



Revista Brasileira de Música e Mídia

Brazilian Journal of Music and Media Studies

ISSN 2675-3944

Paraguai e Brasil: rupturas e conexões musicais

Paraguay and Brazil: Ruptures and Musical Connections

Evandro Rodrigues Higa

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul

E-mail: evandrohiga304@gmail.com

 C.V. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4551738294887355>

Recebido em: 22/03/2024

Aprovado em: 25/04/2024

RESUMO

Neste artigo, analisamos a existência de conexões musicais entre a música paraguaia e a música sertaneja brasileira. Apesar de os processos históricos que produziram rupturas e dificultaram a integração cultural do Brasil com seus vizinhos continentais, as polcas e guarânias paraguaias tornaram-se bastante populares no país e foram determinantes para a emergência do rasqueado e da moda campera, gêneros musicais bastante cultivados no âmbito da música sertaneja.

PALAVRAS-CHAVE:

Música paraguaia; Fronteiras; Música sertaneja.

ABSTRACT

In this article, we analyse the existence of musicals connexions between Paraguayan music and the Brazilian country music. Despite the historical processes that produced ruptures and made it difficult for Brazil's cultural integration with its continental neighbors, Paraguayan polkas and guaranias became quite popular in the country and were decisive for the emergence of the rasqueado and the moda campera, musical genres widely cultivated within the scope of música sertaneja.

KEYWORDS:

Paraguayan music; Borders; Brazilian country music.

Introdução

Em setembro de 2012, participamos da mesa *Das comunidades aos guetos*, durante o 8º. Encontro MusiMid, realizado na Universidade de São Paulo e que teve como tema *Tão longe... tão perto... A música migrante*, oportunidade em que divulgamos a pesquisa em andamento sobre a introdução da guarânia paraguaia no Brasil nas décadas de 1940-50.¹ Em nossa fala, propomos inverter a trajetória contida no tema da mesa, ao considerar que grande parte da população paraguaia, ao emigrar para o Brasil (especialmente para o atual Mato Grosso do Sul), após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-70), passou a viver em uma espécie de gueto social e simbólico. Apesar dessa condição de invisibilidade, a música do Paraguai se difundiu e se hibridizou com a música brasileira, estabelecendo conexões com esta, que incorporou determinados padrões musicais e expressivos da guarânia e da polca paraguaias.

Neste texto, retomamos algumas das reflexões compartilhadas no MusiMid, e as atualizamos com dados extraídos de nossa fala no ciclo de conferências *Jeporeka – Sonoridades Paraguayas*, promovido pela *Sociedad Virtual de Musicología del Paraguay* (SVMP), realizado em dezembro de 2022.

Rupturas históricas e conexões fronteiriças

Apesar das políticas de integração comercial na América Latina, o Brasil não se sente muito conectado com as culturas de seus países vizinhos. A historiadora Maria Lígia Prado, ao analisar as contraditórias relações de aproximação e distanciamento entre o Brasil e a América do Sul, encerra um artigo indagando sobre as “concretas possibilidades do despertar de uma nova visão brasileira com relação a essa outra América, tão próxima e, ao mesmo tempo, tão distante” (Prado 2001, 147). Se geograficamente compartilhamos o mesmo continente, as condições históricas apontam para um contínuo afastamento e foram, aos poucos, constituindo uma cultura brasileira de um lado e culturas “latino-americanas” de outro. A implantação de políticas coloniais portuguesas no Brasil e espanholas nos demais países pode ser considerado o primeiro ponto de ruptura que determinou a construção de dois territórios estanques ao sul do Equador. A segunda ruptura pode ser observada após as independências no século XIX e na constituição de uma monarquia

¹ A pesquisa foi realizada como tese de doutorado concluído na UNESP-SP em 2013, sob orientação do prof. dr. Alberto Ikeda, com o título: “Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50”. Em 2019, foi publicada, em versão revisada, pela Editora UFMS.

brasileira em contraste com a adoção de regimes republicanos nos demais países. Olhando para a Europa – especialmente França e Inglaterra – o império brasileiro estabeleceu uma posição de confronto assentado em um forte sentimento de superioridade: “O país deveria ter um lugar hegemônico na América do Sul, mantendo distância de seus vizinhos, não considerados como ‘iguais’” (Prado 2001, 138). Mesmo após a Proclamação da República, esse paradigma não se alterou; ao contrário, a construção de um ideal de modernidade possibilitou que as conexões do Brasil com os Estados Unidos fossem tornando-se paulatinamente mais constantes e aprofundadas, enquanto a América hispânica construía suas identidades a partir das heranças da colonização:

Desse modo, com a República, não se alteraram substancialmente as relações diplomáticas com os demais países da América Latina. Essa posição se coadunava com a manutenção de um sentimento anti-hispânico bastante acentuado, conforme foi indicado nos textos analisados. A República não destruiu as distâncias entre o Brasil e a América Hispânica, pois as diferenças, muito mais que as semelhanças, continuavam a ser destacadas. As visões da distância que nos separava contribuíram para a construção de um imaginário que forjou uma memória transformada em senso comum e que remetia ao passado histórico apresentado como legitimador do presente (Prado 2001, 146).

