 1982).

O harpista e compositor Luis Bordón (1926 – 2006) tornou-se conhecido no Brasil a partir do lançamento do LP "Arpa Paraguaya en Hi-Fi" em 1958 (ou 1959, segundo Luis Szaran) pela Chantecler:

> sucediéndose luego la grabación de 34 discos de larga duración en un lapso de tres décadas y media, obteniendo 8 discos de oro. Difundió el repertorio para arpa paraguaya, popularizó el instrumento y amplió su repertorio a todo tipo de música popular.
> En la década del 70 y 80 figuró entre los artistas de mayor suceso y venta discográfica en todo el Brasil. (SZARAN, 1997, p.113)

O produtor musical Brás Baccarin foi compadre de Luis Bordón, e sobre o músico, que em 1951 se radicou em São Paulo, forneceu o seguinte depoimento:

> O Luis Bordon era técnico de televisão, eu era chefe dele. Isso em 1954. E ele de vez em quando tocava com um conjunto paraguaio aqui e chegou até a gravar um disco 78 pela Odeon, disco raríssimo que infelizmente não tem. Mas quando surgiu a **Chantecler** em 1958 ele foi convidado prá gravar e como o departamento de disco da Cássio Muniz ficava no mesmo prédio que eu estava... era dois andares, eu ficava em cima eles ficavam em baixo e o Jairo de Almeida Rodrigues que era o gerente do departamento de disco, na hora do café subia prá minha sala e a gente ficava batendo papo. E eu já nessa época conhecia toda a estória da música brasileira, popular, folclórica, erudita. E surgiu então a gravação do Luis Bordon. O Luis Bordon conversando com o Palmeira, havia planejado fazer um disco com um conjunto paraguaio, harpa e tudo o mais e tal, e um cantor. Eu, e o outro, subchefe da oficina... [toca o telefone.Interrupção.]

[181] Não localizamos as gravações de Los Paraguaytos nos catálagos da **Discografia Brasileira 78 rpm**.

> Então, conversando com o Luis Bordon, eu e esse Edmundo Ferreira Amorim que era outro técnico, nós falamos: tem mais um disco prá prateleira. Mas como assim? Você toca o quê? Toca harpa. Então ce tem que gravar harpa. Um disco inteiramente de harpa, né? E ele voltou a conversar com o Palmeira e o Palmeira concordou: devia gravar mesmo só harpa. E aí surgiu o LP "Harpa Paraguaya Hi-Fi" que foi um grande sucesso e foi o que popularizou a música paraguaia no Brasil. Isso foi em 1958. E esse disco transformou rápidamente num grande sucesso em todo o Brasil né. Então a música paraguaia que estava assim restrita à área aí do Brasil central, Mato Grosso, essa região aí, passou a ser conhecida em todo o Brasil, né. Todo aquele repertório que ele gravou, né. Então esse foi o início do Luis Bordon e foi a primeira vez também que se gravou um disco inteiramente com harpa. Porque os artistas anteriores como Félix Perez Cardozo, o Luis Guerrero, Samuel Aguayo sempre gravavam cantada, sempre música cantada e não música apenas com harpa como fez o Luis Bordon.
> Ele chegou aqui no Brasil, se não me falha a memória em 1950 com o conjunto **Os Quatro Guaranis** [182]**.** Depois nós tínhamos outro paraguaio que trabalhava comigo no Cássio Muniz, **Oswaldo Aguillar.** Não sei se você viu isso... se for vivo deve estar com quase cem anos. E o Oswaldo era representante do cônsul paraguaio aqui em São Paulo e o Luis Bordon já o conhecia. E ele que trouxe o Luis Bordon para o Cassio Muniz para o Departamento de Assistência Técnica e da Oficina de Televisão. E nessa época o Luis Bordon não conhecia nada de técnica. Ele aprendeu dentro da oficina. Ele era músico." (Brás Baccarin, em 19.05.2011)

O também harpista paraguaio Papi Galán confirmou o relato de Brás Baccarin tanto no aspecto da importância da consagração de Luis Bordón ("comprou um apartamento dentro da cidade, no coração de São Paulo; naquela época era impossível!") para a inserção de outros músicos paraguaios no mercado brasileiro ("atrás disso, nós também, os artistas paraguaios, viemos muitíssimo a São Paulo."), como no talento empresarial de Palmeira:

> Palmeira foi um gênio brasileiro em descobrir artistas! [...] E esse Palmeira falou com Luis Bordon prá montar um... prá fazer um trio e gravar um disco. Então o trio ia cantar seis músicas e ele ia fazer seis solos de harpa. No caminho, faltando algum certo tempo para a gravação, o Bordon vai junto ao Palmeira e fala: o trio se desmanchou não quer gravar, foi... viajou. E Palmeira fala assim: então grava sozinho. Imagina! (Papi Galan em 06.11.2011)

[182] Segundo Szaran (1997, p.112), Luis Bordon veio pela primeira vez ao Brasil em 1949 para uma turnê com o Conjunto Folkórico Guaraní de Julián Rejala.

O conjunto Los Zorzales Guaranies, criado em 1959 por Ireneo Ojeda e integrado por Chinita Yaluff, Alberto Cañete e Eulalio Iglesias (SZARAN, 1997, p.342) gravou seu primeiro 78 rpm pela Sinter em março de 1957, tendo no lado A a guarânia "Anahi" de J. Sosa Cordero, e no lado B o bolero (que na verdade é uma conhecidíssima guarânia) "Mis noches sin ti" de Demetrio Ortiz (Sinter 533). Pelo grupo também passaram os cantores Amado del Paraguay (SZARAN, 1997, p.37), Francisco Javier Martínez (Ibid., p.299) e Juan Carlos Oviedo (Ibid., p.368).

Lembramos que no Paraguai, a década de 1950 foi marcada pelo início da longa ditadura de Alfredo Stroessner (de 1954 a 1989) que colocou José Asunción Flores na lista dos inimigos do país, lhe negou passaportes e proibiu a difusão de seu nome e de suas obras (PECCI, 2004, p.139). No mesmo ano em que Stroessner começava seu governo, um grupo de artistas e intelectuais latino-americanos organizou em Goiás uma homenagem especial a Flores e a Pablo Neruda (Julio Rojas *in* PECCI, 2004, p.86). Nos dois anos seguintes, em 1955 e 1956, Flores solicitou certificados de "boa conduta" para poder viajar ao Chile e ao Brasil.[183]

Em 1952 a dupla Cascatinha e Inhana se consagrou no Brasil com a gravação das guarânias "Índia" e "Meu primeiro amor", e em meados da década as Irmãs Castro realizaram uma temporada consagradora em Assunção (ver capítulo III) cantando guarânias "brasileiras" como "Che Yara porã tupy" de Rielinho e Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) e "Che china mi" de Antônio Cardoso e Ariovaldo Pires, recebendo do governo paraguaio tratamento reservado a grandes celebridades.

Outros músicos e conjuntos paraguaios que circularam pelo Brasil a partir da década de 1950 foram: Juan Carlos Soria (SZARAN, 1997, p.445), Virgílio Centurion (Ibid., p.141), Juan Nemesio Bordón (Ibid., p.112), Wilfrido Pratt Godoy (Ibid., p.394), Juan Alfonso Ramírez , Chinita Montiel e Julio Jara (Ibid., p.405), Ramón Mendoza (Ibid., p.313), Antonio Aguiler (Ibid., p.40), Virgínio Villagra (Ibid., p.487), Ladislao Orrego (Ibid., p.362), Pedro Gamarra (Ibid., p.214), Daniel Barrios (Ibid., p.91), o poeta Teodoro S. Mongelós (Ibid., p.322), Conjunto Alma Guarani, Trio Los Pampas, Ruben Sanabria, I. Alderete, Trio Ypacaraí, Trio Amambay, Los Candilejas, Trio Nhanduti, Dionísio Bernal, Los Fronterizos, Trio Guarany, Julio Godoy y sus Paraguayos, Oscar Del'Alba, Trio Paraguayo Joly Sanches ou Joly Sanches e Seu Conjunto Paraguaio,

[183] Não conseguimos saber se ele foi atendido e se pode vir ao Brasil.

Trio Los Asuceños, Pepe Velasquez, Julio Cesar del Paraguay (SANTOS *et al.*, 1982), etc..[184]

Conforme já mencionado no início desta seção, na década de 1960, o nome mais importante para o campo da música popular brasileira foi do compositor e arranjador paraguaio Oscar Nelson Safuan que se estabeleceu em São Paulo em 1964, onde viveu por dezoito anos até regressar ao Paraguai em 1992, tendo se tornado um requisitado produtor musical no campo da música sertaneja:

> Eu tinha chegado a São Paulo a meados de 1964 com o meu conjunto *Los tres soles*, depois de ter permanecido em Curitiba – Paraná – durante um ano e meio, aproximadamente. E pelos restaurantes e churrascarias onde muitas vezes nos apresentávamos, de vez em quando apareciam alguns artistas ou "arregimentadores" *caipiras* que, acabando de ouvir as nossas canções, se aproximavam a mim propondo-me participar na gravação da sua dupla ou de outros, já que eu executava a harpa e o requinto, interpretando aqueles ritmos latinos já enumerados. (SAFUAN, 2004, p.21)

Além de sua atuação nos estúdios, Safuan, juntamente com o cantor paraguaio Raúl Achón fundou em 1969 uma pequena escola de música no bairro paulistano de Bela Vista, onde ensinava solfejo, dicção, interpretação e canto "totalmente gratuita para profissioniais copatriotas radicados em São Paulo, como também para brasileiros interessados em estudar, igualmente sem custo algum" (SAFUAN, 2004, p.80). Com o nome de EMA (Escola de Músicos Amigos), a escola manteve um coral que chegou a gravar um disco com músicas paraguaias. Entre os integrantes do grupo estavam os cantores Raúl Achón, Victoria Valiente, Judith Obrit, Lila Prado, Elena Queiroz, Lidio Ortiz, Rubén Bobadilla, Rufi Gonzalez, Raúl Achón, Carlos Achón, Cesar A. Britez, Tomás Acosta, Teodosio Cabañas, Carlos Bobadilla, Carlos Romero, Félix Acosta, Marcos Monges, Javier Sanabria, Esteban Britez, Vidal Paniagua, os harpistas Juan Carlos Herrera, Sebo Guarani e Frogita González e o contrabaixista Daniel Salinas (blog "Paraguay Teete" acessado em 21.07.2012).

Além de nomes importantes da área sertaneja como Roberta Miranda, Safuan também trabalhou com os cantores: Perla, Nilton Cézar, Aguinaldo Raiol, Ângela

[184] Luis Szaran (1997, p.429) também cita o poeta Miguel Rotela Quintana, que residiu em Pedro Juan Caballero a partir da década de 1950.

Maria, Valdik Soriano, Tom Zé, Lindomar Castilho, Claudia Barroso, Almir Sater, Carlos Alberto, Tony Damito, Carmen Silva, José Augusto, Wilson Miranda, Dom e Ravel e Taiguara (SAFUAN, 2004, p.80), o que indica seu ecletismo profissional que tendia principalmente ao segmento da música romântica que com o tempo passou a ser desqualificada como brega.

Ainda na década de 1960, Jose Asunción Flores sofreu diversos tipos de perseguição política, tendo ficado preso na Argentina durante um ano juntamente com o escritor paraguaio Carlos Garcete, o que motivou uma mobilização transnacional que pedia sua liberdade:

> En todos lados hubo manifestaciones por la libertad de el. Manifestaciones, petitórios, de todo um poco. Em síntesis, Jorge Amado, el Consejo Mundial de la Paz, Portinari gran pintor brasileño, Rafael Alberti, Pablo Neruda pedian por la libertad de el. (Julio Rojas *in* PECCI, 2004, p.86).

O fato de que a figura de Jose Asunción Flores (e suas guarânias) se constituiu em poderosa representação política conectada com diversos movimentos revolucionários mundiais, fez surgir, no Paraguai, após sua morte no exílio em 1972, um movimento musical denominado Nuevo Cancionero[185], que teve em Flores uma fonte de inspiração e motivação para sua militância artística, e que criticava o esvaziamento do significado ideológico que a guarânia havia adquirido nas últimas décadas ao se converter em uma espécie de "guarania abolerada":

> La figura de José Asunción Flores fue muy importante para la generación del Nuevo Cancionero, que no solo reinterpretó sus composiciones, sino que también creó nuevas guaranias. Em los años sesenta había surgido uma nueva guarania, la guarania abolerada, una música romántica melosa, ao estilo de los trios de boleros que estaban de moda en todo el continente. Para muchos, más allá de una variedad de la guarania tradicional, fue todo um atropello para el ritmo creado por Flores. Fue tomada como una música ligera, que venia como anillo al dedo para el repertorio facilista de las parrilladas y de los músicos paraguayos que salían de gira por todo el mundo." (Sergio Ferreira *in* PECCI, 2004, p.199)

[185] Contemporâneo à emergência de diversos movimentos musicais engajados intitulados Nueva Trova em Cuba, Nueva Canción no Chile, Nuevo Cancionero na Argentina, Canto Nuevo no México etc..

A construção de um significado político para a guarânia nos meios intelectuais paraguaios não parece ter acompanhado – pelo menos não de forma evidente – o circuito realizado pelos músicos no Brasil. Impelidos pela busca de trabalho e sobrevivência, cantores e instrumentistas percorreram as pequenas e grandes cidades, gravando discos e se apresentando em espaços heterogêneos que incluíam prostíbulos, churrascarias, programas de rádio e televisão, sendo compelidos a aceitar outros trabalhos quando o mercado musical ficava escasso, e estabelecendo teias de solidariedade ao negociar seu capital simbólico com os brasileiros.

O maestro, compositor e harpista Papi Galán, e que chegou ao Brasil em 1960, ilustra diversos aspectos dessa realidade dos músicos paraguaios e suas errâncias no país:

> Já, falando de todos os músicos que empreenderam a viagem. Eu já falei ao senhor que nós temos no sangue esse espírito de sair do Paraguai e... parece que naquela época, no subconsciente nosso, era buscar um lugar onde tem maior propulsão da música ou de artistas ou onde se podia gravar, então nós de Assunção que estamos lá dentro, bem abaixo da América do Sul, pensamos: onde tem o centro? E teríamos duas metas: Buenos Aires e São Paulo. E Buenos Aires muita gente vai muitíssimo mais que São Paulo, uma pelo idioma, outro, é mais fácil ir a Buenos Aires que a São Paulo. Por quê? Porquê de Assunção tinha um trem que vai até Buenos Aires, tem [?] sem embargo nós não tínhamos esse trem... São Paulo não... porque São Paulo tinha trem a não ser como... até onde vem ... Ponta Porã... não... até Corumbá! É! Então até chegar a Corumbá é muito difícil pra nós! E demora mais ou menos uma semana de caminho. E uma semana prá sobreviver o músico sem trabalhar é impossível, então... ou saíamos de avião, no meu caso. Mas muita gente começaram aqui por Campo Grande, Foz do Iguaçu, depois Campo Grande, e daí a pouquinho Curitiba... Eu tive a sorte já diretamente a São Paulo pela época, mas eu imagino que Amado Smendel, Aristides Valdez vieram quase caminhando até São Paulo, né... (Papi Galan em 06.11.2011)

> o Joly Sanches[186] que era... depois passou o Joly Sanches para o Luis Bordon, para a equipe de Luis Bordon, e tinha outro também que não lembro agora... E... Já passava já quase alguns dias e não tinha trabalho então eles falaram para o Joly, um deles era sapateiro, sapateiro, falava: Joly vamos buscar trabalho prá você porque não temos prá comer e

[186] Conforme o catálogo da **Discografia Brasileira 78 rpm** (SANTOS *et al*, 1982), em 1959 Joly Sanches com seu Trio (ou Conjunto) Paraguayo gravou dois 78 rpm com polcas, valsa e guarânia (Continental 17.646 e Continental 17.715).

