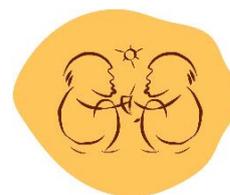


# Reflexões sobre a Difusão da Guarânia Paraguaia no Brasil no Século XX



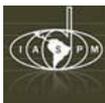
IASPM-AL

VIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular,  
Lima, 2008



*Gilberto Luiz Alves*  
INSTITUTO CULTURAL

[www.icgilbertoluizalves.com.br/](http://www.icgilbertoluizalves.com.br/)



EVANDRO HIGA

## Reflexões sobre a difusão da guarânia paraguaia no Brasil no século XX

Evandro Higa  
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil

### Resumo:

As guarânias paraguaias foram introduzidas no contexto da música sertaneja brasileira durante os anos 40 e 50 do século vinte e alcançaram grande sucesso de público. Músicos brasileiros como Raul Torres, Mário Zan, Nhô Pai e outros, compuseram guarânias em língua portuguesa as quais às vezes eram classificadas como “rasqueado”. Esse termo pode significar a técnica específica de se tocar o violão ou o resultado da combinação das estruturas rítmicas das guarânias paraguaias com as toadas e modas de viola brasileiras. Os rasqueados, bem como as polcas paraguaias, guarânias e chamamés, estão presentes no Estado de Mato Grosso do Sul – na fronteira entre Brasil e Paraguai – como suas principais manifestações culturais.

**Palavras-chave:** Guarânia; Rasqueado; Paraguai; Brasil

### Abstract:

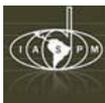
The Paraguayan *guaranias* were introduced in the context of the Brazilian country music during the 40s and 50s of the 20<sup>th</sup> century and achieved a great success. The Brazilian musicians such as Raul Torres, Mário Zan, Nhô Pai and some others, composed *guaranias* in Portuguese language which sometimes were classified as *rasqueado*. This term may signify the specific technique of playing the guitar or the result of a combination between the rhythmic musical structures of the original Paraguayan *guaranias* with the Brazilian *toadas* and *modas de viola*. The *Rasqueados*, as well as the Paraguayan *polkas*, the *guarânias* and the *chamamés*, are present in the daily life of the state of Mato Grosso do Sul – which is on the border between Brazil and Paraguay – like its main cultural manifestations.

**Key words:** Guarânia; Rasqueado; Paraguay; Brazil.

### I. Introdução

A guarânia paraguaia foi introduzida no âmbito da música sertaneja do Brasil nos anos 40 e 50 do século passado e, principalmente naquelas duas décadas, alcançou enorme sucesso de público.

Em versões feitas para o português, guarânias como “Índia” (José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerreiro), “Lejanía” (Hermínio Gimenez), “Noches del Paraguay” (Pedro J. Carlés e Samuel Aguayo) e “Recuerdos de Ypacaraí” (Zulema de Mirkin e Demétrio Ortiz)



EVANDRO HIGA

venderam milhares de discos em interpretações de astros da música sertaneja como Cascatinha e Inhana, Nhô Pai e Nhá Fia e Irmãs Castro.

Na tentativa de compor guarânias brasileiras, compositores como Raul Torres, Mário Zan, Nhô Pai e Capitão Furtado acabaram criando um gênero híbrido que combina simultaneamente elementos oriundos das configurações rítmicas paraguaias com elementos rítmicos e características interpretativas típicas das toadas e modas de violas do Brasil. Esse gênero comumente é referido pelos próprios músicos e intérpretes como “rasqueado”.

Entre os rasqueados mais célebres, podemos destacar: “Chalana” (Mário Zan e Arlindo Pinto), “Seriema de Mato Grosso” (Mário Zan e Nhô Pai) e “Cidades de Mato Grosso” (Mário Zan e Nhô Pai).

Neste artigo, em que procuramos propor reflexões sobre o fenômeno, dividimos o texto em tópicos onde, às considerações sobre as origens e configurações estruturais básicas da guarânia paraguaia segue-se um relato sobre a introdução e difusão da guarânia no universo da música sertaneja brasileira e a vida cultural fronteiriça (região centro-sul de Mato Grosso do Sul), concluindo com uma breve análise sobre as transformações e adaptações dos parâmetros rítmicos a que foi submetida a guarânia paraguaia no Brasil.