Essa relação de proximidade/distanciamento entre as duas Américas é evidente até hoje e pode ser detectada com facilidade nos discursos construídos pelo senso comum e que contrapõem brasileiros a latino-americanos, destacando aqueles de um espaço continental comum e agrupando estes em um bloco único marcado pela diferença e até mesmo pelo estranhamento.

Entretanto, essa visão hegemônica de um Brasil voltado para a Europa e Estados Unidos e de costas para os demais países latino-americanos foi construída a partir de um litoral cujo ponto de difusão principal é a cidade do Rio de Janeiro. Capital do Império e capital da República até os anos 50 do século XX, foi no Rio de Janeiro que se constituiu o paradigma do samba carioca como principal gênero musical brasileiro. Fundamentada na visão freyriana de mestiçagem nacional como motivo de orgulho e consequência da interação “harmoniosa” de três raças, a política cultural do Estado Novo instituiu uma ideologia de progresso e desenvolvimento que privilegiou a divulgação do samba urbano “pacificado”, incentivou o ufanismo cantado nos sambas-exaltação e legitimou um gênero musical que, exportado, tornou-se um dos mais emblemáticos elementos de uma identidade hegemônica nacional.

Essa construção litorânea e oficial de Brasil não levou na devida conta uma outra

nação interiorana que vivia sua brasilidade apoiada em outros universos simbólicos que percorreram uma trajetória cujo ponto aglutinador é a cidade de São Paulo. Não é o caso de fazer simplesmente uma oposição Rio de Janeiro-São Paulo, mas de destacar o papel dessa imensa metrópole no circuito cultural não-oficializado pelo Estado brasileiro. De fato, São Paulo, tanto quanto o Rio de Janeiro, é uma cidade que assumiu os ideais modernizantes como principal baliza para seu desenvolvimento. A diferença é que São Paulo não foi capital do país e não reuniu elementos para construir uma imagem de brasilidade exótica e exportável. Porém, foi em São Paulo que uma das manifestações musicais mais importantes – e muitas vezes discriminada – encontrou espaços e meios para sua difusão: a música sertaneja.

Se o discurso oficial de um Brasil carioca privilegiou a construção do samba como elemento unificador e “democratizante” do país, a constatação de que havia um outro Brasil, interiorano, sertanejo e fronteiriço, que cantava sua identidade em modas de viola e rasqueados, se apresentou como uma ruptura da imagem hegemônica de um país sambista, mulato, moderno e dissociado de uma América Latina entendida como a vizinha pobre e indesejável, associada ao atraso e a um passado a ser esquecido.

Um dos eventos mais incômodos para a memória nacional é o conflito que ficou conhecido como Guerra da Tríplice Aliança ou, como é referida no Paraguai, a Grande Guerra. O sangrento episódio ocorrido no período de 1864-70 e que envolveu quatro países (Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai) deixou saldos negativos para todas as partes e, no caso do Paraguai, um país arrasado em todos os aspectos: econômico, político e social. Essa guerra, juntamente com a Guerra do Chaco (1932-35) e a guerra civil de 1947, representa para os paraguaios momentos dolorosos de violentas rupturas que motivaram grandes diásporas de sua população. Tangidos pela fome e pela miséria, grandes levas de paraguaios penetraram pelas fronteiras da Argentina e do Brasil em busca de melhores condições de vida, aproveitando, especialmente no caso do Brasil, as fronteiras com o atual Estado de Mato Grosso do Sul, terras que, antes da guerra de 1864-70, pela distância do centro do Império e extremas dificuldades de acesso, não tinham demarcações rígidas e estavam sujeitas à atuação de posseiros que porventura por elas se interessassem.