> vamos... e foram buscar trabalho para o Joly como sapateiro. O Joly não queria trabalhar [ri] porque o músico quando é músico já não quer trabalhar noutra coisa não... E... e ele tinha um paletó então eles foram vender o paletó dele para comer um dia [ri] vendeu o paletó [?] para comer alguns dias, né. Essa é uma estória da parte muito difícil dessa turma que... então... porque o paraguaio é muito comunicativo, muito fácil de fazer amizade, então eles sabe, andando por aí, na pensão, a dona da pensão, a dona às vezes tinha dó dos músicos, e deixava ficar um tempo aí sem pagar, muitas vezes fugiam sem pagar porque não tinham dinheiro, tinham vergonha de enfrentar. Mas muitas vezes a dona mesmo dava comida porque falava, é, gostava da música que faziam e tal... e tão contente que estavam na sua casa os músicos.
>
> *As pensões eram de brasileiros ou paraguaios?*
>
> Sim brasileiros, brasileiros.
>
> *Havia uma convivência tranqüila entre brasileiros e paraguaios?*
>
> Sim sim, muito bonita. Muito bonita. Sim, sim, havia. Nunca, nunca quando eu estive aqui em São Paulo, no Brasil, nunca eu escutei uma briga de um paraguaio com outro paraguaio nem paraguaio com um brasileiro ou brasileira, a não ser que caso de amores, assim, aí é outra coisa né, mas é... Briga mesmo nunca assisti, ao contrário, é... Todo mundo: Uhh!!! Onde está aquele cara que gosto tanto dele assim... O brasileiro também é muito evocativo, né, porque naquela época estava muito de moda as músicas do violão, da música da seresta, era muito romântico. Brasil teve uma época muito romântico, essa música... Essa época é... No final dessa época que eu cheguei ao Brasil. (Papi Galan em 06.11.2011)

No início desta seção, afirmamos a dificuldade dos músicos sertanejos de São Paulo em realizar a configuração bi-rítmica e sincopada da música paraguaia. Ao perguntarmos a Papi Galán sobre isso, o maestro nos respondeu:

> brasileiros compõem em 3/4 porque para o brasileiro é muito difícil tocar a música paraguaia em compasso de 6/8. Por que é difícil assim? O contrabaixo faz três tempos, nós mesmo outros também fazemos, mas a melodia trabalha sobre dois tempos. Então aí está o problema, porque é difícil... se a gente não nasce nesse ambiente... tem que nascer nesse ambiente de polca e de guarânia, como nós nascemos. (Papi Galan em 06.11.2011).

Na percepção dos músicos paraguaios Papi Galán e Oscar Nelson Safuan, a dificuldade de realização das sutilezas rítmicas da música paraguaia acabou por desencadear um novo tipo de prática musical no Brasil que converteu o compasso 6/8 em 3/4. Essa adaptação é possível de ser percebida na ambigüidade dos rasqueados, das modas camperas e mesmo na interpretação de música paraguaia feita por intérpretes brasileiros que, após se apropriarem de um repertório categorizado em gêneros musicais do Paraguai, ressignificou não apenas suas configurações intra-musicais, mas também seus significados históricos e culturais, diluindo grande parte de sua carga simbólica que, direta ou indiretamente, aponta para um processo de luta simbólica pela manutenção de um território identitário guarani:

> O povo [paraguaio] estuda e pensa em castelhano, mas ama, odeia e briga em guarani. E o que fazer com um povo que canta suas dores em guarani? Que literatura pedir-lhe, para o Parnaso espanhol, se suas impressões são traduzidas na língua indígena? O guarani é uma força coesiva da nacionalidade: o veículo de sentimentos profundos. As letras paraguaias terão sempre duas vertentes: o robusto espanhol e o guarani agudo, [e terão que] fazer um duplo esforço para sentir em dois idiomas ou para traduzir a emoção de um nas letras do outro. Há poesias da língua vernácula quase intraduzíveis para o castelhano.
> Enquanto isso, o povo canta em guarani... (Justo Pastor Benítez, *in* SILVA, 1998, p.118).

Se as condições sócio-culturais das fronteiras incluíram de forma decisiva os repertórios e práticas musicais paraguaias como poderosa representação de uma historicidade e territorialidade simbólica marcadas por violentas rupturas, migrações e hibridizações, em que as fronteiras, mais do que linhas divisórias se constituíram em espaços de encontros e trocas – o que não quer dizer que não tenha havido lutas por legitimação de identidades nacionais –, nos ambientes urbanos – e principalmente no pólo de produção fonográfica paulistano –, o papel dos músicos e conjuntos paraguaios foi fundamental para despertar o interesse do público e dos músicos sertanejos.

O espaço social urbano, desde as primeiras décadas do século XX, já dava sinais da dimensão que os movimentos migratórios da população rural iria alcançar até o final do milênio. Ao informar que “de aproximadamente 68% da população vivendo em zonas rurais, no decênio de 1940, o país passou para alarmantes 67% nos anos de 1980, vivendo nas cidades”, Romildo Sant’Anna (2000, p.349) afirma que “a Moda Caipira de

raízes sofreu transformações em consonância com sua referência com o mundo atual, adaptando-se organicamente" e que esse êxodo "interferiu na contrafação simbólica das modas caipiras, no repertório de referências, pela interpenetração no código de valores tradicionais do campo com outra ordem de valores, os da cidade." (SANT'ANNA, 2000, p.351)

Segundo Ivan Vilela (2011, p.65) "a cultura dos migrantes, embora modificada, resistiu em seus valores fundamentais [...] as populações de migrantes resistem em bairros periféricos das grandes cidades sustentados pela solidariedade e por uma rede de relações comunitárias que muitas vezes a cidades desconhecem." Como uma das conseqüências desse processo migratório, "por volta dos anos 50, começou a se delinear um quadro no qual a música sertaneja passou a ser relacionada a uma população de baixa renda, oriunda de áreas rurais e moradora dos bairros periféricos das grandes cidades" (OLIVEIRA, 2009, p.310).

O perfil estético dessa música sertaneja praticada nas periferias urbanas já estava repleto de referências e procedimentos próprios das novas configurações sócio-econômicas que, através da apropriação estratégica dos meios tecnológicos disponíveis, absorveu o que fosse possível absorver, porém sem se desvencilhar totalmente de um sentido de ruralidade (um dos aspectos fundamentais de seu ***habitus***) que continuava a alimentar seu comportamento e, de alguma forma, sua poética. Segundo Diogo de Souza Brito (2010, p.69):

> Não negamos que a música sertaneja seja produto da cultura de massas, mas – pensando de acordo com os ensinamentos de Jesús Martin-Barbero – seu sucesso só foi possível porque manteve uma forma cujos padrões remetiam a uma matriz cultural antes vivenciada, o que fazia com que seu significado se referisse a um passado ainda não enterrado.

Em um processo de hibridação, a música sertaneja, após se apropriar de tudo o que fosse possível de ser apropriado e que revelasse algum sentido de identificação em seus agentes – seja nos segmentos produtor, mediador ou consumidor –, ressignificou e, no caso específico da guarânia paraguaia, nacionalizou práticas musicais através da legitimação de gêneros como o rasqueado e a moda campera, inserindo-os – e também a guarânia feita por brasileiros – vigorosamente como representações rurais, suburbanas e simbólicamente periféricas no campo da música popular brasileira. Essa mudança – ou adaptação estratégica – de condição é comentada por Júlio Mendívil (2008):

> Lejos de las instantáneas estereotipadas del *sertão* como una región inhóspita o retrasada, ese espacio el *sertão* ha pasado a convertirse en una fuerza cultural que permite convertir todo, hasta la cultura de masas, en cultura brasileña moderna y tecnológicamente competitiva con el llamado mundo civilizado.

Dessa forma, a música sertaneja passou a abrigar em seu "guarda-chuva" genérico, apropriações de diversos gêneros musicais com a seleção de alguns aspectos de seus respectivos universos simbólicos e identitários, adaptando – e ressignificando – aquilo com o qual pudesse de alguma forma se identificar. Mais do que simplesmente uma "deturpação" da "essência" da música sertaneja, percebemos uma luta estratégica de sobrevivência do próprio campo através da emergência de rasqueados, modas camperas e guarânias brasileiras. Interessante observar que outros gêneros latinos como o tango, o bolero e o corrido, não se desdobraram em gêneros sertanejos nacionalizados como ocorreu com a música paraguaia que originou o rasqueado e a moda campera. Além disso, a apropriação de gêneros musicais estrangeiros (incluindo o enquadramento da guarânia como tal) não foi feita apenas pelos músicos sertanejos, mas também por músicos e intérpretes românticos de modo geral e até mesmo por nomes consagrados como Emilinha Borba, Ângela Maria, Carlos Galhardo, Luiz Bonfá, Trio de Ouro, etc.[187]

Conforme comentamos antes, essas práticas, condenadas pelas elites como "expressão de um comportamento massificado de consumo" (JOSÉ, 2002, p.14) ou "qualificação de mau gosto" (Ibid., p.37) acabaram sendo categorizadas como "bregas". Carmen Lúcia José entende que "o ***brega*** é a fórmula encontrada para manter a discriminação da elite em relação a todas as outras categorias culturais" (Ibid., p.51) e "é constituído de elementos retirados do universo de signos dos segmentos baixos da população e promovidos à estrutura média de informação" (Ibid., p.89).[188]

Esses produtos e comportamentos bregas se fortaleceram nos subúrbios e periferias urbanas exemplarmente metaforizadas na sobrevivência dos pequenos circos de variedades, etnografado por José Guilherme Cantor Magnani na década de 1980:

---

[187] Um exemplo de apropriação de gênero musical latino é o caso do bolero que – a partir de configurações de espaços sociais e simbólicos completamente diferentes do caso da guarânia –, sob protestos dos puristas, teria deturpado a "pureza" do samba carioca ao se hibridar com o samba e possibilitar a emergência do samba-canção ou "sambolero".

[188] Um dos trabalhos pioneiros no estudo da categoria "brega" na música brasileira é a tese de mestrado de Samuel Araújo intitulada "Brega: music and conflict in urban Brazil" (Universidade de Illinois, 1987).

> Antes de concluir, portanto, pelo caráter conservador ou contestatário das manifestações de cultura e entretenimento populares, é preciso estar atento para os significados de que estão investidos. O fundamental é fixar-se menos numa suposta clareza ideológica – afinal, não são nem pretendem ser programas partidários – e mais na lógica que preside e sustenta os fragmentos aparentemente contraditórios dessa verdadeira bricolagem que é chamada cultura popular. (MAGNANI, 1998, p.34)

É essa mesma música desqualificada como cafona e brega que Allan de Paula Oliveira detectou recentemente nos circuitos musicais das periferias de Curitiba, e que podemos encontrar fartamente nos bares e churrascarias dos subúrbios de Campo Grande e nas prateleiras de vendas de CD's das paradas de ônibus das estradas do interior do país:

> Assim, duplas dos anos 70, como Milionário e José Rico ou Léo Canhoto e Robertinho tinham seus Lps elaborados em torno de canções ao estilo do *pop* ou de rancheiras e guarânias. Ainda hoje, esta é a música sertaneja mais praticada e escutada em circuitos organizados em bairros populares das cidades grandes e médias no Brasil. (OLIVEIRA, 2009, p.304)

Mesmo um autor como Hamilton Ribeiro, que, ao justificar alguns critérios para sua escolha das "270 maiores modas de todos os tempos", inclui a guarânia e a música de fronteira como "autêntica música caipira" – ao lado da valsa, quero-mana, maxixe, xote e "um ou outro tango" – encontramos um discurso que desconsidera os processos de luta simbólica do campo e exclui do rol das práticas legítimas, grande parte da produção musical que a cada dia – para desespero dos guardiões do "bom gosto" e da "autêntica" música popular brasileira – parece se tornar mais central do que periférica:

> A "contaminação" que se deu na música caipira não foi só instrumental, mas também nas letras, nos assuntos, na temática. Em alguns casos, a coisa descambou para um sub-gênero que muitos classificam como "música de zona" – que certamente não consta desta seleção. (RIBEIRO, 2006, p.73)

Comumente associado às classes subalternas – o "povo" – e emergentes – os "novos ricos" –, a categoria do "brega" está relacionada às questões do gosto desviante que se opõe aos cânones legitimados pelas elites culturais, como se sua produção,

circulação e consumo também não pudessem ser atravessados por táticas de apropriação, hibridação e ressignificação de tecnologias e objetos que possibilitam aos agentes a manifestação de uma voz possível na impossibilidade de uma voz ideal.

3. Epílogo: as mediações

Jesus Martín-Barbero (2009, p.250) afirma que, se até o final da década de 1950 a concepção latino-americana de modernidade esteve associada à idéia de nação, após a década de 1960 o eixo principal passou a ser a idéia de desenvolvimento. O papel catalizador central da "vivência cotidiana da Nação" coube de forma extensiva ao rádio e, de forma mais restrita, ao cinema (Ibid., p.234), pois, enquanto o cinema – onde foi possível se instalar de forma mais massiva – deu "voz e imagem às identidades nacionais", o rádio – com um raio de abrangência maior – conectou "o que vem das culturas camponesas com o mundo da sensibilidade urbana" (Ibid., p.270).

Como parte de um contexto onde a idéia de desenvolvimento adquiriu hegemonia, a consolidação de um "mercado de bens simbólicos no Brasil" verificada a partir do final dos anos 1960 esteve apoiada em uma "grande expansão dos meios de comunicação de massa e da indústria cultural.[189]

As músicas veiculadas nesses meios – sempre associadas à produção fonográfica – mesmo categorizadas em gêneros musicais associados a identidades nacionais,[190] se constituíram como objetos híbridos, implicando "idéias de fratura, deslocamento e transitividade" (VARGAS, 2007, p.63). Se desde os anos 1930, o rádio e o disco eram responsáveis pela comunicação de culturas musicais nacionais,

> a partir dessa época, e notadamente por volta das décadas de 1940 e 1950, este cruzamento de músicas ficará mais intenso: uma melodia originalmente em ritmo valsa metamorfoseia-se, assimilando a instrumentação do *danzón*; um tango argentino transforma-se em bolero, quando este é o gênero da moda; encontra-se também a

[189] ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988, p.77, ***apud*** ZAN, 2004, p.4.