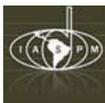
## II. Origens e configurações estruturais

Na década de 20 do século passado, o músico e compositor paraguaio José Asunción Flores (1908-1972) ensaiava a *Banda de la Policía de Asunción* quando, ao proceder à leitura da polca “Maerapa reikuase” de Rogelio Recalde em andamento lento, gostou do efeito obtido. Ato contínuo, compôs três canções lentas mantendo as características estruturais da polca paraguaia (“Jeju”, “Kerasy” e “Arribeño resay”) e, inspirado na leitura do poema “Canto a la raza” de Guillermo Molinas Rolón (1892-1945), denominou “guarânia” ao novo gênero que criara.<sup>1</sup>

Apesar da resistência inicial de músicos conservadores, a guarânia logo alcançou grande popularidade. Compositores importantes como Hermínio Gimenez (1905-1991), Demetrio Ortiz (1916-1975), Maurício Cardozo Ocampo (1907-1982), Emigdio Ayala

---

<sup>1</sup> Szaran, Luis. 1997. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción. Edição do autor. p. 239.



EVANDRO HIGA

Baez (1917-1993), Eladio Martínez (1912-1990) e Florentín Gimenez (1925) também compuseram guarânias que se tornaram populares não apenas no Paraguai mas também no Brasil.

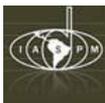
A configuração rítmica básica da guarânia provém da polca paraguaia e se constitui na superposição de um compasso binário composto nas linhas do canto e do rasgueio do violão sobre uma base ternária confiada ao contrabaixo (quando este é utilizado na instrumentação). Ao mesmo tempo, a linha do canto, além de conter hemíolas que por vezes configuram um eventual compasso ternário, contem sincopas que deslocam e adiantam os tempos fortes iniciais dos compassos.

Se na polca paraguaia essa configuração rítmica produz um efeito de movimento contínuo e circular, incitando à dança e ao grito eufórico do “sapucaí”, o que move a guarânia é um sentimento de melancolia que, associado a essa lenta poliritmia parece traduzir em sons o tranqüilo, sofrido e ancestral curso do rio Paraguai.

Outro aspecto importante da guarânia é seu caráter urbano evidenciado no maior grau de complexidade harmônica e freqüentes mudanças de modo se comparada com a polca paraguaia de caráter mais rural.

A essa sofisticação musical da guarânia podemos acrescentar o significado ideológico de que se reveste e que está relacionado à biografia de seu criador José Asunción Flores.

Flores nasceu em Asunción em 1908 e ainda menino ingressou como aprendiz na *Banda de Música de la Policía*. Lutou na Guerra do Chaco (1932-1935), filiou-se ao partido comunista paraguaio e exilou-se na Argentina. Após curtos períodos de regresso ao Paraguai, entremeados de viagens à União Soviética onde se apresentava em concertos e realizava gravações, faleceu em Buenos Aires em 1972. Apesar de “Índia” – sua mais célebre guarânia composta em parceria com Manuel Ortíz Guerrero – ter sido declarada Canção Nacional por decreto presidencial de 1944 (juntamente com a anônima “Campamento Cerro Leon” e “Cerro Corá” de Hermínio Gimenez e Félix Fernandez), teve obras gravadas na União Soviética circulando clandestinamente no Paraguai durante o período em que esteve exilado. Em 1991, após o término da ditadura de Alfredo Stroessner,



EVANDRO HIGA

seus restos mortais regressaram ao país natal, recebendo homenagens e emocionadas manifestações populares.