A fixação de fronteiras nacionais muitas vezes implica um processo de violência real que não leva em consideração os processos de construção simbólica e cultural que ligam as populações divididas pela geopolítica. A região centro-sul do Mato Grosso do Sul, palco

histórico de lutas entre povos indígenas – especialmente entre os guaranis e os guaicurus – e espaço catequético onde a Companhia de Jesus e os espanhóis ergueram suas primeiras reduções e povoados, foi o cenário privilegiado da Guerra da Tríplice Aliança, e teve na extração da erva-mate nativa uma de suas mais importantes fontes de receita até as primeiras décadas do século XX. De fato, após a Grande Guerra, ali foi instalado um parque produtivo para colheita e beneficiamento de erva-mate, no qual despontou a Companhia Matte Larangeira, em Campanário, local próximo à cidade fronteiriça de Ponta Porã. O ciclo da exploração ervateira, que foi interrompido pela política de nacionalização do trabalho de Getúlio Vargas e pelo incremento de uma produção sustentável na Argentina, foi o responsável pelo desenvolvimento e povoamento da região, pois foi nesse período de pouco mais de 50 anos que foram fundados os municípios mais importantes de Mato Grosso do Sul, incluindo sua capital, Campo Grande (Bianchini 2000, 94).

No curso desse ciclo, a mão de obra que tradicionalmente dominava as técnicas de extração e beneficiamento da erva-mate era constituída de paraguaios descendentes dos índios guaranis. E foi para constituir um corpo de trabalhadores em regime de semiescravidão que os empresários brasileiros lançaram mão do sistema conhecido por “aconchavo”, sendo o “aconchavador” a pessoa encarregada de recrutar os ervateiros:

O aconchavador ia a Ponta Porã, Capilla Orqueta, Concepción, ou qualquer povoado de fronteira e à custa de promessas mirabolantes, atraía os infelizes peões às bailantas movimentadas e pagando as cuñas heco vai para atrair e divertir os futuros mineiros do erval. (...) Depois de se divertirem a valer, de beber, de dançar até alta madrugada, num dado momento a música para, as mulheres somem. Aí aparece o dono da espelunca com a conta. Não há dinheiro para pagar, surgem os tarrachis. Ou paga ou vai pro xadrez. Nisso aparece o aconchavador, se oferecendo para resolver o problema. Mas tem uma condição. Assinam um contrato de trabalho para trabalhar no erval e tudo será resolvido. Assinado o contrato, paga as despesas, o transporte será em carretas, ou mesmo a pé, tudo acertado com promessas mil. E depois?... Uma ida sem volta à escravidão e ao inferno (Gomes 1986 *apud* Bianchini 2000, 174).

A despeito do cruel regime de trabalho nos ervais, em outros contextos a vida dos paraguaios e de seus descendentes no Mato Grosso do Sul foi marcada por intensas mobilidades e integração cultural, principalmente através da música, conforme tão bem relatou José de Melo e Silva, juiz de direito da cidade fronteiriça de Bela Vista em fins dos anos 1930:

São excessivamente andejos. As estradas da faixa lindeira, especialmente as que dão acesso às cidades e povoados, são verdadeiros caminhos de formiga (o regime dos ervais é algo diferente). Ao contrário do que acontece com o

paulista, nordestino e demais povos laboriosos do Brasil, que só em casos excepcionais se afastam do trabalho em dias úteis, são eles encontrados em bandos a todo instante, homens e mulheres, ordinariamente a cavalo. 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 (Silva 2003, 84).

O cronista, apesar de sua visão ideológica preconceituosa e marcada pelo eugenismo, fornece uma narrativa instigante, que relata os intensos intercâmbios culturais que aconteciam naquela região, em que a música dos paraguaios se constituía na trilha preferida dos bailes, festas e serenatas. São inúmeros os relatos de bailes nas fazendas e cidades em que a polca paraguaia, executada pelos trabalhadores paraguaios, se convertia na principal atração da festa. Na cidade de Campo Grande, 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*² 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, 90).

Apesar de sua presença histórica e cultural marcante em Mato Grosso do Sul, os paraguaios e descendentes nem sempre se permitiram tornarem-se visíveis. Essa condição de invisibilidade é uma estratégia de sobrevivência em um país onde, ao paraguaio idealizado – e ao próprio Estado paraguaio – é creditada uma carga de baixo capital simbólico. A percepção dessa situação é reforçada quando constatamos, por exemplo, que, apesar da evidente presença da cultura paraguaia em Mato Grosso do Sul (culinária, idioma guarani, sotaques, festas e música), apenas a partir de 1980 os paraguaios apareceram como grupo estrangeiro – não por acaso o maior – nos recenseamentos feitos em Campo Grande, enquanto nos censos anteriores eram diluídos na categoria “outros”:

De qualquer forma, eles são uma presença que se avoluma a cada censo, tendo em vista que é muito fluida a linha de fronteira com aquele país vizinho, ensejando o entrelaçamento de brasileiros e paraguaios pela via do matrimônio, sobretudo nas cidades fronteiriças. Assim, desde os primórdios, esses irmãos latinos estiveram na formação da cidade, mas, ao se criarem correntes de migração intra-regional, Campo Grande passa a receber grande número de amambaienses, ponta-

² Também chamada de *Chopi* ou *Cielito Chopi*, 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)

poranenses, bela-vistenses e murtinhenses, dentre os quais, não raro, incluem-se paraguaios (Cabral 1999, 51).