[190] Segundo Heloísa Duarte Valente, "no universo das canções nascidas nas mídias, ou popularizadas através delas, o gênero musical dominante é prontamente associado aos países de origem. [...] os gêneros se tornam ***cartões postais sonoros***." (VALENTE, 2007, p.83).

> influência das ***big-bands*** sobre outras formas de expressão musical". (VALENTE, 2007, p.82)

Outro aspecto importante relacionado ao processo de hibridação é o das apropriações e estratégias (ou táticas segundo Certeau) praticadas pelo público consumidor:

> diante do popular urbano a concepção mais freqüente é negar pura e simplesmente sua existência cultural. [...] as concepções pessimistas que chegam até esse ponto, sejam de esquerda ou de direita, conservam fortes laços de parentesco, às vezes vergonhoso, com aquela ***intelligentsia*** para a qual o popular se identifica sempre secretamente com o infantil, com o ingênuo, com aquilo que é cultural e politicamente imaturo. (MARTÍN-BARBERO, 2009, p.268)

Conceber a emergência da música sertaneja em termos estritamente economicistas, a partir de um referencial adorniano – por exemplo, como faz Waldenyr Caldas – não dá conta da complexidade envolvida na constituição do campo e suas dimensões simbólicas. Conforme afirma Heloísa Duarte Valente,

> é possível que, mesmo as canções ***artificiais***, criadas sob as ordens de um escritório comercial – impostas verticalmente pelas ***majors*** -, possam imprimir os seus traços na paisagem sonora. É precisamente papel da cultura proceder a esta seleção. (VALENTE, 2007, p.96)

O papel das mídias na configuração do campo da música popular tem sido estudado a partir de várias perspectivas epistemológicas. Embora nossa análise seja feita a partir do estudo das identidades nacionais, das lutas de representações e dos hibridismos, consideramos pertinente citar a Teoria dos ***Media*** formulada por Harry Pross, que categoriza as mídias em três segmentos: mídia primária (quando o próprio corpo, enquanto mídia é tratado como um "texto cultural"), mídia secundária (quando se utiliza algum tipo de ferramenta de comunicação como máscaras, pinturas, adereços e até mesmo impressos e livros) e mídia terciária (quando os meios eletrônicos como o rádio, o disco e o cinema são acionados) (MENEZES, 2007, p.22-23):

> Se, na mídia primária, um homem consegue falar diretamente para um pequeno grupo, ou no máximo para um grande grupo reunido em uma arena de teatro, através dos meios eletrônicos os comunicadores expressam o fato que Harry Pross denomina "economia dos sinais". Os

> meios eletrônicos, utilizando aparelhos de emissão e recepção, economizam a energia dos emissores que conseguem partilhar sons com um maior número de pessoas. As ondas que reverberam no interior de um pequeno estúdio de uma emissora de rádio, através dos mecanismos de codificação e decodificação de sinais eletromagnéticos, através de aparelhos emissores e receptores, possibilitam a economia de sinais quando chegam a uma multidão de radioouvintes. (MENEZES, 2007, p.41).

Na mediação da música sertaneja, não só as mídias terciárias (cinema, rádio e fonografia) foram fundamentais para sua sustentação. Dialogando principalmente com o mundo da fonografia e do rádio, os circos, enquanto mescla de mídia primária e secundária, foram espaços privilegiados para a circulação dessas práticas. A seguir, faremos considerações sobre a polarização entre as duas maiores emissoras de rádio do Rio de Janeiro e de São Paulo, a importância central das gravadoras de disco na constituição do campo da música sertaneja no Brasil, bem como do cinema e do circo enquanto pólos mediadores para a constituição de identidades e identificações.

No âmbito dos dois centros hegemônicos do país – São Paulo e Rio de Janeiro – podemos afirmar que, até o final da década de 1950, duas emissoras de rádio desempenharam funções fundamentais tanto na área cultural e artística, quanto na área política: a Rádio Record em São Paulo e a Rádio Nacional no Rio de Janeiro.

Fundada em 1928 com o nome de Rádio Sociedade Record, a Rádio Record, embora pioneira em muitos aspectos, tinha sua hegemonia disputada por outras emissoras locais, principalmente as rádios Educadora e Cruzeiro do Sul (TAVARES, 1999, p.79), sendo que um de seus maiores trunfos era ser a única emissora da capital que tinha alcance no interior de São Paulo.[191]

Refletindo a heterogeneidade paulistana, em 1935 a Record segmentava seu público apresentando programas diários com música argentina, americana, alemã, portuguesa, paraguaia, espanhola, etc. (MORAES, 2000, p.75-76) e, na década de 1950, seu ***casting*** de cantores e conjuntos musicais incluíam Cascatinha e Inhana, Inezita Barroso, Mário Zan, Raul Torres e os Três Batutas do Sertão, Tonico & Tinoco, Torres e Florêncio & Rielli (TAVARES, 1999, p. 236-237), isto é, principalmente artistas do segmento de música sertaneja. Mesmo que, por ocasião das comemorações do IV

[191] http://www.dicionariompb.com.br/as-galvao - acesso em 12.04.2012.

Centenário da cidade de São Paulo em 1954 tenham sido convidados músicos do Rio de Janeiro como Pixinguinha, Donga, João da Baiana, Benedito Lacerda, Jacob do Bandolim, Aracy de Almeida e outros (convidados por Almirante que produziu o programa comemorativo), o destaque coube a músicos de São Paulo como Mário Zan, Inezita Barroso, Cascatinha e Inhana, Demônios da Garoa e Adoniram Barbosa (Ibid., p. 268-269).

A polarização entre a radiofonia paulistana e carioca não se evidenciou somente no campo musical. Também no posicionamento político, a participação ativa e fundamental da Rádio Record na Revolução Constitucionalista de 1932, que se insurgiu contra o governo ditatorial de Getúlio Vargas, deve ser considerada:

> César Ladeira e seus companheiros de microfone Nicolau Tuma, Renato Macedo e Licínio Neves imortalizaram-se em memoráveis "irradiações", que avançavam pelas madrugadas, transformando a Rádio Record de São Paulo em "A Voz da Revolução", inscrevendo-a definitivamente na história da radiofonia de São Paulo e do Brasil!
> A Rádio Cruzeiro do Sul – PRB-6, de forma bem mais amena, participou daquele movimento, que "expirou" no dia 1º. de outubro de 1932, de forma frustrante para os paulistas. (TAVARES, 1999, p.178).

A Rádio Nacional do Rio de Janeiro entrou no ar em 1936 – quando a Rádio Record já funcionava a oito anos em São Paulo – tendo sido incorporada ao patrimônio da União em 1940 pelo Estado Novo de Getúlio Vargas. Em 1942, em discurso de inauguração dos novos estúdios, o diretor Gilberto de Andrade afirmou que um de seus objetivos era o de "transformar a rádio em veículo de difusão cultural-artística e de brasilidade",[192] e no mesmo ano, a Secretaria de Educação e Cultura instituiu um prêmio para a rádio "que melhor seguisse a orientação do DIP" (Ibid., p.29).[193]

Apesar dos indícios que apontavam a intenção de seu controle pelo governo autoritário, este não assumiu totalmente essa postura, preferindo manter uma relação ambígua não apenas com a Rádio Nacional, mas com a radiodifusão de um modo geral:

> ao longo do Estado Novo não houve, por parte do próprio regime, uma orientação clara dos rumos a serem impostos à radiodifusão em se

[192] REIS, Nélio. O dia do presidente e os novos estúdios da Rádio Nacional. Jornal A Manhã, 19 abr.1942. p.5, ***apud*** VELLOSO, 1987, p.22.
[193] Departamento de Imprensa e Propaganda que funcionou de 1939 a 1945 exercendo intensa atividade de controle, censura e de propaganda oficial durante o Estado Novo de Getúlio Vargas.

> tratando de iniciativa oficial. Ou melhor, o regime estadonovista não encampou de forma definitiva nenhum dos projetos que, no interior do governo, disputavam a primazia do controle, fiscalização e orientação da sua política para o rádio. A disputa entre os dois órgãos revela que do ponto de vista prático, o Estado Novo optou por se colocar em movimento pendular, ora indo de encontro aos interesses daqueles que defendiam o rádio com feição educativa, ora atendendo as solicitações dos que pretendiam colocar o rádio sob o controle exclusivo da máquina de propaganda política do regime. Mas em momento algum o Estado Novo se definiu pela encampação absoluta de um desses dois projetos. Manteve com cada um deles uma relação de equilíbrio que possibilitava ao Estado manobrar, de acordo com seus interesses momentâneos. (GURGUEIRA, 1995, p.123)

A truculência do poder repressor do Estado Novo, porém, foi sentida na pele pelo radialista e dramaturgo Dias Gomes em 1945 quando, ao identificar a presença de dois policiais "que até tinham sido guarda-costas do Getúlio Vargas" durante a transmissão de seu programa na Rádio Panamericana de São Paulo, improvisou um discurso onde criticou com veemência a ditadura getulista: "Os dois policiais vieram atrás de mim e ali, no corredor, me pegaram e me deram uma vasta surra. Apanhei desesperadamente! Não sei como consegui me livrar deles." Ainda segundo o relato de Dias Gomes, a surra havia sido preparada não para ele, mas para Mário Lago, provavelmente como represália por sua militância comunista (MATTOS, 2004, p.71-72).

Em outro momento, Dias Gomes relata sua demissão da Rádio Tupi-Difusora por exigência do cônsul norte-americano após ter feito comentários que ironizavam e criticavam a Conferência Interamericana de Petrópolis de 1947 em que os Estados Unidos propunham tutela aos países latino-americanos para defendê-los das ameaças comunistas: "Na verdade, era o Dops [Departamento de Ordem Política e Social, da Secretaria Estadual de Segurança Pública] que estava me perseguindo. Aonde quer que eu fosse, ele chamava o diretor da emissora e dizia: 'Ele não pode ser contratado porque é comunista'." (MATTOS, 2004, p.73).

Voltando à Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o compositor e jornalista Haroldo Barbosa (1915 – 1979), que foi o apresentador do "Um milhão de melodias", um dos programas musicais mais emblemáticos da emissora na década de 1940, afirmou que "os grandes programas da Rádio Nacional foram baseados mais ou menos dentro das

grandes audições americanas".[194] "Um milhão de melodias", patrocinado pela Coca-Cola e que tinha no trabalho do maestro Radamés Gnatalli um de seus maiores trunfos, procurava "dar à música brasileira um tratamento orquestral semelhante ao dispensado às composições estrangeiras" (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p.30-31), ao mesmo tempo em que "evitava o astro, o grande nome, para valorizar o produto. A música, e a Coca-Cola." [195]

"Um milhão de melodias" pode ser considerado quase uma metáfora da ideologia da Rádio Nacional, que, apoiada em equipamentos de ponta e potentes transmissores, a partir de 1942 passou a transmitir programas diários em quatro idiomas não só para o território nacional, mas também para os Estados Unidos, à Europa e à Ásia (Ibid., p.48), confirmando o que seu diretor Gilberto de Andrade afirmara dois anos antes:

> É a voz do Brasil que vai falar ao mundo, para dizer aos povos civilizados do universo o que aqui se faz em prol dessa civilização. É a música brasileira que será difundida através dos recantos mais distantes do globo, exibindo toda a sua beleza e todo o seu esplendor. (Gilberto de Andrade em texto datilografado de 1941, *apud* SAROLDI; MOREIRA, 1984, p.48)

O ufanismo patriótico se coadunava com um dos gêneros musicais representativos dessa fase da Rádio Nacional: o samba-exaltação envolvido nos grandiosos arranjos de ***big band*** feitos por Radamés Gnatalli, que, segundo o jornalista Pedro Anísio, em publicação do **Boletim Informativo da Rádio Nacional** de 1943, fazia uma espécie de ***up grade*** do samba:

> O samba vestia-se pelo figurino humilde dos regionais simplórios – flauta e cavaquinho e violão – das serestas dos bairros pacíficos, ou pelo porte das escolas – coro, tamborins, pandeiros e cuícas.
> Ary Barroso começou a vestir o samba. Tirou-o das esquinas e dos terreiros para levá-lo ao Municipal. Ary Barroso vestiu a primeira casaca no samba. O samba ganhou o *smoking* da orquestra.
> Radamés Gnattali deu uma orquestra ao samba, a Orquestra Brasileira. Nunca o samba chegara a sonhar com uma orquestra assim. E tratado

[194] Haroldo Barbosa em entrevista ao jornal ***O Pasquim***, no.249, abril 1974, *apud* SAROLDI; MOREIRA, 1984, p.32.
[195] José Mauro [Diretor Artístico da Rádio Nacional na década de 1940], em depoimento gravado em 20.10.82, *in* SAROLDI; MOREIRA, 1984, p.31.

> pela cultura e bom gosto de Radamés, o samba começou a viajar pelo mundo afora, através das ondas curtas da Rádio Nacional.
> Agora o samba já possui o seu lugar definitivo entre as músicas populares dos povos civilizados, digno e elegante representante do espírito musical de nossa gente, indo visitar, pelas emissoras de ondas curtas da Rádio Nacional, os lares do mundo inteiro, entrando neles de casaca e cartola, *gentleman*, rapaz de tratamento. (SAROLDI; MOREIRA, 1984, p.49).

Apesar da modernidade de "Um milhão de melodias", a Rádio Nacional também produziu, com sucesso, programas voltados para o interior do país como "Alma do sertão" de Renato Murce na década de 1940 e "Brasil sertanejo" e "Alvorada sertaneja" de Zé Praxédi na década de 1950 (Ibid., p.74).

José Ramos Tinhorão (1981, p.73), ao se referir aos concorridos programas de auditório, constata que:

> ao ouvir a Rádio Nacional, *todos* se sentiam também um pouco integrantes do auditório. E, assim, o fascínio exercido por esses programas não estava apenas em suas apresentações artísticas, mas na força de atração que o grande centro urbano do Rio de Janeiro – a idealizada Capital Federal – exercia sobre pessoas em processo de ascensão social nas áreas menos desenvolvidas do Brasil.

Mesmo com toda a grandiosidade, *glamour* e brilho da "Voz do Brasil" personificada na Rádio Nacional do Rio de Janeiro, suas ondas curiosamente não eram captadas na cidade de São Paulo, onde a Rádio Record se mantinha como uma das preferidas em termos de popularidade:

> Estamos no ano de 1954 [...]
> A capital paulista, bafejada pela sorte, talvez pela irregularidade de sua formação geográfica e pelas montanhas e serras que se interpõem entre a maioria de seus bairros não sofria em nada a concorrência das emissoras cariocas, principalmente da PRE-8 Rádio Nacional do Rio de Janeiro. Era uma situação das mais estranhas; a Nacional do Rio, com um canal exclusivo, com transmissores de última geração, de alta potência, era ouvida no Brasil inteiro e até no exterior (pelas suas estações de ondas curtas), menos na cidade de São Paulo, onde suas ondas entravam muito mal. As emissoras paulistanas ficavam livres da influência de suas concorrentes do Rio de Janeiro, principalmente daquela que era considerada a melhor e mais completa radiodifusora em todo o país!