Szaran acrescenta:

“La obra de José Asunción Flores es una de las más fructíferas en la historia de la música del Paraguay. Desde sus inicios creando una nueva forma musical, que en la actualidad goza de extraordinaria difusión internacional, hasta su labor en la búsqueda de un lenguaje nacional en el campo sinfónico en la que fue también un pionero. Si bien su formación musical no fue completa, tuvo gran interés en desarrollar nuevas formas experimentando a partir del poema sinfónico. Su condición de perseguido político lo convirtió en toda una leyenda a partir de los años 50. Su música era difundida en forma clandestina – sobre todo sus composiciones grabadas en Moscú – y los gobiernos se empeñaron en restar méritos a su labor a través de campañas de desprestigio, en muchos casos avaladas por intelectuales y servidores del régimen stronista. Entre los argumentos más violentos figuraba el hecho de que no era él, el verdadero creador de la guarania, sino que habría copiado los dictados silbados por el poeta Ortiz Guerrero, a quien se deben realmente los espléndidos versos y el nombre otorgado al nuevo género. La creación de la guarania causó gran impacto en el país, que solamente contaba con un patrón de música – la Polca – de ritmo rápido. La guarania es una canción lenta, melancólica y adecuada a ciertos estados de ánimo del pueblo por lo que rápidamente fue aceptada y desarrollada también por otros compositores. En el plano sinfónico sus obras son de carácter romántico y su estilo marcado por influencias de Wagner y los nacionalistas europeos”.<sup>2</sup>

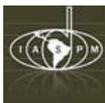
### III. A guarânia e a música sertaneja brasileira

Alguns recortes podem ser feitos na questão para entendermos o fenômeno que desencadeou a popularização da guarânia no universo da música sertaneja brasileira nas décadas de 40 e 50 do século passado.

Para começar, a introdução e difusão da guarânia no Brasil não pode ser estudada sem contextualizá-la no âmbito da música sertaneja, entendendo-se aqui como música sertaneja o gênero derivado da música caipira porém inserida em um mercado de consumo e condicionada aos mecanismos de produção da indústria fonográfica.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibid*, p. 203.

<sup>3</sup> Conforme Martins (Martins, José de Souza. 1975. *Capitalismo e Tradicionalismo – Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo. Ed. Pioneira. Pág. 105), a música caipira está ligada a rituais religiosos, de trabalho ou lazer e a música sertaneja, embora conserve componentes formais daquela,



EVANDRO HIGA

Também não podemos ignorar o papel fundamental exercido pela região centro-sul do atual Estado de Mato Grosso do Sul nesse processo, cujas fronteiras com o Paraguai nunca representaram obstáculos para a intensa troca de culturas materiais e imateriais.

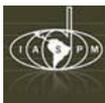
Finalmente, a predisposição do brasileiro nas décadas de 40 e 50 em produzir e consumir canções que abordavam temas relacionados à melancolia e frustrações amorosas em gêneros como o samba-canção e boleros, também contribuiu para a rápida aceitação e identificação com a guarânia paraguaia.

Como consequência, além da popularização de guarânias traduzidas para o idioma português, podemos detectar diversas transformações e adaptações nos padrões rítmicos das melodias seja nas gravações de guarânias paraguaias traduzidas por intérpretes brasileiros, seja na criação de guarânias “brasileiras”. Neste segundo caso, o resultado se apresenta mais impressionante, pois, ao utilizar procedimentos rítmicos oriundos da guarânia ao mesmo tempo em que se mantém elementos típicos das modas de viola, o compositor brasileiro acaba criando uma terceira via genérica que em alguns contextos costuma denominar “rasqueado”. Trata-se de uma complexa mistura de padrões de compasso: se na guarânia paraguaia já encontramos dois compassos simultâneos (binário composto para a melodia e rasgueio do violão e ternário para o acompanhamento), a guarânia “brasileira” substitui o binário composto da melodia por um binário simples ou ternário, mantendo porém, o binário composto do rasgueio.

Uma das características mais marcantes da guarânia é a atmosfera de melancolia de que se reveste. Suas letras tratam de temas como saudades de um passado heróico, a partida da mulher amada, perdas e decepções.