No censo de 1920, o número de paraguaios residentes em Mato Grosso (13.118) era muito maior do que de argentinos (2.833), bolivianos (2.090) e uruguaios (488), constituindo-se no maior contingente de imigrantes da América do Sul no estado. De um total de 13.118 paraguaios, 9.404 habitavam as regiões fronteiriças do atual Mato Grosso do Sul, especialmente nas cidades que viviam prioritariamente da cultura e beneficiamento da erva-mate nativa, como Bela Vista, Ponta Porã e Porto Murtinho (Bianchini 2000, 219-220).

Apesar disso, possivelmente como uma das sequelas da guerra, o Paraguai e os paraguaios sofreram no Brasil um estigma que perdurou por todo o século XX. Referidos de forma pejorativa como "bugres" ou "abugrados", esses trabalhadores tiveram que camuflar sua ascendência e se invisibilizar para inventar espaços de sobrevivência em terras brasileiras. Porém, contraditoriamente, apesar dessa situação, em terras do atual Mato Grosso do Sul, o idioma guarani e o yopará (mescla de guarani com espanhol) continuou sendo praticado pela numerosa comunidade de paraguaios e descendentes, e a polca e a guarânia (e os gêneros musicais híbridos denominados "rasqueado" e "moda campera") foram se constituindo na trilha musical da região, contribuindo para o discurso – relativamente recente – de integração em uma comunidade guarani ancestral integrada pelo Paraguai, nordeste da Argentina (com a emergência do chamamé³) e Mato Grosso do Sul.

Conexões musicais: a música paraguaia no Brasil

A inserção da música paraguaia e sua conseqüente ressignificação no Brasil pode ser acompanhada a partir de três circuitos básicos. O primeiro deles, anterior aos registros discográficos e à emergência do rádio, foi feito por trabalhadores paraguaios que, desde o século XIX, atravessaram as fronteiras para trabalhar na indústria ervateira, na criação de gado e em modestos ofícios urbanos, trazendo o repertório de polcas para animar bailes e festas. O segundo circuito é o de músicos paraguaios profissionais que, desde a década de 1930, apresentavam-se, gravavam e difundiam o repertório de polcas e guarânias no Brasil. O terceiro circuito, é o caminho inverso, que vai do Brasil ao Paraguai e está representado pelos músicos paulistas do segmento caipira/sertanejo. A partir de composições autorais e versões de guarânias e polcas paraguaias, os músicos paulistas misturaram referências da

³ Gênero musical surgido na região de Corrientes, na Argentina, nas primeiras décadas do século XX, a partir das intensas relações fronteiriças e culturais com o Paraguai e a música paraguaia.

música caipira com estruturas musicais de polcas e guarânias e imagens poéticas da vida fronteiriça, criando os rótulos genéricos "rasqueado" e "moda campera".

É preciso lembrar que, além da música do Paraguai, outros gêneros musicais latino-americanos também se tornaram populares no Brasil na primeira metade do século XX. Porém, há uma diferença fundamental entre as condições de penetração da música paraguaia (guarânia e polca paraguaia) com as da música mexicana (corridos, rancheiras e boleros) e, em certa medida, da música argentina (tangos e chamamés) e suas conexões com a música sertaneja do Brasil.

O primeiro fator a ser considerado é de cunho geográfico. O Paraguai divide fronteira com dois Estados brasileiros: uma larga extensão com Mato Grosso do Sul e um trecho menor com o Paraná, enquanto o nordeste da Argentina é fronteiro a uma pequena faixa com o Paraná e Santa Catarina e todo o lado oeste do Rio Grande do Sul. Essa contiguidade, aliada à relativa precariedade na vigilância das fronteiras, por si só já indica que a existência de um intenso trânsito de migrantes não foi nada desprezível. Entretanto, é preciso lembrar que os paraguaios, mais que os argentinos, tinham mais motivos para buscar no Brasil melhores condições de vida, haja vista o estado de penúria em que o Paraguai mergulhou a partir do final do século XIX.

O segundo fator refere-se ao poderoso papel desempenhado pela conjugação rádio-disco-cinema na primeira metade do século XX e que possibilitou a difusão de músicas mexicanas e caribenhas bem como de tangos argentinos no Brasil:

A relação de proximidade com a música popular, e mesmo do rádio, nos primeiros tempos do cinema sonoro deu-se no Brasil como em vários outros países. Não é difícil desenhar um mapa dos anos iniciais do cinema sonoro no qual a relação com as músicas nacionais marca pontos de convergência entre o Brasil e, pelo menos, Portugal, Argentina, Cuba, México (Costa 2006).