> A PRB-9 Rádio Record de São Paulo, com um *broadcasting* dos mais expressivos, como tivemos oportunidade de constatar, mantinha-se entre as primeiras na preferência do grande público, já que suas iniciativas e sua política agressiva elevaram-na a uma posição invejável no *ranking* brasileiro. Seu *slogan* refletia bem o que estamos tentando dizer: 'Rádio Record, a Maior'. (TAVARES, 1999, p.239).

A modernidade contraditória de São Paulo parecia se opor à modernidade idealizada do Rio de Janeiro, em disputa simbólica pela invenção de uma identidade nacional, cujas representações eram transmitidas e reproduzidas no espaço social através dos sons radiofônicos que contribuíam decisivamente para a constituição das "comunidades imaginadas".

Renato Ortiz, em prefácio do livro **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**, de Márcia Tosta Dias (2008), utilizando noções de Michel de Certeau, relembra o caráter dialógico – em que o jogo de forças é desigual – entre a criatividade musical e a mediação técnica operado através das táticas do artista e das estratégias da indústria fonográfica:

> A musicalidade dos sons e dos arranjos, a poesia das letras, a entonação da voz fazem parte de um campo de organização social, cultural e econômica, no qual a criatividade individual se encerra e se desenvolve. Criatividade difícil, negociada, mediada pela técnica e pelas leis de mercado. (Renato Ortiz *in* DIAS, 2008, p.12)

Se a criatividade artística se torna mais difícil em um contexto subordinado à lógica comercial, não quer dizer que ela não se expresse mais ou que desapareça totalmente.[196] Esse argumento, fincado em uma idéia de "sociedade totalmente dominada pelo fetichismo da mercadoria" (MORELLI, 2009, p.39) não se sustenta, haja vista que:

> antropologicamente falando, a cultura se mantém como atributo dos homens mesmo quando estes são excluídos das formas mais institucionalizadas do saber através da divisão social do trabalho, mantendo-se também como instância a partir da qual os objetos adquirem para eles outros significados que não o mero valor de troca. (Ibid., p.39).

[196] ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991, p.147/148, *apud* Brito, 2010, p.161.

A dicotomia entre o que pode ser considerado "cultural" e o que é apenas "comercial" deve ser relativizada, embora não desconsiderada em determinados momentos e contextos específicos. O prestígio atribuído pela crítica especializada – em uma perspectiva bourdiesiana – reproduz os julgamentos valorativos construídos no âmbito das hierarquias internas de campos artísticos em que o grau de consagração é proporcional ao desinteresse das demandas do público, em oposição às hierarquias externas definidas pelo sucesso comercial (LIMA, 2012).

Conforme etnografia realizada por Rita Morelli em **Indústria fonográfica: um estudo antropológico** (2009),

> os próprios executivos da indústria fonográfica acatam e utilizam em sua prática cotidiana as mesmas oposições com base nas quais é possível criticar a indústria cultural, quer dizer, também para eles aquilo que é "cultural" não pode ser, ao mesmo tempo, objeto de consumo, e vice-versa. (MORELLI, 2009, p.169).

Essa dicotomia é explicitada na diferenciação entre "artista de marketing" e "artista de catálogo". Segundo Márcia Tosta Dias (2008, p.82), a categoria "artista de catálogo" emerge nos anos 1970 quando as gravadoras passam a "investir em um *cast* estável, com artistas ligados à MPB, que produzem discos com venda garantida por vários anos, mesmo que em pequenas quantidades", se contrapondo ao "artista de marketing" que "é concebido e produzido, ele, o seu produto e todo o esquema promocional que os envolve, a um custo relativamente baixo, com o objetivo de fazer sucesso, vender milhares de cópias, mesmo que por um tempo reduzido":

> Segundo a lógica dos empresários, o mercado consumidor de produtos dos artistas de marketing deve financiar a permanência de artistas autênticos (*artistas verdadeiros*, de acordo com Maynard), não fabricados nas companhias, considerando o alto custo destes últimos e o retorno, a médio prazo, dos investimentos. Desta forma, a indústria gera, com velocidade e competência, grande quantidade de produtos que serão veiculados à exaustão e substituídos de acordo com os índices de vendagem alcançados. Teremos a oportunidade de verificar que são os produtos dos artistas de marketing que movem a grande indústria fonográfica. (DIAS, 2008, p.94).

A legitimação de artistas que almejam o *status* de "verdadeiros" artistas é feita – ou negada – na esfera da imprensa escrita, em que são construídos os parâmetros para

julgamento e determinação do que deve ser considerado de bom gosto, opondo-se ao público consumidor que, de alguma forma, se reconhece e se identifica nas canções e nas performances de seus ídolos:

> para o entrevistado [Marinho] , a maioria dos meros intérpretes pode ser classificada no grupo dos artistas por ele chamados "bregas", muito embora ele afirme, por outro lado, que mesmo a imagem pública desses artistas não pode ser considerada uma "mentira", pois sua realidade é confirmada pelo "público brega" que lota ginários de esportes para vê-los.
>
> De fato, nesse contexto, o "público" é utilizado como autodefesa da gravadora diante da "crítica" da qual se diz que ignora a realidade subjacente aos artistas "bregas" quando acusa a gravadora de manipulação. No entanto, o próprio público acaba se dividindo em dois, sendo citado em oposição ao público "brega" o público "universitário", isto é, público dos intérpretes-compositores "intelectuais", que por outro lado são os únicos a contar com a aceitação da imprensa "de esquerda" ou "elitizada". Para o entrevistado, aliás, a própria classificação rígida dos artistas em "bregas" ou "intelectuais" teria sido uma criação dessa imprensa "de esquerda" ou "elitizada", dado que, segundo ele, essa imprensa tem verdadeiro preconceito contra os artistas que, sendo "intelectuais", acabam conquistando também o público "brega". (MORELLI, 2009, p.176).

No que se refere à música sertaneja, é indiscutível que a emergência das modas gravadas a partir da iniciativa de Cornélio Pires em 1929 representou um ponto de ruptura e abertura de novas posssibilidades. Mais do que considerar a dicotomia "cultural" ou "artística" ***versus*** "comercial", o que polarizou as discussões foi a condição de "autenticidade" ***versus*** "contaminação", pelo menos até a década de 1960, quando a produção híbrida de música sertaneja com corridos, rancheiras mexicanas, boleros, tangos, configurações pop derivadas da jovem guarda e, de forma ambígua, com a guarânia, passaram a constituir a categoria de "música romântica" e, posteriormente a – intensamente popularizada e rejeitada pelas elites – do brega.

Embora visões de cunho estritamente economicistas como a de Waldenyr Caldas (1979, p.146) afirmem que a urbanização da música caipira a transformou em "papel de instrumento da ideologia burguesa" e "apenas um produto a mais do consumo de massa do meio urbano, dirigido principalmente ao proletariado", pesquisadores como Ivan Vilela (2011, p.68), mesmo admitindo as ressignificações resultantes da mediação das técnicas de gravação, consideram que "não fosse pelo disco e pela sua indústria

‘alienante’ como a ela se referem alguns estudiosos, o caipira jamais conseguiria transmitir a sua história de enraizamento e fazê-la conhecida por todos”, confirmando que a utilização de “Adorno como filtro já se apresenta em si como um possível equívoco.” (VILELA, 2011, p.71).

Outros autores também reafirmam o papel fundamental da fonografia na constituição do gênero. Segundo Hamilton Ribeiro (2006, p.34), “nossa moda de viola é um produto do disco de 78 rotações”; Romildo Sant’Anna (2000, p.66) afirma que “a Moda Caipira de raízes é a arte do 78 rpm”; Allan de Paula Oliveira (2009, p.214) assevera que “aquilo que chamamos de ‘música caipira’ ou ‘música sertaneja’, [...] surge, efetivamente, no momento em que a fonografia se instala no Brasil” e José de Souza Martins (1975, p.105 e 113), embora sob um viés economicista, diferencia música caipira de música sertaneja, reservado àquela um valor funcional como “acompanhamento de algum ritual de religião, de trabalho ou de lazer” e a esta um valor meramente mercadológico “revestida da forma de valor de troca, sendo esta a sua dimensão fundamental.”

Como já afirmamos anteriormente, entendemos que a constituição de um gênero musical atende não apenas às estratégias de uma indústria cultural – é muito provável que isso acabe acontecendo em algum momento –, mas, fundamentalmente, às táticas de resgate e conservação de identidades. A atribuição de um nome genérico é construída na medida em que as práticas vão adquirindo significações, em um processo que envolve disputas pela ocupação de um território simbólico, estabelecimento de fronteiras identitárias, lutas de representações, apropriações e hibridações de componentes formais.

No caso da música sertaneja, a nomeação “sertaneja” para se referir às gravações em disco de um repertório associado – seja em sua temática, estruturas musicais, condições de performance ou identificação dos intérpretes – ao universo rural ou desterritorialização da ruralidade no contexto urbano, foi se generalizando a partir da década de 1950, ao mesmo tempo em que emergia um discurso de autenticidade “perdida” que deveria ser resgatada pela representação da categoria “caipira” que posteriormente foi designada “caipira-raíz”.

Foi na Columbia e Victor, em 1929, que se gravaram os primeiros discos dedicados à música caipira (Turma Caipira Cornélio Pires e Turma Caipira da Victor). Entretanto, o repertório gravado teve que ser condicionado ao tempo médio de duração

disponível nos discos 78 rpm (três minutos de cada lado), o que obrigou os músicos e cantores a se adequarem à limitação de tempo – o que não ocorria nas performances ao vivo realizadas no contexto "caipira". Essa primeira transformação já revela que, a partir do momento em que o repertório caipira começou a ser gravado com fins comerciais, já estava sendo ressignificado, recontextualizado e refuncionalizado.

Analisando o conteúdo dos catálogos 78 rpm contidos na **Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964** (SANTOS *et al*, 1982), observamos que foi na Columbia, a partir de 1935, que se realizaram as primeiras gravações de polcas e guarânias com músicos paraguaios (Disco 8.147 com Agustin Cáceres) e a primeira gravação de rasqueado (Disco 55.217 com Nhô Nardo e Cunha Jr.) . A Victor só lançou gravações de música paraguaia a partir de 1939 (Disco 34464 com Amado Smendel e seu Trio Guarani), e foi na Odeon, em 1941 que a dupla Nhá Zefa e Nhô Pai gravou a primeira guarânia brasileira (Disco 11.973).[197]

A Continental, criada em 1943[198], incorporou todo o acervo das matrizes brasileiras de discos da Colúmbia (SANTOS *et al*, 1982), o que a levou a reeditar diversos rasqueados já gravados anteriormente e, em 1959, a criar a etiqueta Caboclo, exclusivamente para música sertaneja, o que evidencia a importância que esse segmento havia adquirido na época. A primeira providência da etiqueta Caboclo foi reeditar os discos de música sertaneja do acervo da Continental que haviam sido gravados desde 1945. Além de fazer lançamentos de gravações próprias, posteriormente, a Caboclo também reeditou discos da Colúmbia, Todamérica e RGE.

Entre 1947 e 1948[199], a Star – que a partir de 1953 também se denominou Copacabana – começou a gravar guarânias e rasqueados, e em 1951, a Todamérica – que existia como editora de música ligada à Continental desde 1945 e que foi convertida em gravadora em 1950 – também começou a gravar música fronteiriça. Entre 1952 e 1958, diversas gravadoras passaram a fazer lançamentos de guarânias e rasqueados:

---

[197] Segundo Szaran (1997, p.204), as gravações por músicos paraguaios começaram a ser feitas a partir da década de 1910 em Buenos Aires e posteriormente também no Brasil: "A partir de la década del 40 se multiplicaron los conjuntos, solistas y grupos orquestales que grabaron principalmente en Buenos Aires y São Paulo entre los que sobresale Herminio Giménez con su insuperado LP Paraguay Romántico. [...] En el Brasil sobresale en primer lugar el arpista Luis Bordón (Sello Chantecler), quien alcanzó en várias oportunidades los records de ventas discográficas. En tanto que con el correr de los años se afirman en Asunción los selllos discográficos nacionales que editan material prensado en el exterior, debido a la no existencia de una empresa de prensado."(SZARAN, 1997, p.206).

[198] Segundo Márcia Tosta Dias, a Continental foi criada em 1946 (DIAS, 2008, p.78).

[199] Segundo Marcia Tosta Dias a Copacabana (à época Star) foi fundada em 1948 (DIAS, 2008, p.78).

Sinter em 1952, Polydor e Musidisc em 1956, RGE em 1957 e a Mocambo – do Recife – em 1957.

Criada em 1958, a Chantecler, que teve como seu primeiro diretor artístico o músico Palmeira (Diogo Mulero), gravou naquele ano seu primeiro rasqueado ("Nova Flor" de Palmeira e Mário Zan com o Duo Irmãs Celeste – disco 78-0008) e em 1959 lançou a etiqueta Sertanejo inteiramente dedicada à música sertaneja (SANTOS *et al*, 1982). Assim como a Caboclo, a Chantecler, em fins dos anos 1950, também priorizou a gravação de música regional e sertaneja, e segundo Brás Baccarin:

> acabou sendo uma gravadora do Rio Grande do Sul, uma gravadora do Norte-Nordeste, uma gravadora do Brasil central, e uma gravadora de São Paulo e um pouco Rio de Janeiro, no Rio de Janeiro ela entrava pouco, apesar de ter alguns artistas que fizeram sucesso no Rio de Janeiro. Então, pra mudar essa linha aí era muito complicado, então nós continuamos navegando nesse mesmo mar. (Biaggio Baccarin em depoimento prestado a Eduardo Vicente em 2007 ***in*** VICENTE, 2010).

Segundo Eduardo Vicente:

> Baccarin aponta que um aspecto importante na estratégia da empresa para atuar em mercados marginais e de menor poder aquisitivo foi continuar distribuindo muitos de seus artistas através de discos de 78rpm num momento em que o LP já estava em vias de se tornar dominante no mercado. Com isso, assegurava sua presença junto a um público que tinha dificuldades para substituir seus antigos aparelhos reprodutores de discos. Assim, Palmeira gravava uma média de quarenta discos de 78rpm por mês contra apenas cinco a seis LPs. Esse número bastante expressivo de gravações tinha como objetivo formar catálogo para a gravadora - uma dificuldade adicional enfrentada pelas empresas nacionais que, diante da instalação de empresas estrangeiras no país, tinham poucas oportunidades de distribuir catálogos importados e precisavam, por isso, assegurar rapidamente a posse de um grande número de títulos que garantisse sustentação às suas vendas.