---

como melodia e ritmo, e seja encontrada na mesma área geográfica, encontra-se inserida no mercado de consumo. Caldas (Caldas, Waldenyr. 1979. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo. Ed. Nacional. 2ª. ed. pp. 02, 18 e 24) também associa a música sertaneja à indústria cultural e estabelece diferenças entre cultura popular como manifestação cultural espontânea e cultura de massa concretizada na gravação e comercialização fonográfica da música sertaneja, acarretando a perda de autonomia da música sertaneja em sua conformação de fenômeno social e musical por conta do controle de qualidade estética imposto pela indústria da canção e pelo caráter de instrumento de consumo e controle social de que se encontra revestida.



EVANDRO HIGA

Faour<sup>4</sup> lembra que de modo geral, na música brasileira da primeira metade do século XX, a quase totalidade das letras das canções tratavam de amores frustrados. Nem mesmo as marchas carnavalescas escapavam dessa temática, haja vista que 20 a 30 % desse repertório cantava a dor-de-cotovelo.

Boleros e sambas-canções eram os gêneros mais populares da época e Faour afirma que “o verdadeiro motivo da ascensão do samba-canção foi a influência do bolero – inicialmente o mexicano”.<sup>5</sup> Na mão inversa, diversos sambas-canções brasileiros também receberam versões para o espanhol em ritmo de bolero, especialmente nas gravações do Trio Los Panchos, considerado o maior conjunto especializado no gênero.<sup>6</sup>

No âmbito da música caipira, a melancolia também é um traço forte desse repertório. E os dramalhões cantados de forma lamuriante faziam sucesso e emocionavam o público.

A introdução da guarânia nesse universo musical brasileiro encontrou portanto um terreno compatível para a exposição de sua melancolia e os sucessos fonográficos de Cascatinha e Inhana, Raul Torres, Mário Zan, Nhô Pai e outros estavam inseridos no mesmo mecanismo que animava a difusão e vendas de discos de boleros e sambas-canções.

#### **IV. Difusão da guarânia no Brasil**

Nas décadas de 40 e 50 do século passado, compositores e intérpretes paulistas inseridos no universo da música sertaneja empreenderam viagens ao Paraguai para conhecer melhor o gênero que se tornara popular na região de fronteira com o atual Mato Grosso do Sul. Entre esses músicos, podemos citar Raul Torres (1906-1970), Nhô Pai (1912-1988), Mário Zan (1920- 2006) e Capitão Furtado (1907-1979).

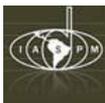
Nascido em Botucatu, interior de São Paulo, Raul Torres gravou mais de duzentos discos em 78 rotações, tendo composto canções em diversos gêneros: emboladas, sambas, modas de viola, cateretês, toadas, marchas, batucadas, valsas, arrasta-pés, rasqueados e

---

<sup>4</sup> Faour, Rodrigo. 2006. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro. Ed. Record. p. 22, 34.

<sup>5</sup> *Ibid*, p. 55.

<sup>6</sup> *Ibid*, p. 71.



EVANDRO HIGA

guarânicas.<sup>7</sup> Esteve no Paraguai em 1935, 1944 e 1959, trazendo na bagagem não apenas um repertório de guarânicas paraguaias mas também a disposição para compor guarânicas brasileiras e rasqueados.<sup>8</sup>

Nhô Pai era o pseudônimo de João Alves dos Santos. Nascido em Paraguaçu Paulista, também interior de São Paulo, formou duplas com Nhô Fio, Nhá Fia, Nhá Zefã, Tonic e outros, tendo viajado pelo Estado de Mato Grosso e fronteira com o Paraguai em 1943 juntamente com Capitão Furtado e Mário Zan apresentando shows em circos e eventos rurais. Dentre suas mais de 50 canções, destacam-se o rasqueado “Seriema de Mato Grosso” e a guarânia “Beijinho Doce”.<sup>9</sup>

Mário Zan nasceu em Vêneto, na Itália, mas aos quatro anos de idade mudou-se com sua família para Santa Adélia, também no interior de São Paulo. Destacou-se como acordeonista, tendo excursionado pelo interior de São Paulo e Mato Grosso com Nhô Pai e Capitão Furtado em 1943, sendo que, com este último, estendeu sua viagem até o Paraguai. Ficou célebre com a composição dos rasqueados “Chalana” e “Cidades de Mato Grosso”, e seu rasqueado “Nova Flor” chegou a receber versões em inglês (“Love me like a stranger” com Arthur Hamilton) e em espanhol (“Los hombres no deben llorar” com Pepe Ávila). Gravou mais de 300 discos em 78 rotações e cerca de 60 Lps.<sup>10</sup>