Se em 1933 um filme sonoro emblematicamente intitulado *Tango* inaugurava uma indústria cinematográfica argentina integrando no elenco as estrelas do rádio do país, foi com Carlos Gardel e os filmes rodados para a Paramount como *El día que me quieras* e *Tango Bar* – que popularizou o tango *Por una cabeza* – ambos de 1935, que o tango argentino conquistou definitivamente o mercado fonográfico internacional, incluindo-se aí o Brasil (Costa 2006).

O cinema sonoro cubano popularizou os gêneros musicais da ilha em filmes como *El origen de la rumba*, de 1938, e *Cancionero cubano*, de 1939 (Costa 2006), e o bolero

mexicano, embora já gozasse de alguma popularidade principalmente no Rio de Janeiro desde o final da década de 1930, só ficou nacionalmente difundido no final da década de 1940:

1948 marcou também a intensificação da popularidade no Brasil de um ritmo estrangeiro, o bolero. Presente eventualmente na programação de nossas rádios desde o final dos anos 30, quando o tenor mexicano Pedro Vargas iniciou uma série de temporadas anuais no Rio de Janeiro, o bolero começou a crescer na predileção dos brasileiros a partir de 1945. O motivo foi o grande sucesso do filme *Santa: o destino de uma pecadora* e de sua canção-tema, o bolero 'Santa', de Agustín Lara. Estrelado pela atriz Esther Fernández, esse dramalhão permaneceu em cartaz nos cinemas cariocas durante 27 semanas, motivando uma ampla abertura de nosso mercado exibidor ao cinema mexicano. Assim, à medida que vieram dezenas de filmes, vieram também os boleros, reforçando uma preferência que se tornou uma verdadeira paixão dos brasileiros (Severiano 2008, 290)⁴.

Observemos que, se o cinema – conjugado com o rádio e a nascente indústria fonográfica – foi um mediador fundamental para a divulgação de diversos gêneros musicais latinos, o mesmo não contribuiu em nada para a introdução e a popularização da música paraguaia no Brasil. Esse papel parece ter sido desempenhado em grande parte pelo rádio e pelo disco.

No que diz respeito ao rádio, José Geraldo Vinci de Moraes (2000 75-76), a partir de consulta às grades de programação veiculadas pelo jornal *O Estado de São Paulo* na seção "Radiotelephonia", constata que entre 1934 e 1935 a poderosa Rádio Record de São Paulo reservava meia hora diária para seu "programa paraguaio" no horário das 18h45 às 19h15. Considerando que esses programas estrangeiros (havia também programas argentino, americano, alemão, português, espanhol, francês, russo e italiano) eram direcionados para as respectivas colônias, deduz-se que o número de paraguaios residentes em São Paulo devia ser numeroso e a audiência do programa paraguaio relevante o suficiente para justificar a meia hora diária a ele reservada em horário nobre.

Quanto à fonografia, 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*

⁴ Apesar de Luis Severiano localizar o sucesso do filme "Santa" no Brasil em meados dos anos 1940, o mesmo foi realizado em 1931.

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 esses dois intérpretes-compositores, um total de 24 canções (das quais 10 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 1942.⁵

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 Guaraní* dirigido pelo guitarrista e compositor paraguaio Julián Rejala, que teria atuado durante e após a Guerra do Chaco (1932-1935) (Szaran 1997, 410).

De Amado Smendel, o *Diccionario de la música en el Paraguay* de Luiz Szaran (1997) faz apenas uma referência apontando-o como um dos integrantes do *Trío 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 2 discos pela gravadora Star, lançados provavelmente entre dezembro de 1949 e maio de 1951, a mesma época em que Hilarión Correa e Paulino Rivarola integravam o *Trío Calandria Nhu* que também realizou 26 lançamentos entre 1949 e 1959 (Santos *et al.* 1982).

Localizamos outra referência surpreendente a respeito de Amado Smendel no *blog* de Jorge Carvalho de Mello⁶ 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 movido 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

⁵ Dez anos depois "Índia", em versão feita por José Fortuna, foi gravada pela dupla Cascatinha (Francisco dos Santos) e Inhana (Ana Eufrosina da Silva) na Todamérica (TA-5179), e, respaldada em um estrondoso sucesso de público, tornou-se um clássico da música sertaneja no Brasil. Mas essas não foram as únicas gravações de "Índia" feitas no Brasil. No período compreendido entre 1942 até o final da década de 50 contabilizamos 22 lançamentos brasileiros da famosa guarânia que recebeu registros de diversos intérpretes, entre os quais destacamos Hebe Camargo, Trio de Ouro, Nora Ney, Dilermando Reis e até mesmo uma versão em japonês gravada por Guido Miyoshi.