Outras gravadoras fundadas respectivamente em 1959 e 1960 que dedicaram a maior parte de seus lançamentos ao segmento da música sertaneja foram a Califórnia e a Sabiá. O campo da música sertaneja no Brasil já estava configurado ao encerrar da década de 1950 e se apresentava como um filão comercial privilegiado e disputado no mercado fonográfico, a ponto de merecer a publicação de uma revista mensal que legitimava suas práticas e consagrava seus principais agentes: a **Revista Sertaneja**, que

se dedicava à divulgação dos últimos lançamentos, letras de músicas, artigos e crônicas assinadas por Ado Benatti, Alceu Maynard de Araújo, Ariowaldo Pires (Capitão Furtado), Tonico, e outros.[200]

A partir daí, a condição da música sertaneja como segmento de sucesso popular na indústria fonográfica foi se acentuando nas décadas seguintes, mas, segundo Oscar Nelson Safuan, a desqualificação de seus artistas pelas elites intelectuais e, contraditoriamente, pelas próprias gravadoras, se aprofundou:

> Esta discriminação, generalizada nos grandes centros urbanos, dava lugar a que não poucos "intelectuais" vivessem *zombando* e *debochando* das autenticas e peculiares manifestações ***próprias*** da gente do interior, entre as quais se contavam os já tristemente célebres *nóis fumo, nóis acha, nóis qué*, como tantos outros.
> [...]
> Assim mesmo (e aqui entramos na nossa área), o preconceito estava fortemente enraizado nos ***donos das gravadoras, diretores, gerentes, produtores,*** e não raro, ***técnicos de gravação***.
> Esse era o fator determinante pelo qual se tratava com leviandade e desdém as gravações *caipiras* e *sertanejas*, sendo comum ouvir dizer ao responsável de algum trabalho: "Do jeito que está, está bom", e o desfecho dessa frase era o que mais me incomodava: "O povo não entende nada mesmo..." (SAFUAN, 2004, p.41).

Segundo a narrativa de Safuan (2004, p.39), até a década de 1960, apesar do imenso prestígio popular, o campo da música sertaneja ainda se encontrava em um estado "primário e subdesenvolvido" em termos de realização técnica se comparado a outros segmentos da música popular, que já haviam conquistado grau satisfatório de racionalização na produção artística, como o uso sistemático de orquestras, *play-backs*, metrônomos, leitura de cifras e partituras e profissionalização de músicos e arranjadores. Supridas essas deficiências, a música sertaneja conectada com os paradigmas da modernidade e aprofundando sua hibridação (em todos os aspectos da performance) com diversos gêneros musicais latinos, o pop, o rock e a *country music*, possibilitou a emergência de *hits* de grande alcance popular nas vozes de Léo Canhoto e Robertinho, Milionário e José Rico, Chitãozinho e Xororó, Leandro e Leonardo e Roberta Miranda, ressignificando a música sertaneja conforme as exigências de seu

[200] http://www.ntelecom.com.br/users/pcastro2/revista.htm - acessado em 05.02.3013.

público por uma renovação de imagem e utilização de som eletrônico e ritmo moderno (Ibid., p.51).

Pelo que se depreende do relato de Safuan, o maestro e músico paraguaio em muitos momentos se sentiu isolado por conta de suas exigências técnicas e estéticas que o contrapunham ao ambiente geral de produção da música sertaneja, bem como assumiu as dores pelas críticas e desqualificações dirigidas pelas elites intelectuais aos gêneros musicais latinos:

> E eis aqui, meus amigos, que esta música latina, *varrida* dos grandes centros, unida a ritmos regionais *discriminados*, com expoentes à sua vez *menosprezados* e *preconceituados* pelas classes *pensante* e *dominantes*, ***volta novamente a se apossar das capitais***, conseguindo de forma impetuosa, insofismável e incrível a sua vitória mais transcendental: ***a conquista também da classe A***. Grande parte de este público, como já acontecera com as classes ***B*** e ***C***, se rendia ante a magia e o encanto da música *sertaneja*, a qual passava a ser "a menina dos olhos" no cenário artístico brasileiro. (SAFUAN, 2004, p.52).

Comparado com o rádio e o disco – mídias fundamentais para a constituição e disseminação da música sertaneja – o papel desempenhado pelo cinema não foi relevante nas décadas de 1940/50. No livro **História e Música no Brasil** (MORAES, SALIBA *et al*, 2010), Francisco Rocha relaciona o *glamour* da aviação comercial, a prática de bailes ao som de grandes orquestras e o cinema norte-americano em São Paulo como partes integrantes da concepção de modernidade na primeira metade do século XX, metaforizada na película "Flying to Rio" ("Voando para o Rio") de 1933:

> *Voando para o Rio* inscreve-se no curso das mudanças da política norte-americana em relação aos seus vizinhos latinos que começa a se estruturar no início dos anos 1930. [...] a capital da República é apresentada como uma cidade vibrante, cosmopolita e moderna. [...] No âmbito da nova política interamericana iniciada com a era Roosevelt, o filme musical, em função de sua estrutura, oferecia-se como uma sugestiva plataforma para ajustar as relações culturais entre as Américas, [...] Hollywood, através de seus filmes, passou a promover uma imagem glamorizada da América Latina.[...]
>
> Não por acaso, o samba, graças a essa película, iria desembarcar retumbante nas terras de Tio Sam. (ROCHA, 2010, p.372).

Apresentadas em trilhas de filmes e vendidas como partituras impressas, inúmeras canções ganharam versões em português e animaram os bailes inserindo o público na fantasia de se sentir integrante de uma "comunidade imaginada" transnacional estratégicamente utilizada pela política da "boa vizinhança" com os Estados Unidos:

> O cinema, a maior de todas as inovações americanas na área do *entertainment*, divulgou, mais do que qualquer outro meio, o ***American way of life***, americanizando, primeiro, os Estados Unidos, depois o resto da América. [...]
> Na conjuntura mundial de 1940, a idéia tocquevilliana de uma propensão das Américas ao americanismo era mais real do que nunca. Uma parte considerável do mundo estava praticamente fechada aos Estados Unidos. A Europa, dominada pelos nazi-fascistas, estava fora do alcance dos norte-americanos. (TOTA, 2000, p.21).

O sucesso mundial da filmografia norte-americana inspirou a produção brasileira que a partir de 1933 com os filmes "A voz do carnaval" e "Carnaval" e o início das atividades da Cinédia no Rio de Janeiro em 1935, instituiu um padrão de filmes musicais carnavalescos:

> Nesse sentido, a produção cinematográfica da década de 30, com a Companhia Cinédia, apostou no samba, no carnaval e no rádio, apresentando as imagens dos mais populares cantores e compositores da época, com Carmen Miranda, Lamartine Babo, Noel Rosa, Francisco Alves e Assis Valente. A partir daí, a produção que ganha destaque é a de musicais carnavalescos, nos quais sambas e canções de carnaval tornaram-se números musicais que se intercalam com o fio da narrativa dos filmes. (SILVA, 2009, p.86).

Nas duas décadas seguintes, mesmo com a popularização das chanchadas da Atlântida, e apesar na constituição oscilante de um pólo cinematográfico em São Paulo, as produções feitas no Rio de Janeiro continuaram a privilegiar o samba e o carnaval como representações de um ideal de brasilidade que buscava consagrar um padrão de *glamour* tropical moderno e contraditoriamente malandro, tão bem sintetizado na criação do personagem Zé Carioca de Walt Disney para o filme "Alô amigos" de 1942.

Contrastando com o mundo da filmografia, das salas de cinema e da fantasia de modernidade e mundialização, os circos-teatro e circos de variedades que percorriam o interior do país e os subúrbios das cidades mantinham sua conexão direta com um

público heterogêneo e fiel. Segundo Martín-Barbero (2009, p.313), "nos bairros periféricos de São Paulo, o *circo* é um espetáculo tão popular quanto o futebol", e por volta de 1987 se podiam contar cerca de duzentos perambulando na cidade e seus arredores.

José Guilherme Cantor Magnani (1998, p.32) afirma que:

> esta forma de entretenimento popular, apesar da concorrência e presença da televisão, rádio, indústria do disco, etc., não foi destruída pela ação dos meios de comunicação de massas; ao contrário, não só sobrevive como ademais mantém com eles uma série de vínculos que é preciso levar em consideração.

As conexões do circo com o rádio eram uma via de mão dupla, em que o sucesso em um reforçava a consagração no outro. Se o artista estava em início de carreira, o circo era o espaço ideal para se lançar e fazer nome; se ele já era detentor de um capital simbólico consagrado pelo rádio, o circo era uma alternativa a mais para manter uma agenda de apresentações[201] e reforçar sua popularidade junto a um público real em contato direto e personalizado. É o que nos disse a cantora Delinha:

> Desde cinqüenta e oito que eu casei com o Délio, nós fomos embora prá São Paulo e ficamos cinco anos e um mês na Rádio Bandeirante, isso sem receber nada, só prá gente ganhar nome, porque a Rádio Bandeirante daquela época tinha muitos programas sertanejos né, era do tempo do Biguá, do Capitão Barduíno, ficamos lá, na época também do Zacarias Mourão, e então lá nós fizemos nome, nominho pequeno, mas deu prá trabalhar em circo, porque naquela época só trabalhava em circo, não tinha esse negócio de você trabalhar em... em... como é que é... em salão, teatro, nada disso, não tinha, só circo mesmo... (Delinha em 02.06.2011)

Praticamente todos os músicos e duplas sertanejos começaram a carreira atuando em circos. Em relato de Euclides Fortuna que cantava em dupla com seu irmão Zé

[201] Ermínia Silva e Luis Alberto de Abreu em **Respeitável público: o circo em cena** (2009, p.60) afirmam que nomes consagrados do rádio como Vicente Celestino, Emilinha Borba, Dalva de Oliveira, Herivelto Martins, Carlos Galhardo e Nelson Gonçalves não se negavam a se apresentar em circos, que costumavam denominar de "boate de lona", e que era visto como "a melhor escola de canto" por conta de sua precariedade em termos de recursos técnicos e acústicos, bem como pelo desafio que consistia em encarar uma platéia geralmente inquieta.

Fortuna, podemos apreender a importância do circo não só para lançar uma carreira, mas também como laboratório de experimentação e formação:

> Bem, resolvemos um dia que deveríamos testar a nossa força num circo, para checarmos como seríamos recebidos por uma platéia. Eis que surge um cirquinho muito humilde, na vila de Itapinas, a dezoito quilômetros de Itápolis. O dono era um tal de Carona, o palhaço do circo, mais um casal e a irmã dele. Essa era toda a Companhia. Quatro pessoas ao todo. Um cirquinho quase sem pano, numa pindura que fazia gosto. E que fome! Os comerciantes da vila já não vendiam nada fiado a eles, pois sabiam que não receberiam nunca. Até que alguém disse ao Carona sobre os Irmãos Fortuna, lá de Itápolis, que bem possivelmente poderiam tirá-lo do brejo. Assim, o Carona pegou uma carona, porque dinheiro prá ônibus era a língua do mosquito [falta de dinheiro] e abaixou lá na casa do Vitório, onde o Zé morava, marcando com ele que nós iríamos no próximo sábado. O Zé me convidou e eu topei. Que emoção gostosa! Era a primeira vez que a gente se apresentava num circo, como atração. E dessa maneira, pusemos o violão num saco de estopa, pegamos a jardineira da tarde e rumamos para Itapinas.
> Eu sabia que com o Zé, a peteca não caía, pois confiava totalmente em meu herói. E não deu outra. À noite, o cirquinho lotou. O Carona até pode comer uma carninha no domingo. Feliz da vida, nos levou ainda nos três sábados seguintes, e depois, quando se mudou para outra vila, ainda chamava os Irmãos Fortuna, porque sabia ser sucesso garantido. Este homem foi um dos nossos grandes incentivadores no sentido de virmos para São Paulo tentar a sorte. (FORTUNA, 2009, p.76).

A identificação entre os artistas e a platéia se estabelece em diversos planos e o estabelecimento de um espaço social heterogêneo é compensado por certa identidade no espaço simbólico, onde as carências materiais e o sentido de desterritorialização conectam os agentes em uma teia de comunicação em que a festa, a emoção e a alegria do circo se constituem em táticas de sobrevivência em um mundo que os desenraizou:

> As populações dos bairros da periferia dos grandes centros urbanos são em sua maioria constituídas por trabalhadores de baixa renda, de origem rural recente ou remota, inseridos de diferente maneiras no aparelho produtivo capitalista, sujeitos à ação dos *media* – membros, enfim, de uma sociedade complexa, nela ocupando, não sem conflitos, os últimos escalões da estratificação social." (MAGNANI, 1998, p.29-30)

Voltamos a Delinha:

> *Você cantou muito em circo?*

> Muito, muito, muito, em São Paulo, Minas, Goiás... Paraná...
>
> *Eram cidades pequenas?*
>
> É, cidade pequena... a cidade grande quase circo não ia, porque aquela época não podia ir em circo também, né, só o povo mais pobre, o povo que gostava mesmo de música sertaneja que ia. Mas agora não tem mais né, agora acabou aquele circo que dava show prá todos os artista. Todos os artista... quando nós começamos lá tava o Zilo e o Zalo, tava o... Cascatinha e Inhana era antes de mim... Tinha o Liu e Léo... começou lá na mesma rádio... o... Pedro Bento e Zé da Estrada... Começamos tudo junto na Rádio Bandeirante, sabe, nós tudo tava começando ali. Tinha a... Lourenço e Lourival já era mais antigo... as irmãs Galvão também já era mais antiga, e elas são mais novas do que eu só que elas começaram muito antes né."(Delinha em 02.06.2011)

Para concluir esta seção, vamos nos permitir fazer um relato pessoal. Em nossa infância em Campo Grande, na década de 1960, todo domingo à tarde íamos visitar meus avós que moravam no bairro do Cascudo (hoje São Francisco) em Campo Grande. Perto da casa, em frente à Igreja São Francisco, em um terreno baldio constantemente varrido pela poeira nos dias secos e coberto de lama nos dias de chuva, quase sempre havia um pequeno circo armado. De seus auto-falantes enferrujados, dependurados no mastro central, o som estridente geralmente era de música sertaneja, constantemente interrompida para anunciar as atrações da noite. Um dos circos mais freqüentes era o Circo Brasília. Sua lona encardida escondia os mistérios e a magia dos espetáculos de equilibristas, palhaços, das peças teatrais e das duplas sertanejas. Seu nome certamente fazia alusão à coruscante novidade representada pela nova capital do país, cuja modernidade era simbolizada pelos painéis surrados de madeira pintada com tinta prateada que enfeitavam sua fachada e que nos despertavam um irresistível fascínio e uma curiosidade insaciável.