Ariovaldo Pires adotou o pseudônimo de Capitão Prudêncio Pombo Furtado (Capitão Furtado) em 1932. Era sobrinho do escritor, folclorista e jornalista Cornélio Pires, o pioneiro na pesquisa e gravação do repertório de música caipira no Brasil. Capitão Furtado foi apresentador de diversos programas radiofônicos que obtiveram grande audiência entre as décadas de 30 e 60.<sup>11</sup> Compôs centenas de canções – incluindo guarânicas e polcas – assinando-as como Ariovaldo Pires ou com os pseudônimos de Piquerobi, Ary Guardiã, Amarilda, Pires Mendes e Capitão Furtado.<sup>12</sup>

<sup>7</sup> *Enciclopédia da música brasileira: sertaneja*. 2000. São Paulo. Art Editora. p. 154.

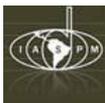
<sup>8</sup> Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira: da roça ao rodeio*. São Paulo. Editora 34. p. 267.

<sup>9</sup> *Enciclopédia da música brasileira: sertaneja. O. cit.*, p. 106.

<sup>10</sup> *Ibid*, p. 171.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 35.

<sup>12</sup> Ferrete, J.L. 1985. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*. Rio de Janeiro. FUNARTE. p. 73.



EVANDRO HIGA

Nepomuceno<sup>13</sup> lembra que os gêneros de música Paraguaia já estavam incorporados à cultura da fronteira há algum tempo, sendo que podemos afirmar que as viagens desses músicos de São Paulo à região fronteiriça do Estado de Mato Grosso representaram uma espécie de reação à introdução de elementos da música sertaneja norte-americana (*country music*) efetivados por músicos como Bob Nelson e seu visual de caubói.<sup>14</sup>

Entretanto, a introdução do gênero guarânia no Brasil nem sempre foi bem vista. Ferrete critica tanto a introdução da música country americana quanto da guarânia, afirmando que, com relação à gravação da guarânia “Índia” de José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero com tradução para o português de José Fortuna feita pela dupla Cascatinha e Inhana, esta “iria permanecer por mais de trinta anos como modelo tático para os sem-muita-imaginação atraírem público no sentido do consumo, gerando, entretantes, centenas de subprodutos”.<sup>15</sup>

Seja como for, diversas guarânias paraguaias traduzidas para o português alcançaram grande sucesso de público e venderam muitos discos. Entre elas, podemos citar “Noches del Paraguay” (Pedro J. Carlés e Samuel Aguayo), “Recuerdos de Ypacaraí” (Zulema de Mirkin e Demetrio Ortiz), “Lejania” (Herminio Jiménez) que no Brasil recebeu versão de José Fortuna e Pinheiro Júnior (“Meu primeiro amor”) e a já citada “Índia”, que nas palavras de Ferrete “conquistou um dos maiores índices de vendas de toda a história da fonografia nacional e definiu de vez o rumo futuro da expressão caipira no Brasil”.<sup>16</sup>

## V. Cultura de fronteira

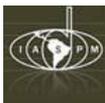
A região centro-sul do Estado de Mato Grosso do Sul sempre esteve estreitamente ligada ao Paraguai por razões históricas (estabelecimento de vilarejos espanhóis e missões jesuíticas anteriores à chegada dos bandeirantes paulistas), geográficas (a fixação dos atuais limites fronteiriços só foram definidos após a Guerra da Tríplice Aliança – 1864 – 1870) e econômicas (criação de gado e principalmente a extração de erva-mate nativa).

<sup>13</sup> Nepomuceno, Rosa. *Op. cit.* p. 123.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 141.

<sup>15</sup> Ferrete, J.L. *Op. cit.*, p. 121.

<sup>16</sup> *Ibid.* p. 122.