⁶ Sobre o assunto, ver: <http://jorgecarvalhodemello.blogspot.com.br/>. Consultado em jul. 2012.

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 *Trío Campesino* apresentam “canções pan-americanas” em uma noite na qual a atração principal era o violonista Aníbal Augusto Sardinha (Garoto).

Embora a maior parte dos músicos paraguaios tivesse migrado para a Argentina (especialmente para Buenos Aires e para o nordeste do país na região de Corrientes onde foram fundamentais para a configuração do *chamamé* argentino), muitos se dirigiram ao Brasil, a exemplo dos já citados Agustín Cáceres e Amado Smendel. No catálogo das gravações 78 rpm (Santos *et al.* 1982) localizamos Julian Rejala, Pedro Gamarra, Luis Bordon, Hermínio Gimenez, Aristides Valdez, Digno Garcia, Julio Godoy, Oscar del’Alba, Pepe Ávila, Joly Sanches, Julio Cesar del Paraguay e muitos outros, bem como conjuntos como Los Hijos del Guarán, Conjunto Folclórico Guarany, Conjunto Calandria Ñu, Los Zorzales Guaranies etc. Até mesmo a poderosa gravadora Columbia teve seu próprio Conjunto Paraguaio Columbia. Aos paraguaios que gravaram discos no Brasil, Luis Szaran acrescenta muitos outros que por aqui circularam desde a década de 1910, como, por exemplo, o célebre violonista e compositor Agustín Barrios – que em 1916 veio a São Paulo e dali percorreu o país durante 15 anos, tendo se casado com uma brasileira em 1925 –, Juan Carlos Moreno González e Emiliano Fernández (Szaran 1997 84, 326 e 192), músicos bastante importantes no Paraguai.

Além do célebre harpista Luís Bordón, que se tornou bastante conhecido no Brasil, na década de 1960 um dos nomes mais importantes para a música popular brasileira foi o do compositor e arranjador paraguaio Oscar Nelson Safuan, que se estabeleceu em São Paulo em 1964, onde viveu por 18 anos até regressar ao Paraguai em 1992, tendo se tornado um requisitado produtor musical no campo da música sertaneja. Além de sua atuação nos estúdios, Safuan, juntamente com o cantor paraguaio Raúl Achón, fundou, em 1969, a EMA, uma pequena escola de música no bairro paulistano de Bela Vista, onde ensinava solfejo, dicção, interpretação e canto “totalmente gratuita para profissionais compatriotas radicados em São Paulo, como também para brasileiros interessados em estudar, igualmente sem custo algum” (Safuan 2004, 80).

Conexões musicais: a música sertaneja

O processo de apropriação da música paraguaia no Brasil está ligado ao campo da música caipira/sertaneja e à emergência desse importante segmento da indústria discográfica. Desde 1929, quando surgiram os primeiros discos que registraram modas de viola, catiras e diversos outros gêneros da cultura musical rural em discos 78 rpm, percebeu-se um aumento exponencial de gravações e do público consumidor que, além de acompanhar os lançamentos pelos programas de rádio, frequentava os circos para assistir seus músicos prediletos ao vivo.

É provável que o circuito dos músicos paraguaios no país na primeira metade do século XX e suas gravações de discos realizadas no Brasil tenham sido fatores determinantes para despertar a curiosidade dos músicos sertanejos paulistas como Raul Torres (1906-1970), Capitão Furtado (Ariovaldo Pires, 1907-1979), Nhô Pai (João Alves dos Santos, 1912-1988) e Mário Zan (Mario Giovanni Zandomenighi, 1920-2006). Buscando chegar a Assunção através das fronteiras sul-mato-grossenses, esses músicos foram conferir *in loco* a vida musical paraguaia. Rosa Nepomuceno (1999 123-130) relata que Raul Torres teria feito essa viagem três vezes: em 1935, 1944 e 1950 e que "a polca paraguaia era tocada nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, próximo à fronteira"; Capitão Furtado, Mário Zan, Nhô Pai e Nhá Fia (Nair de Campos, prima de Nhô Pai) fizeram a viagem em 1943 (Nepomuceno 1999, 129).