> *E o Circo Brasília?*
>
> Então, o Circo Brasília, cantamos muito, muito, muito, muito, até a Mayra... a Mayra, ela tinha uns treze anos mais ou menos, ela trabalhava na corda, lá em Aquidauana, ela trabalhava lá, a gente gostava muito dela, bonitinha e tudo, que era filha do Carlão, do Circo Brasília. Circo Brasília ficava lá em Aquidauana, eu morava assim no hotel, ficava o circo aqui, mas ia toda noite lá, onde cantavam os Irmãos

> Correa. Eram três. Já morreram todos. Cantavam gostoso, cantavam tudo em Castilho [castelhano], mas eles acho que não eram paraguaios não. A Mayra, ela mora em Camapuã hoje, ela é mãe de um artista agora... lembrar como o nome do rapaz? Esqueci, não sei o nome dele viu... mas ela é mãe de um artista, de uma dupla aí. Ela casou lá com um médico, tá bem a Mayra... [longa pausa]
>
> *O circo Brasília acabou?*
>
> Acho que acabou né... (Delinha em 02.06.2011)

Naquele momento, o olhar de Delinha mirou o vazio, como se ela buscasse, nos escaninhos da memória, a visão da platéia barulhenta, sentada nos "poleiros" estreitos que serviam de arquibancada para o público, o cheiro doce de serragem recém umedecida e a música que preenchia valentemente o espaço acústico que a lona surrada do circo acolhia em seu encantamento.

=

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A construção do paradigma nacionalista de identidade musical brasileira na primeira metade do século XX partiu dos pressupostos de "pureza" e "autenticidade" da cultura rural e da eleição do samba carioca como principal manifestação urbana legitimada como representação oficial de brasilidade. A polarização entre a necessidade de conservação de práticas culturais "essencializadas" e os anseios de modernização do país configurou um espaço social complexo e contraditório que pode ser lido a partir da constituição da música sertaneja em São Paulo, sua relação com a hegemonia política do Rio de Janeiro, as apropriações heterogêneas de gêneros musicais estrangeiros e o movimento realizado no sentido de incorporar práticas da cultura fronteiriça com o Paraguai, como a assimilação seletiva da guarânia e sua transformação ressignificada no rasqueado e na moda campera.

Concebida como um gênero musical urbano do Paraguai, a guarânia começou a ser gravada – no Brasil – por músicos paraguaios em 1935 (ano que marca o fim da Guerra do Chaco entre o Paraguai e a Bolívia) quando Jose Asunción Flores – considerado seu criador – dava início a uma intensa atuação política e artística no exílio em Buenos Aires. Na década de 1940, diversos compositores brasileiros de música sertaneja se apropriaram da guarânia que, ressignificada, possibilitou o surgimento do rasqueado e da moda campera. Em 1952 com o lançamento das gravações de "Índia" e "Meu primeiro amor" pela dupla Cascatinha e Inhana, a guarânia atingiu, no Brasil, uma posição de extrema visibilidade e sucesso comercial, extrapolando o segmento da música sertaneja e sendo apropriada também por outros setores da música popular.

No Paraguai, a denominação "guarânia" substituiu o termo "*polka evolucionada"* atribuída a um conjunto de canções – e também um trio para piano, violino e violoncelo – de Jose Asunción Flores, e se firmou como categoria genérica no início da década de 1930. Seu significado ideológico foi crescendo na medida em que aumentava o protagonismo de Flores na militância política e na vida pública paraguaia, como exilado e perseguido político pelos governos autoritários de direita, legitimando-se como representação fundamental de um sentido de *paraguayidade* e de identidade nacional.

A atribuição de um significado político conferido à guarânia no contexto do Paraguai parece não ter acompanhado – pelo menos de forma declarada ou consciente –

o circuito que os músicos paraguaios realizaram no Brasil, principalmente nas regiões sul, sudeste e centro-oeste. Sempre em busca de trabalho, cantores, instrumentistas e compositores atravessaram as fronteiras – geralmente pelo atual Estado de Mato Grosso do Sul – e se apresentaram em todos os tipos de espaços onde fosse possível, enfrentando as dificuldades próprias dos músicos independentes e desenraizados. Nas décadas de 1940/50, constatamos, através dos catálogos das gravações 78 rpm lançadas no Brasil, a produção fonográfica significativa de Agustin Cáceres, Amado Smendel, Aristides Valdez e do Conjunto Folclórico Guarany dirigido por Julian Rejala. Embora sem ter uma discografia quantitativamente relevante, não podemos deixar de assinalar a presença no país do importante compositor Hermínio Gimenez por três anos na década de 1940, e por longos períodos de exílio voluntário a partir da década de 1950. Na década de 1960, o protagonismo coube ao harpista Luis Bordon e ao compositor, produtor musical e arranjador paraguaio Oscar Nelson Safuan, em São Paulo.

No Brasil, a guarânia – e em menor dimensão a polca paraguaia –, o rasqueado e a moda campera, mereceram composições autorais, versões e registros fonográficos – quantitativamente significativos – de músicos ligados ao segmento sertanejo como as Irmãs Castro, Palmeira e seus parceiros Piraci, Luizinho e Biá, Cascatinha e Inhana, Nhô Pai, Nhô Fio (e parceiros), Raul Torres e Florêncio, Rielinho, Mário Zan, Zacarias Mourão, Capitão Furtado (Ariovaldo Pires) e José Fortuna.

A emergência da música sertaneja, enquanto ressignificação da música caipira, é detectada em São Paulo a partir de 1929 com a gravação e comercialização dos discos 78 rpm, que, limitados a uma média de três minutos de cada lado, condicionaram aquele repertório às novas condições técnicas, ao mesmo tempo em que reconfiguraram as funções sociais e as relações pessoais envolvidas naquela prática musical. A denominação de "música sertaneja" ao *corpus* de gravações de um repertório rural ou que remetia às configurações culturais da ruralidade – ou mesmo de sua perda em um contexto urbano de desenraizamento – foi se firmando aos poucos, encontrando no final da década de 1950 um momento de ruptura com a formulação da idéia da existência de uma música caipira autêntica que se opunha às apropriações, hibridismos e ressignificações de gêneros musicais estrangeiros como o bolero, o tango, o corrido, a rancheira, a *country music* e a guarânia, praticados – em diversos graus – nos diversos segmentos de música popular da época. A partir daí, a música sertaneja passou a ser julgada através das lentes constitutivas de uma identidade nacional que separava o que

se considerava “puro” daquilo que estaria “contaminado” pelos estrangeirismos, promovendo a homogeneização dos discursos e recusando as heterogeneidades e as diferenças.

Entretanto, é preciso observar que a guarânia não penetrou no Brasil pelos mesmos canais dos outros gêneros musicais estrangeiros. Enquanto o cinema e os discos alimentavam um imaginário internacionalizante embalado por boleros, tangos, rumbas, *jazz*, *big bands*, etc., a música paraguaia – que desde o século XIX já era praticada por trabalhadores migrantes do Paraguai nas zonas fronteiriças de Mato Grosso do Sul e assimilada pelas comunidades formadas a partir das migrações internas – atravessou as fronteiras nacionais na bagagem de músicos itinerantes em busca de trabalho. A apropriação seletiva da guarânia pelos músicos sertanejos, isto é, de seus componentes estruturais e não de sua ideologia nacionalista paraguaia, implicou em um processo de hibridação e ressignificação que deu origem à criação do rasqueado – cuja primeira gravação foi lançada em 1941 – e da moda campera que teve sua primeira gravação lançada em 1946.

No intervalo de quase vinte anos entre a gravação do primeiro rasqueado em 1940 e da primeira guarânia brasileira em 1941, até a tentativa frustrada da criação da tupiana em 1958, a guarânia e os gêneros musicais fronteiriços (rasqueado e moda campera) foram se consolidando como representações da música sertaneja que apontavam para o reconhecimento de práticas que se desviavam das construções legitimadas pela política de identidade nacional.

A apropriação e ressignificação da guarânia pelos músicos paulistas de certa forma legitimavam uma prática comum entre a população que habitava a região de fronteira com o Paraguai. Em Mato Grosso do Sul, as evidências da presença da cultura paraguaia estão presentes em diversos tipos de representações, das quais a música ocupa posição de destaque. Lugar de destino de grande parte de migrantes paraguaios que, desde o século XIX vieram compelidos pela miséria, falta de perspectivas e até mesmo por perseguições políticas, o centro-sul do Estado deve a esses homens e mulheres – geralmente referidos como bugres ou abugrados – não só o desenvolvimento, povoação, fundação e crescimento de núcleos urbanos na esteira do trabalho extrativo da erva-mate e da criação de gado – pilares centrais da economia regional durante quase um século –, mas também a disseminação de polcas paraguaias – e a partir da década de 1930 também das guarânias – que, se inicialmente eram identificadas com os extratos sociais

subalternos, com o tempo, e com a mobilidade nas hierarquias, foi apropriada e legitimada pelas elites como uma das mais importantes representações de seu perfil identitário.

Sua reterritorialização e integração às práticas culturais regionais, entretanto, não impediu que se demarcassem fronteiras simbólicas entre os anseios modernizantes de uma sociedade local que lutava para se integrar à ordem nacional, e certo estigma de inferioridade que envolvia os paraguaios como detentores de um capital político, econômico e cultural desvalorizado, levando-os a cultivar uma relativa invisibilidade social como tática de sobrevivência em seu processo de desenraizamento.

A ambigüidade detectada na aceitação local das comunidades migrantes paraguaias identificadas com práticas culturais e musicais que foram apropriadas e ao mesmo tempo desqualificadas por seu estigma de origem, encontra na metáfora das fronteiras e pontes trazidas por Michel de Certeau, sua configuração como lugares que separam e estabelecem limites ao mesmo tempo em que possibilitam encontros e fundam novos espaços.

As práticas musicais decorrentes desses novos espaços culturais simbólicos, apropriadas por músicos sertanejos e integradas a partir da década de 1940 à nascente indústria do disco, possibilitou sua inserção nos ambientes urbanos paulistanos ao encontrar-se com a – limitada – produção fonográfica de artistas paraguaios itinerantes. Mas a efetiva presença de músicos profissionais de Mato Grosso do Sul no campo da música sertaneja nacional só foi possível a partir do final da década de 1950 através do estratégico papel mediador do jornalista e letrista Zacarias Mourão e da atuação de duplas como Délio e Delinha e Beth e Betinha e, posteriormente, de artistas como Almir Sater e Helena Meirelles.

A emergência de um mercado de bens simbólicos nas décadas de 1940/50 corresponde à presença de canais de circulação de músicas através da radiofonia, dos discos, e – menos abrangente em termos quantitativos, mas não qualitativos – do cinema e do mercado editorial. A essas mídias, é preciso acrescentar os circos e pavilhões como espaços de comunicação direta entre os artistas e as platéias do interior e das periferias urbanas. Todos esses meios foram fundamentais para que se estabelecessem processos de apropriação das músicas e – pelo menos no caso da música sertaneja – ressignificação de seus componentes simbólicos. Mais do que simplesmente estratégias de mercado no cerne de uma produção capitalista, a criação e mediação da música

popular envolve também as táticas dos consumidores, cujas práticas se revelam na produção de sentidos – por vezes inusitados e desviantes – para aquelas representações.

Seja em versões de guarânias paraguaias, seja na composição de guarânias autorais, rasqueados e modas camperas, os músicos sertanejos passaram a lançar cada vez mais discos com esses gêneros, sendo que, a partir da década de 1950, a guarânia passou a ser incluída com mais frequência também no repertório de intérpretes dissociados do segmento da música sertaneja e – como o bolero – enquadrada no rótulo de música romântica.

Além de Cascatinha e Inhana, outros músicos sertanejos – como as Irmãs Castro, Serrinha e Caboclinho, Rielinho, Tonico e Tinoco, Nhô Pai, Raul Torres e Irmãs Galvão, também se consagraram como compositores e/ou intérpretes de guarânias e rasqueados. Porém, podemos destacar o papel mediador desempenhado por Palmeira, José Fortuna, Capitão Furtado e Mário Zan. Palmeira teve vários parceiros artísticos em sua carreira, sendo que com Luizinho teria criado a moda campera e com Biá seria o responsável pela intensificação da presença de gêneros estrangeiros – principalmente latinos – no repertório de músicos sertanejos. José Fortuna se tornou o mais célebre versionista de guarânias paraguaias no Brasil, o Capitão Furtado foi um dos responsáveis pela mediação entre o meio musical paulista, as fronteiras sul-mato-grossenses e o Paraguai e o nacionalismo de Mário Zan, ao mesmo tempo que o levou a compor diversos rasqueados famosos, o induziu a tentar implantar a tupiana em 1958 como o gênero brasileiro que substituiria a guarânia no país.

A guarânia e os gêneros fronteiriços – rasqueado e moda campera – criados a partir de suas configurações estruturais, com o passar dos anos foram adquirindo estabilidade e legitimidade no campo da música sertaneja, ao mesmo tempo em que a guarânia também passou a integrar a categoria de música romântica popular depreciativamente desqualificada como alienada, cafona e brega.[202] Nas décadas de 1960/70, com a potencialização do discurso em defesa da "verdadeira" música caipira como negação das inovações tecnológicas e como prática resistente às hibridações com gêneros musicais estrangeiros de um modo geral, bem como com a emergência de gêneros musicais identificados com as elites brasileiras – como a bossa-nova, a MPB e

[202] Apesar disso, curiosamente, uma das canções-símbolo da luta contra a ditadura militar no Brasil, foi a guarânia "Prá não dizer que não falei das flores" ("Caminhando"), composta por Geraldo Vandré em 1968. Segundo Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello (1998, p.125), Vandré a teria classificado como "um rasqueado de beira de praia".

o tropicalismo – grande parte da produção de música sertaneja – que estratégicamente continuou a se apropriar dos meios técnicos e a ressignificar os símbolos de modernidade – resistiu nos estratos subalternos da sociedade, cujos agentes – em geral migrantes rurais que habitavam as periferias urbanas – táticamente fundavam um espaço urbano onde pudessem conviver com suas contradições. À guarânia paraguaia e suas versões, porém, foi reservado também um espaço singular no repertório de música romântica que remete ao sentimento de perda e de nostalgia. E foi nessa condição que a Editora Fermata do Brasil publicou – provavelmente em 1977 – um álbum de partituras intitulado **Jubileu da guarânia 1927-1977 – 20 melhores guarânias de todos os tempos**, que, ao consagrar esse gênero musical paraguaio, nos deixou um valioso documento que atesta sua importância no campo da música popular brasileira (ver no Anexo IV).

O ciclo da apropriação de novas práticas musicais se completa através da hibridação com práticas já existentes – e que por sua vez também são a resultante de hibridações anteriores – em um contexto de luta simbólica (tática e estratégica) em que as representações denotam identidades e identificações construídas pelas memórias coletivas e individuais.

Os rótulos dos discos 78 rpm que traziam impressos os gêneros musicais em que eram categorizadas as gravações, apontam para o papel determinante dos suportes fonográficos na segmentação da produção e do público consumidor. Considerando que sob o conceito de música sertaneja era – e ainda é – possível agregar um grande número de gêneros musicais, a classificação genérica efetuada nos domínios da produção – e que corresponde ao seu ponto de escuta e que deve ser lido como um discurso sobre a música gravada – envolve interpretações e ressignificações de práticas construídas em processos de hibridação de conteúdos estruturais, cuja retórica revela os fatos culturais, as relações sociais e as historicidades que possibilitaram sua emergência.