EVANDRO HIGA

A exploração da erva-mate é um fenômeno de extraordinária importância para Mato Grosso do Sul, pois foi como consequência da implantação de empresas e companhias de extração e beneficiamento desse produto que a maior parte dos municípios foi criada na primeira metade do século XX (Porto Murtinho, Bela Vista, Amambai, Itaporã, Ponta Porã, Ipehum, Dourados, Rio Brillhante, Caarapó, Aral Moreira, Naviraí, Itaquiraí, Caracol, Ivinhema e Jateí).<sup>17</sup>

A maior dessas empresas foi a Companhia Matte Larangeira, instalada em Campanário (próximo a Ponta Porã, na fronteira com o Paraguai), que tinha em seu quadro de empregados uma grande maioria de trabalhadores paraguaios.

Pode-se afirmar que a presença de paraguaios em Mato Grosso do Sul sempre foi mais do que expressiva: Bianchini<sup>18</sup> afirma que no recenseamento feito em 1872 (dois anos após o término da Guerra da Tríplice Aliança), o número de paraguaios residentes na província de Mato Grosso representava o maior contingente estrangeiro após os escravos africanos e que em 1920 haviam 13.118 paraguaios residentes naquela província, o que representava quase 50% da população estrangeira no Estado, sendo que só na região ervateira de Bela Vista, Ponta Porã e Porto Murtinho (hoje atual Mato Grosso do Sul) haviam 9.404 paraguaios; Alves<sup>19</sup> aponta que em 1876 as cidades de Corumbá e Ladário – fronteira com o Paraguai – comportavam uma população de cinco a seis mil habitantes, dos quais três a quatro mil eram paraguaios.

A presença marcante de paraguaios e descendentes em Mato Grosso do Sul é a base para a manutenção de uma cultura fronteiriça marcada pela singularidade em termos de cultura brasileira. Manifestações como o culto a Nossa Senhora de Caacupé, o folguedo “Toro Candil” (espécie de Bumba-meu-boi paraguaio), o consumo de “tereré” (erva-mate com água fria), a culinária local (chipa, sopa paraguaia, caburé, bori-borí e locro) e a manutenção do idioma guarani ou a mescla desse idioma com o espanhol (chamado

<sup>17</sup> Bianchini, Odaéa da Conceição Diniz. 2000. *A Companhia Matte Laranjeira e a ocupação da terra do sul de Mato Grosso*. Campo Grande. Editora UFMS. p. 94.

<sup>18</sup> *Ibid*, p. 71; 218.

<sup>19</sup> Alves, Gilberto Luiz. 2003. *Mato Grosso do Sul: o Universal e o Singular*. Campo Grande. Editora Uniderp. p. 62.



EVANDRO HIGA

“yopará”) representam importantes diferenciais que contribuem decisivamente para a manutenção de uma identidade cultural regional.

No âmbito musical, os gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé e as adaptações locais desses gêneros englobadas em uma denominação genérica comumente conhecida por rasqueado, podem ser consideradas as mais importantes evidências de estreitos e profundos laços culturais que unem o Brasil ao Paraguai.

Assim como no Paraguai e norte da Argentina, em Mato Grosso do Sul também é comum se remeter a essas manifestações como resquícios da “alma guarani”, que poderíamos considerar como o conjunto das representações culturais cujas origens estariam no ancestral senso de identidade dos povos guarani. Traços dessa identidade teriam sobrevivido ao processo de mestiçagem advindo com a colonização no século XVI e distantes ecos dessa “alma guarani” ainda estariam ressoando nessas regiões.

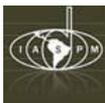
## **VI. Transformações e adaptações nos padrões rítmicos das melodias**

O processo de assimilação do repertório de guarânias e polcas paraguaias no Brasil trouxe como consequência a criação de canções brasileiras com estruturas rítmicas próximas dos modelos originais e que comumente se costuma denominar “rasqueado”.

A denominação “rasqueado” tem portanto dupla função: pode remeter à técnica de tocar o violão de acompanhamento em movimentos transversais rápidos em compasso binário composto (adaptação do termo “rasgueo” em espanhol) ou pode se referir a um repertório de canções inspiradas nas configurações rítmicas oriundas da polca paraguaia e da guarânia.