Comercialmente, a música sertaneja teria surgido a partir do momento de sua inserção na indústria fonográfica nacional com as célebres gravações de música caipira feitas por Cornélio Pires em 1929, pouco menos de vinte anos após as primeiras gravações de sambas no país. A diferença é que, enquanto marco identitário construído pelo projeto de modernização do Brasil, o samba carioca desfrutou de um prestígio oficial e de uma embalagem para exportação que a música sertaneja gravada em São Paulo não teve. Praticamente excluída da vitrine nacionalista, que expunha a "verdadeira" identidade da nação, e condenada pelas elites intelectuais paulistanas como produto comercial desprovido da aura de "verdadeira" cultura rural, a música sertaneja circulou por conta própria e foi estabelecendo sua rede de conexões principalmente na região centro-sul do país. Tendo a cidade de São Paulo como polo catalisador e centro ideal para sua difusão, os músicos sertanejos faziam o circuito dos circos e pavilhões que rodavam o interior do país e as zonas periféricas da grande metrópole, constituindo um espaço contraditório onde a modernidade

e a ruralidade se enfrentavam em lutas simbólicas. Nesse trajeto, a maleabilidade, o senso de negociação que marcou o campo da música sertaneja e seu aparente descompromisso com a construção de uma brasilidade "autêntica" e "pura" à qual se vinculava o samba, tornou possível a assimilação e ressignificação de gêneros musicais de outros países:

A música sertaneja, contudo, aponta para outro Brasil, de outras conexões. Ao invés do Oceano Atlântico como eixo, os rios Paraná e Paraguai; ao invés do Rio de Janeiro olhando para Paris, Nova Orleans, Nova York ou Buenos Aires, esta conexão tem seu centro em cidades do centro-sul do país, tais como Piracicaba, Sorocaba, Botucatu e Araçatuba em São Paulo; Londrina, Maringá, Astorga ou Paranavaí, no Paraná; Corumbá, Ponta-Porã, Dourados, no Mato Grosso do Sul; Goiânia ou Cuiabá; e tais cidades miram lugares como o Paraguai (e suas guarânias e rasqueados), o México (e seus corridos e rancheiras) ou o norte argentino (com seus chamamés). [...] Em suma, realizar um estudo tendo como foco a música sertaneja permitiu-me mirar um Brasil de outros mitos que não 'Casa-Grande & Senzala', mas o Brasil de 'Caminhos e Fronteiras', de Sérgio Buarque de Holanda; não o Brasil da carnavalização e do modernismo de 22, com seu discurso sobre o nacional, mas o Brasil do modernismo de 30, com sua ênfase no regional. Menos um Brasil mulato do samba do Estácio, e mais um Brasil mameluco de danças indígenas adaptadas por portugueses, tais como o cururu, o catira ou a dança-de-São-Gonçalo. Em suma, sugiro que a música sertaneja aponta para lados ocultos dessa lua chamada Brasil [...] (Oliveira 2009, 33).

A apropriação e a hibridização da música paraguaia com a música sertaneja brasileira ocorreu em um espaço social e simbólico marcado por lutas simbólicas diversas. Porém, é inegável que havia um expressivo público consumidor que apreciava os sons das fronteiras, e muitas guarânias paraguayas receberam versões em português, assim como músicos brasileiros também passaram a compor e gravar guarânias autorais. Além disso, dois gêneros musicais foram construídos com o intuito de nacionalizar as referências do país vizinho: o rasqueado e a moda campera. Criados a partir das configurações rítmicas da música do Paraguai e com referências poéticas à vida e à paisagem fronteiriça, rapidamente adquiriram estabilidade e legitimidade no campo da música sertaneja, mesmo transformando padrões rítmicos e adaptando-se às particularidades dos intérpretes brasileiros.

O compositor Mário Zan, por exemplo, compôs diversos rasqueados que traçam um perfil geográfico das fronteiras ao fazer referências a cidades do atual Mato Grosso do Sul ou reportar-se às paisagens locais como *Três Lagoas* (gravação de 1946 em solo de acordeão), *Ciriema* (primeira gravação em 1947 com as Irmãs Castro), *Cidades de Mato Grosso* (primeira gravação em 1948 também com as Irmãs Castro) e *Chalana* (primeira gravação em 1952 com o Duo Brasil Moreno). A ambiguidade rítmica caracteriza os rasqueados brasileiros, que ora tendem a um padrão mais próximo da música paraguaia

(especialmente no uso do compasso binário composto), ora simplificam a estrutura adotando o compasso ternário simples.

As primeiras modas camperas foram gravadas pela dupla Palmeira e Luizinho em um disco 78 rpm de 1946: *Cavalo preto* de Anacleto Rosas Jr. e *Boiadeiro bão*, de Anacleto Rosas Jr. e Arlindo Pinto. Evidenciando o papel de valentia, força e coragem na construção do peão, as referências às fronteiras – tão comuns nos rasqueados – parecem ser substituídas principalmente por representações gauchescas, fato que se repetirá em diversas modas camperas feitas posteriormente e que 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.* Também nas modas camperas percebemos o uso ambíguo das referências rítmicas da música paraguaia ao substituir o compasso binário composto pelo ternário simples.