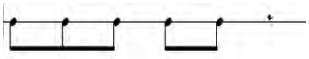
Para esta pesquisa, cujo recorte temporal abrange as décadas de 1940/50, utilizamos como ponto de partida as gravações de discos 78 rpm, das quais extraímos um *corpus* de trinta e sete fonogramas – dos quais dois não foram localizados, o que determinou a análise e comparação entre trinta e cinco. Além das guarânias paraguaias, das versões e das guarânias brasileiras, rasqueados e modas camperas, incluímos duas versões de polcas paraguaias – fundamentais para a configuração da guarânia – e a

primeira tupiana composta em 1958, como tentativa de criação de um gênero nacional para enfrentar a presença massiva da guarânia na época[203].

A partir das análises realizadas, podemos chegar às seguintes conclusões:

1. A presença do violão como instrumento acompanhador – salvo nas gravações onde foram utilizadas orquestras como nas guarânias "Anahi" em 1955 e "Morrendo de amor" em 1958 e no rasqueado "Cabecinha no ombro" entre 1957/58 – é uma prática constante; o segundo instrumento mais utilizado – tanto para acompanhar quanto para fazer solos – é o acordeão, e – com menos freqüência – a harpa paraguaia.

2. O papel principal confiado ao violão é manter um padrão de rasgueio que – mesmo admitindo diversas variações – pode ser condensado no fragmento:



3. Considerando-se o compasso 6/8, o andamento da guarânia é o mais lento dos gêneros analisados, ficando na média de semínima pontuada = 70; os rasqueados – que apresentam grande variação de andamento – com semínima pontuada = 87; as modas camperas com semínima pontuada = 93 e as polcas paraguaias com semínima pontuada = 107.

4. Quanto ao desenho rítmico das melodias, nas gravações de guarânias feitas por músicos paraguaios observamos a ocorrência do compasso 6/8; nas versões de guarânias paraguaias gravadas por músicos brasileiros, nas guarânias brasileiras, nos rasqueados e nas modas camperas há grande margem de ambiguidade, parecendo estarmos ora em compasso 6/8, ora em 3/4 e até mesmo – ocasionalmente – em 2/4; nas versões de polcas paraguaias gravadas por músicos brasileiros, a ambigüidade é entre o compasso 6/8 e 2/4; na comparação entre as duas gravações da guarânia "Índia" feitas em 1944 pelo Conjunto Folclórico Guarany e em 1952 pela

[203] A classificação da guarânia "Meu primeiro amor" como "canção" no disco gravado por Cascatinha e Inhana em 1952, não é relevante, pois o termo "canção" podia ser aplicado – na época, embora com pouca freqüência – tanto a guarânias como a rasqueados lentos, como foi o caso da gravação de "Paraguaya pepita de oro" de Ariovaldo Pires e Palmeira pelo Conjunto Folclórico Guarany em 1944.

dupla Cascatinha e Inhana, podemos perceber que os músicos paraguaios fazem sua performance em compasso 6/8, enquanto a dupla brasileira parece mais próxima do 3/4.

5. A realização do sincopado paraguaio – observado nas gravações do Conjunto Folclórico Guarany e do Conjunto Alma Guarany – é encontrada em algumas gravações de versões de guarânias paraguaias feitas por brasileiros, em algumas guarânias brasileiras – principalmente gravadas até o ano de 1951 – e em poucos rasqueados; nas modas camperas e nas versões de polcas paraguaias não o detectamos.

6. A estrutura formal binária (AB) é predominante nas guarânias paraguaias, nas guarânias brasileiras, nos rasqueados e nas polcas paraguaias; nas modas camperas analisadas encontramos apenas uma parte A – embora o pequeno número de amostras não necessariamente represente uma tendência absoluta; observa-se também que a gravação da guarânia "Índia" feita pelo Conjunto Folclórico Guarany em 1944, traz uma longa introdução instrumental – encontrada em uma edição da partitura da Fermata do Brasil publicada em 1946, com *copyright* de 1942 – que não é realizada pela gravação feita por Cascatinha e Inhana.

7. As estruturas harmônicas são mais elaboradas nas guarânias paraguaias, tendendo a uma maior complexidade também nas guarânias brasileiras e rasqueados a partir da década de 1950.

8. As letras das guarânias – paraguaias e brasileiras – e das polcas paraguaias tendem ao lirismo, enquanto os rasqueados e as modas camperas, às narrativas épicas.

9. Quanto à performance vocal, as Irmãs Castro são as que apresentam maior incidência de ornamentações, trêmolos e portamentos, o que as aproxima das formas de cantar dos intérpretes paraguaios.

Muito mais do que mera ordenação e organização física de ondas no espaço acústico, a música contribui para a ordenação e organização das identidades e identificações no espaço social e simbólico, ao mesmo tempo em que estabelece fronteiras, seja como diferença, seja como encontro, constituindo-se em instância privilegiada no rol das representações culturais e identitárias.

Sem se limitar a ser apenas um objeto de contemplação e fruição estética, a música revela sistemas de hierarquia de classes e pode se constituir em régua de medida nas escalas de valores e distinções, ao mesmo tempo em que se converte em justificativa para estigmatizar, excluir e desqualificar práticas desviantes dos paradigmas do "bom gosto" no turbulento mercado de bens simbólicos.

Como fruto do esforço de categorizações, os gêneros musicais na música popular massiva podem nos contar muito das heterogêneas condições sociais e culturais envolvidas nos processos históricos, em que táticas e estratégias (no sentido definido por Michel de Certeau) dos agentes condicionam as práticas de apropriação, hibridação e ressignificação de objetos inscritos em um *corpus* musical.

Muito além do mero amálgama de padrões rítmicos, formais, harmônicos, timbrísticos, performáticos, etc., os gêneros musicais nos informam sobre as lutas de representações envolvidas no estabelecimento, reconhecimento e legitimação de identidades assim como a ambigüidade, artificialidade e extrema porosidade das fronteiras nacionais. O binômio identidade/fronteira tem mais a dizer no sentido de complementaridade do que de separação e segregação, pois parece haver uma relativa distância entre os seres humanos que vivem de fato essa condição fronteiriça e os discursos oficiais de construção da nacionalidade.

Se a indústria cultural, como expressão de uma modernidade capitalista, se mantém sempre atenta aos possíveis lucros financeiros advindos do mercado de bens simbólicos, e não dispensa a adoção de estratégias para potencializar seus ganhos, a perspectiva que lhe atribui super poderes que a tornaria a única responsável pelo surgimento e persistência de tendências e gêneros musicais já não encontra sustentação perante o reconhecimento das margens de negociação tática dos agentes, tanto no nível

da produção quanto na circulação e consumo. Nesse sentido, considerar a emergência de lutas de representações nas práticas musicais consiste em atribuir também aos agentes, uma participação ativa em sua valoração e significação.

Lidar com o conceito de campo de poder para analisar a música popular, implica reconhecer a assimetria dos capitais simbólicos que determinam as posições dos agentes no campo segundo a ordenação das hierarquias internas e externas, em um jogo de forças que inclui não apenas os músicos (compositores, intérpretes, arranjadores), mas também a indústria fonográfica (produtores, executivos, técnicos), o Estado através das políticas culturais, o público consumidor e suas táticas de apropriação, e os intelectuais e jornalistas com seus discursos legitimadores de determinadas práticas como merecedoras da chancela de autenticidade de uma representação nacional.

=

REFERÊNCIAS

ALEMBRANDO de você. **O Estado de S. Paulo**, São Paulo, p.J8, 19 abr. 2009.

ALENCAR, Maria Amélia Garcia de. **Cultura e identidade nos sertões do Brasil:** representações na música popular. *In* Actas do III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Bogotá, Colômbia, 2000.

ALMIRANTE. **No tempo de Noel Rosa**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

ALVES, Gilberto Luis. ***Mato Grosso do Sul***: o Universal e o Singular. Campo Grande: Editora UNIDERP, 2003.

ALVES JÚNIOR, José Antônio. **Música caipira raiz**: o entrelugar da memória e da contradição. Curitiba: Ed. Appris, 2011.

ANDERSON, Benedict R**. Comunidades imaginadas**: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. Tradução de Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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.

ARCA **–** Revista de divulgação do arquivo histórico de Campo Grande-MS – dezembro de 1993, no.4.

BAIA, Silvano Fernandes. **A pesquisa sobre música popular no Estado de São Paulo (Brasil**): o estado da arte. *In* Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Buenos Aires: 2005.

_____ Estudos sobre música popular: considerações sobre a formação de um campo acadêmico. *In* Atas do XVII Congresso da ANPPOM. São Paulo: 2007.

_____ Reflexões sobre a historiografia da música popular: para além do acrônimo MPB. *In* Atas do V ENABET – Encontro Nacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia. Belém: 2011.

BARROS, Abílio Leite de. **Gente pantaneira**: (crônicas de sua história). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

BARTH, Fredrik**. O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BIANCHINI, Odaléa da Conceição Deniz. **A Companhia Matte Larangeira e a Ocupação da Terra do Sul de Mato Grosso (1880-1940).** Campo Grande: Editora UFMS, 2000.

BLACKING, John. **How musical is man?.** Washington: University of Washington Press, 1973.

BOETTNER, Juan Max. **Musica y Músicos del Paraguay**. Asunción: Edicion de Autores Paraguayos Asociados, sem data.

BORDON, Catalo Bogado. **Centenario del creador de la Guarania**: José Asunción Flores. Asunción: Editorial El Lector, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **Razões práticas**: Sobre a teoria da ação. Tradução de Mariza Corrêa. Campinas,SP: Papirus,1996.

_____ **O campo científico** (1976). *In* ORTIZ, Renato. **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003, p. 112-143.

_____ Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico; tradução Denise Barbara Catani. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

_____ **A Distinção**: crítica social do julgamento; tradução de Daniela Kerns e Guilherme J.F.Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre,RS: Zouk, 2008.

_____ **A economia das trocas simbólicas**. Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____ **O sociólogo e o historiador** / Pierre Bourdieu, Roger Chartier. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira, com a colaboração de Jaime A. Clasen. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BRITO, Diogo de Souza. **Negociações de um sedutor**: trajetória e obra do compositor Goiá no meio artístico sertanejo. Uberlândia: EDUFU, 2010.

CABRAL, Paulo Eduardo. **Formação étnica e demográfica**. In: VVAA, *Campo Grande 100 Anos de Construção*. Campo Grande: Matriz Editora, 1999.

CALDAS, Waldenyr. **Acorde na aurora**: música sertaneja e indústria cultural. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

_____ **A cultura político-musical brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CÂMARA DE LANDA, Enrique. **Etnomusicologia**. Madri: Ediciones del ICCMU, 2004.

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.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. 18ª. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

CHARTIER, Roger. **"Cultura popular":** revisitando um conceito historiográfico. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, no. 16, 1995, p.179-192.

_____. **À beira da falésia**: a história entre incertezas e inquietude. Tradução de Patrícia Chittoni Ramos. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

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)

CRUCES, Francisco (org.). **Las culturas musicales**: lectures de etnomusicología. Madrid: Editorial Trotta, S.A., 2001.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Negócio ou ócio? O samba, a malandragem e a política trabalhista de Vargas**. *In* Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Cidade do México, 2002.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. 2ª. Ed. São Paulo: Boitempo, 2008.

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* Práticas socioculturais como fazer histórico: abordagens e desafios teóricos-metodológicos. DUARTE, Geni; FROTSCHER, Méri; LAVERDI, Robson (Orgs.). 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.

ESTEPHAN, Sérgio. **Américo Jacomino, o Canhoto (1889-1928) e o tango argentino**. *In* VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Dónde estás, corazón? O tango *no* Brasil, o tango *do* Brasil**. São Paulo: Via Lettera, 2012.

FABBRI, Franco. **Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoria?** Tradução de Marta García Quiñones. Conferência apresentada no VII Congresso IASPM-AL. La Habana, 2006.

FERREIRA NETO, João. **Raízes de Coxim**. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2004.

FERRETE, J.L. **Capitão Furtado**: viola caipira ou sertaneja?. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

FORTUNA, Euclides. **Vida e arte de Zé Fortuna e Pitangueira**. São Paulo: Fortuna, 2009.

FRITH, Simon. **Hacia una estética de la música popular (1987).** *In* CRUCES, Francisco. **Las culturas musicales**. Madri: Editorial Trotta S.A., 2001, p. 413-435.

GARCIA, Tânia da Costa. **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.

_____ **Canción popular, nacionalismo, consumo y política en Chile entre los años 40 y 60**. *In* Revista Musical Chilena, Año LXIII, Julio-Diciembre, 2009, no. 212, p. 11-28.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GIMENEZ, Florentin. **La Música Paraguaya**. Paraguay: Editorial El Lector, 1997.

GOIRIS, Fabio Anibal Jara. **Descubriendo la frontera**: historia, sociedad y política em Pedro Juan Caballero. Ed. do autor: 1999..

GURGUEIRA, Fernando. **A integração nacional pelas ondas**: o rádio no Estado Novo. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em História. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1995 (dissertação de mestrado).

HASSE, Diego Sánchez. **La música en el Paraguay**: breve compendio de su historia, acontecimientos y características más importantes. Asunción: Editorial El Lector, 2002.

HAESBAERT, Rogério. **O mito da desterritorialização – do "fim dos territórios" à multiterritorialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____ **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Liv Sovik (org.). Tradução de Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

HARVEY, David. **Los limites del capitalismo y la teoria marxista.** Tradução de Mariluz Caso. México: Fondo de Cultura Econômica, 1990.

_____ **A produção capitalista do espaço**. Tradução de Carlos Szlak. São Paulo: Annablume, 2006.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé**: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2010.

IBANHES, Brígido. **Silvino Jacques - o último dos bandoleiros**: história real. 5ª. ed. Dourados, MS: Dinâmica, 2007.

IKEDA, Alberto. **Música na cidade em tempo de transformação – São Paulo**: 1900-1930. Dissertação de Mestrado em Artes – USP, São Paulo: 1988.

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.

JOSÉ, Carmen Lucia. **Do brega ao emergente**. São Paulo: Nobel, 2002.

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

KUPER, Adam. **Cultura**: a visão dos antropólogos. Tradução de Mirtes Frange de Oliveira Pinheiros. Bauru, SP: EDUSC, 2002.

LACERDA, Marcos. **Transformação de processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil**. XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, julho de 2005.

LIMA, Denise Maria de Oliveira. **Campo do poder, segundo Pierre Bourdieu**.Cogito, Salvador, 2012.
Disponível http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1519-94792010000100003&lng=pt&nrm=iso. Acessado em 24.02.2013.

LOPES, Israel. **Turma caipira Cornélio Pires**: os pioneiros da "moda de viola" em 1929. Ed. do autor, 1999.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2004. **"Favor de no tocar el género: gêneros, estilo y competência en la semiótica musical cognitiva actual";** en Martí, Josep; Martinez Silvia (eds.) *Voces e imágenes en la etnomusologia actual*. Actas del VII Congreso de la Sociedad de Etnomusicologia (SibE). Madrid: Ministerio de Cultura. pp 325-337. Version on-line www.lopezcano.net. Acessado em 12.02.2013.

MACHADO, Paulo Coelho. **A rua velha**. Campo Grande, MS: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1990.

_____ **A grande avenida**. Campo Grande, MS: Ed. do autor, 2000.

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.227-234.

_____ **Solo un enfoque multidisciplinar nos permitirá escapar de las trampas disciplinares de la musicología para dejarnos formular otras preguntas**. Discurso de abertura do Prêmio e VII Coloquio Internacional de Musicologia de la Casa de las Americas. Havana, 2012.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Festa no pedaço**: cultura popular e lazer na cidade. 2ª. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.

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.

MARTINS, José de Sousa. **Capitalismo e tradicionalismo**: estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil. São Paulo: Pioneira, 1975.

MASSAUD MOISÉS. **A criação literária**: poesia. São Paulo: Cultrix, 2003.

MATTOS, David José Lessa (org). **Pioneiros do Rádio e da TV no Brasil**: depoimentos à Pró-TV Vol. I. São Paulo: Códex, 2004.

MEDEIROS, Samuel Xavier. **Memórias de Jardim**. Campo Grande, MS: Ed. do autor, 2002.

MENDÍVIL, Júlio. **Grande sertão o de cómo la representación musical del sertão brasileño reformula el paisaje.** Trabalho apresentado no VIII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Lima, Peru, 2008.

MENEZES, José Eugenio de Oliveira. **Rádio e cidade:** vínculos sonoros. São Paulo: Annablume, 2007.

MERRIAM, Alan P. **The Antropology of Music**. Chicago: Northwesterns University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

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

_____ **Os primeiros historiadores da música popular urbana no Brasil**. *In* Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.8, n.13, 2006 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.117-133.

MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica**: um estudo antropológico. 2ª. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____ **A historiografia da música popular brasileira (1970-1990):** síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *In* Artcultura: Revista de História, Cultura e Arte, v.8, n.13, 2006 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.135-150.

_____ **História e música popular**: um mapa de leituras e questões. *In* Revista de História, no. 157, São Paulo, 2º. semestre 2007, p.153-171.

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.

_____ **"Enquanto este novo trem atravessa o litoral central"**: *Platinidad*, poéticas do deslocamento e (des)construção identitária na canção popular urbana de Campo Grande, MS. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, 2011 (tese de doutorado).

NEPOMUCENO, Rosa. **Música caipira da roça ao rodeio**. São Paulo: Ed. 34, 1999.

NICOLAU NETTO, Michel. **Música brasileira e identidade nacional na mundialização**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2009.

NOYA, Emilio. **Historiando cantares**. Argentina: edição do autor, 1989.

OCAMPO, Mauricio Cardozo. **Mis bodas de oro com el folklore paraguayo**: memorias de un pychäi. Asunción: Ed. do autor, 1980.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor:** uma antropologia da música sertaneja. Florianópolis: Programa de Pós- Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC, 2009 (tese de doutorado).

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira & Identidade Nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____ **A sociologia de Pierre Bourdieu**. São Paulo: Olho d'Água, 2003.

_____ **Românticos e folcloristas**. São Paulo: Olho d`Água, 1992.

_____ **Cultura e modernidade**: a França no século XIX. São Paulo: Brasiliense, 1998.

PARANHOS, Adalberto. **Além das amélias**: música popular e relações de gênero sob o "Estado Novo". *In* Artcultura:Revista de História, Cultura e Arte, v.8, n.13, 2006 – Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.163-174.

PECCI, Antonio. **Tributo a Flores**: homenaje al creador de la Guarania. Asunción: Servilibro: Uninorte (Universidad del Norte), 2004.

PELINSKI, Ramón**. Tango nômade**: uma metáfora da globalização. *In* VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Dónde estás, corazón? O tango *no* Brasil, o tango *do* Brasil**. São Paulo: Via Lettera, 2012, p.13-76.

PIEDADE, Acácio. **Perseguindo fios da meada**: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicas. *In* PER MUSI – Revista Acadêmica de Música. no. 23 (jan./jul.2011), p. 103-112.

PRADO, Maria Lígia Coelho. **O Brasil e a distante América do Sul**. Revista de História 145 (2001), p. 127-149.

_____ **Repensando a história comparada da América Latina**. Revista de História 153 (2º-2005), p. 11-33.

PROENÇA, Agusto César. **Pantanal**: gente, tradição e história. Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 1997.

RAFFESTIN, Claude. **Por uma geografia do poder**. Tradução de Maria Cecília França. São Paulo: Ática, 1993.

RANGEL, Lucio. **Sambistas & Chorões**: aspectos e figuras da música popular brasileira. Vol. 6 da coleção Contrastes e Confrontos. São Paulo: Livraria Francisco Alves (Editora Paulo de Azevedo Ltda.), 1962.

REICHEL, Heloísa. **Para além das barreiras das fronteiras geopolíticas na construção historiográfica**: a região platina no sul da América do Sul. *In* BEIRED, José Luis Bendicho; CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Ligia Coelho (orgs.) **Intercâmbios políticos e mediações culturais na** América. Assis: FCL-Assis-UNESP Publicações; São Paulo: Laboratório de Estudos de História das Américas – FFLCH – USP, 2010, p. 441-457.

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.

RIBEIRO, José Hamilton. **Música caipira**: as 270 maiores modas de todos os tempos. São Paulo: Globo, 2006.

ROCHA, Francisco. **Na trilha das grandes orquestras**: o ABC da cidade moderna. Aviões, Bailes e Cinema. *In* MORAES, José Geraldo Vinci de; SALIBA, Elias Thomé (orgs.). **História e Música no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010, p. 369-401.

ROCHE, Armando Almada. **José Asunción Flores**: pájaro musical y lírico. Buenos Aires: Ediciones El pez del pez, 1984.

SAFUAN, Oscar Nelson. **A verdadeira história da música sertaneja**. Ed. do autor, 2004.

SALDANHA, Atamaril. **História e estórias da revolução de 1932 em Mato Grosso do Sul**. 2ª. ed. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2010.

SANT'ANNA, Romildo. **A moda é viola**: ensaio do cantar caipira. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e NIREZ. **Discografia brasileira 78 rpm**: 1902-1964. (5 volumes) Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

SANTOS JÚNIOR, Alaor Ignácio dos. **Cascatinha e Inhana**: uma história contada às falas e mídia. São Paulo: Annablume, 2010.

SANTOS, Milton. **O retorno do território**. *In* SANTOS, Milton; SOUZA, Maria Adélia A. de; SILVEIRA, Maria Laura. **Território**: globalização e fragmentação. São Paulo: Editora Hucitec, Associação Nacional de Pós-graduação e Pesquisa em Planejamento Urbano e Regional, 1996.

SAROLDI, Luiz Carlos e MOREIRA, Sonia Virgínia. **Rádio Nacional**: o Brasil em sintonia. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/ Divisão de Música Popular, 1984.

SCHWARTZMAN, Simon, BOMENY, Helena Maria Bousquet, COSTA, Vanda Maria Ribeiro. **Tempos de Capanema**. São Paulo: Paz e Terra: Fundação Getúlio Vargas, 2000.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da música**. *In* Cadernos de Campo, n. 17, 2008. São Paulo: USP, FFLCH, p. 237-259.

SEREJO, Hélio. **Caraí ervateiro** [Tupi Paulista,SP, Editora Versiprova, 1990]. *In* Hélio Serejo: obras completas. Vol.8. Campo Grande,MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

_____ **No mundo bruto da erva-mate** [Tupã,SP, Gráfica e Editora Cingral, 1991]. *In* Hélio Serejo: obras completas. Vol.8. Campo Grande,MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

_____ **Palanques da terra nativa** [Curitiba, Editora Lítero-Técnica, 1983] *In* Hélio Serejo: obras completas. Vol.5. Campo Grande,MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

_____ **Nioaque (um pouco de sua história)** vol. I [sem indicação, 1985] *In* Hélio Serejo: obras completas. Vol.5. Campo Grande,MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2008.

SERRA, Ulisses. **Camalotes e guavirais**. Campo Grande, MS: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1989.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras – volume 1 – 1901-1957. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____ **A canção no tempo**: 85 anos de músicas brasileiras – volume 2 – 1958-1985. São Paulo: Ed. 34, 1998.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira das origens à modernidade**. São Paulo: Ed. 34, 2008.

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, Ermínia e ABREU, Luis Alberto de. **Respeitável público... o circo em cena**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2009.

SILVA, José de Melo e. **Fronteiras Guaranis**. Campo Grande: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul, 2003.

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.73-102.

SMITH, Anthony D. **Conmemorando a los muertos, inspirando a los vivos**: mapas, recuerdos y moralejas em la recreación de las identidades nacionales. *In* Revista Mexicana de Sociologia, vol.60, n.1, 1998, p.61-80.

SOUZA, Leandro Quintério dos. ***Así es el Tango!* O tango rio-platense e o tango do Brasil**: aproximações e distanciamentos. *In* VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Dónde estás, corazón? O tango *no* Brasil, o tango *do* Brasil**. São Paulo: Via Lettera, 2012, p.131-142.

SZARAN, Luis. **Diccionario de la música en el Paraguay**. Asunción: Ed. do autor, 1997.

TAVARES, Reynaldo C. **Histórias que o rádio não contou**: do galena ao digital, desvendando a radiodifusão no Brasil e no mundo. 2ª. ed.. São Paulo: Ed. Harbra Ltda. 1999.

TEIXEIRA, Rodrigo. **Os pioneiros**: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: Ed. do autor, 2009.

TINHORÃO, José Ramos. **Música popular – teatro & cinema**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972.

_____ **Música popular – os sons que vêm da rua**. Rio de Janeiro: Edições Tinhorão, 1976.

_____ **Música popular – do gramofone ao rádio e TV**. São Paulo: Editora Ática, 1981.

_____ **Música popular – um tema em debate**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____ **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.

ULHÔA, Martha Tupinambá de. **Música sertaneja em Uberlândia na década de 1990**. *In* ArtCultura, n.9, 2004 – Uberlândia, Universidade Federal de Uberlândia, Instituto de História, p.56-65.

VALENTE, Heloísa de A. Duarte. ***O Dia em que me Queiras* O tango *no* Brasil, tango *do* Brasil**. *In* VALENTE, Heloísa de A. Duarte (org.). **Dónde estás, corazón? O tango *no* Brasil, o tango *do* Brasil.** São Paulo: Via Lettera, 2012. p.77-130.

_____ **Canção artística, canção popular, canção das mídias**: movência e nomadismo. *In* VALENTE, Heloísa de a. Duarte (org.). **Música e Mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p.79-98.

VARGAS, Herom. **O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino-americana**. *In* Actas del V Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Rio de Janeiro, 2004.

_____ **O hibridismo e a mestiçagem como instrumentos para o estudo da canção na América Latina**. *In* VALENTE, Heloísa de a. Duarte (org.)**. Música e Mídia**: novas abordagens sobre a canção. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2007, p.61-78.

VELLOSO, Mônica Pimenta. **Os intelectuais e a política cultural do Estado Novo**. Rio de Janeiro: Centro de Pesquisa e Documentação de História Contemporânea do Brasil, 1987.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.; Ed. UFRJ, 2004.

VICENTE, Eduardo. **Chantecler**: uma gravadora popular paulista. Revista USP no.87, São Paulo, nov. 2010.

VILELA, Ivan. **Cantando a própria história**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Psicologia. Área de Concentração: Psicologia Social. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, 2011 (tese de doutorado).

WACQUANT, Loïc. **Mapear o campo artístico**. *In* Sociologia, problemas e práticas, no. 48, 2005, 275d. p.117-123.

WISNIK, José Miguel. **Getúlio da paixão cearense (Villa-Lobos e o Estado Novo)** *in* SQUEFF, Enio e WISNIK, José Miguel. **O nacional e o popular na cultura brasileira.** São Paulo: Brasiliense, 2004, p.129-191.

WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença:** uma introdução teórica e conceitual. *In* SILVA, Tomaz Tadeu da. (org.) **Identidade e diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. 11.ed. Petrópolis,RJ: Vozes, 2012, p.7-72.

ZAN, José Roberto. **(Des)territorialização e novos hibridismos na música sertaneja.** *In* Actas do V Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Musica Popular. Rio de Janeiro, 2004.

Entrevistas

Iara Fortuna – em 17.05.2011

Brás Baccarin (Biaggio Baccarin) – em 19.05.2011

Delinha (Delanira Pereira Gonçalves) – em 02.06.2011

Papi Galán (Adolfo Bernal) – em 06.11.2011

Hildebrando Campestrini – em 16.10.2012

Partituras

“India” de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero – São Paulo: Fermata do Brasil, *Copyright* 1946 Fermata International Music Inc. New York.

"Meu primeiro amor" guarânia. Versos e música de H. Gimenez, versão brasileira de José Fortuna e Pinheirinho Junior, facilitada pelo prof. João Portaro. São Paulo: Fermata do Brasil, 1952.

"Meu primeiro amor" guarânia. Letra e música de Hermínio Gimenez, versão brasileira de José Fortuna e Pinheiro Júnior. São Paulo: Fermata do Brasil, 1952.

"Meu primeiro amor – Lejania" bolero/guarânia. Música de Hermínio Gimenez, letra de José Fortuna e Pinheiro Junior, adaptação e arranjo para bolero pelo prof. Maestro Oswaldo Rielli (Rielinho). São Paulo: Fermata do Brasil, 1952.

Álbum "Jubileu da guarânia – 1927-1977 – 20 melhores guarânias de todos os tempos". São Paulo: Fermata do Brasil, 1977.

Sites e blogs

http://paraguaiteete.com

http://www.dicionariompb.com.br

http://anacletorosas.blogspot.com.br

http://www.abc.com.py

http://conestabocaenestemundo-cajademusica.blogspot.com.br

http://elfolkloreargentino.com

http://www.nostalgiasdemilitoral.com

http://www.recantocaipira.com.br

http://www.piraci.art.br

http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com.br

http://www.musicaparaguaya.org.py

http://bossa-brasileira.blogspot.com.br

http://www.revivendomusicas.com.br

http://www.tonicoetinoco.com.br

http://www.youtube.com

http://www.asgalvao.com.br

http://www.boamusicaricardinho.com

http://www.terra.com.br

http://saudadesertaneja.blogspot.com.br

http://cuatescastilla.blogspot.com.br

http://www.vemprabrotas.com.br

http://www.infraero.gov.br

http://www.ntelecom.com.br

http://pepsic.bvsalud.org/scielo

www.lopezcano.net

=