É curioso trazer aqui o depoimento de Brás Baccarin (Biaggio Baccarin, ex-diretor artístico da Chantecler e importante produtor musical do segmento de música sertaneja), que nos relatou em entrevista realizada em 19 de maio de 2011:

Moda campera na verdade é um rasqueado mal tocado. E quem me confirmou isso foi o próprio Alberto Calçada e Mário Zan. 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 (Baccarin *apud* Higa 2013, 126).

Pode ser que, a partir desse impulso inicial de criação de um gênero musical em estúdio a partir de condicionantes tão prosaicos, tenha-se firmado aos poucos um padrão poético para as modas camperas.

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 hibridização de

conteúdos estruturais, cuja retórica revela os fatos culturais, as relações sociais e as historicidades que possibilitaram sua emergência.

Os dados extraídos dos catálogos das gravadoras brasileiras (Santos *et al.* 1982), apontam para a existência de um intenso intercâmbio que se estabeleceu a partir dos anos 1930 entre os campos da música sertaneja e música paraguaia, mediado por músicos que percorreram um circuito que conectava São Paulo a Assunção através das fronteiras sul-mato-grossenses. As levas de imigrantes (geralmente clandestinos) paraguaios buscavam no Brasil um ambiente propício para reconstruir suas territorialidades, enquanto, paradoxalmente, o projeto nacionalista e modernizante de Getúlio Vargas se preocupava em construir uma identidade para a nação brasileira a partir dos paradigmas culturais da capital da República. Se na superfície dos acontecimentos o que aparecia era um Brasil mulato, sambista e carioca, nos subterrâneos da sociedade um outro Brasil se conectava com seu antigo inimigo paraguaio e, dialeticamente, sem abrir mão de lutas simbólicas, deixava entrever que, apesar de nossa atenção estar voltada para a Europa e os Estados Unidos, de alguma forma nunca poderíamos nos desvencilhar de nossa condição de latino-americanos.

Referências

- Bianchini, Odaléa da Conceição Deniz. 2000. *A Companhia Matte Larangeira e a ocupação da terra do sul de Mato Grosso (1880-1940)*. Campo Grande-MS: Editora UFMS.
- Cabral, Paulo Eduardo. 1999. "Formação étnica e demográfica". In *Campo Grande 100 anos de construção*. Campo Grande-MS: Matriz Editora, 27-62.
- Costa, Fernando Morais da. 2006. "Início do cinema sonoro – a relação com a música popular no Brasil como em outros países". *Actas del VII Congreso Latinoamericano IASPM – La Habana 2006*.
- Higa, Evandro Rodrigues. 2010. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS*. Campo Grande, MS: Ed. UFMS.
- Higa, Evandro Rodrigues. 2013. "*Para fazer chorar as pedras*": o gênero musical guarânia no Brasil – décadas de 1940/50 (tese de doutorado). São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista-UNESP.
- Higa Evandro Rodrigues. 2019. "*Para fazer chorar as pedras*": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiro. Campo Grande, MS: Ed. UFMS.
- Machado, Paulo Coelho. 1990. *A rua velha*. Campo Grande, MS: Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul.
- Moraes, José Geraldo Vinci de. 2000. *Metrópole em sinfonia: história, cultura e música popular na São Paulo dos anos 30*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34.
- Oliveira, Allan de Paula. 2009. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja* (tese de doutorado). Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC.

Higa, Evandro Rodrigues. 2024. "Paraguai e Brasil: rupturas e conexões musicais." *Revista Brasileira de Estudos em Música e Mídia* 5, no. Especial: 113-129.

Prado, Maria Lígia Coelho. 2001. "O Brasil e a distante América do Sul" *Revista de História* 145: Universidade de São Paulo, 127-149.

Severiano, Jairo. 2008. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. São Paulo: Ed. 34.

Safuan, Oscar Nelson. 2004. *A verdadeira história da música sertaneja*. Ed. do autor.

Santos, Alcino. Barbalho, Gracio. Severiano, Jairo. Nirez. 1982. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. Rio de Janeiro: Funarte (5 volumes).

Silva, José de Melo e. 2003. *Fronteiras guaranis*. Campo Grande-MS: Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul.

Szaran, Luis. 1997. *Diccionario de la música em el Paraguay*. Asunción: Ed. do autor.

DADOS DO AUTOR

Evandro Rodrigues Higa é Doutor em Música pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista - UNESP, mestre em Musicologia pela Universidade de São Paulo, bacharel em piano pelo Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro, graduado em Ciências Jurídicas pelas Faculdades Unidas Católicas de Mato Grosso e professor do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul.

LICENÇA DE USO

Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.