Oliveira e Verona, em nota de rodapé, assim descrevem a existência da guarânia e rasqueado no Estado do Rio Grande do Sul:

“O emprego de elementos de guarânia no Rio Grande do Sul parece ter sido resultado tanto da irradiação da música paraguaia praticada nas áreas fronteiriças (de proximidade com o Paraguai), quanto da influência que outrora a música sertaneja exerceu em alguns segmentos da música rural rio-grandense. Por analogia, assim como na música sertaneja, também foi empregada por artistas locais a denominação



EVANDRO HIGA

‘rasqueado’ em canções executadas tal como a guarânia, porém com andamento mais rápido”.<sup>20</sup>

Se nas polcas e guarânias o ritmo é caracterizado pela simultaneidade de um compasso binário composto na linha do canto e do rasgueio do violão com uma marcação ternária na linha do baixo acrescida da ocorrência freqüente de sincopas na melodia, nos rasqueados brasileiros compostos com o intuito de se aproximar dessa configuração nem sempre a linha do canto encontra-se em compasso binário composto, mas pode aparecer em compasso binário simples ou ternário. Além disso, a sincopação da melodia raramente é detectada.

Entretanto, nas composições e interpretações de músicos que habitam as regiões fronteiriças, as características rítmicas da polca paraguaia e da guarânia se fazem sentir com mais freqüência do que nas canções e versões feitas por músicos mais distantes da zona de fronteira.

Há, portanto, uma grande margem de ambigüidade, seja na composição dos rasqueados, seja nas interpretações desses rasqueados ou mesmo nas interpretações feitas por músicos brasileiros de versões de guarânias paraguaias.

Tomemos o caso da guarânia “Lejania” composta em 1937 pelo compositor paraguaio Hermínio Gimenez que ganhou versão em português feita no Brasil por José Fortuna e Pinheiro Júnior onde passou a denominar-se “Meu primeiro amor”.

Em célebre gravação realizada em 1952, a dupla Cascatinha e Inhana<sup>21</sup> registrou uma interpretação onde a neutralização da sincopação melódica e as sutis acentuações fraseológicas originou uma espécie de valsa em compasso ternário.

O imenso sucesso de vendas alcançado pelo Lp provavelmente foi um dos fatores determinantes para a publicação de três edições impressas de “Meu primeiro amor” no mesmo ano de 1952 pela mesma editora (Fermata do Brasil).

<sup>20</sup> Oliveira, Silvio de e Valdir José Verona. 2006. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre. Ed. Nativismo. p. 150.

<sup>21</sup> Cascatinha e Inhana. “Meu primeiro amor”. *Índia*. Brasil. Continental: LPK 20.007, lado A. Faixa 3.



EVANDRO HIGA

Curiosamente, cada uma das publicações apresenta um compasso diferente para a mesma canção: ternário simples, compasso 6/4 e até mesmo um quaternário simples em versão de bolero.

Na edição em compasso ternário simples, em publicação dirigida a pianistas iniciantes, fica evidente o propósito de facilitar a execução, transformando a guarânia em uma quase valsa.

Na edição em compasso 6/4, feita para canto com a letra original em espanhol com acompanhamento de piano (a tradução da letra vem em separado ao final da partitura) podemos notar a tentativa do editor em se aproximar das configurações rítmicas originais. Porém esse intuito não se concretiza pois a escolha do compasso 6/4 acaba tornando o compasso grande demais para o fraseado, dificultando sua compreensão e execução. Além disso, as sincopações da melodia não aparecem em momento algum.

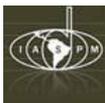
Na curiosa versão bolero para piano em compasso quaternário, o fraseado original fica totalmente transformado para se adaptar a esse gênero. Obviamente inexitem as sincopas.

Parece que, devido à dificuldade de realização dos padrões rítmicos da música paraguaia, os responsáveis pelas edições e publicações das partituras no Brasil, bem como os intérpretes brasileiros que não compartilham uma convivência mais estreita com paraguaios, acabaram por efetuar transformações estruturais nesse repertório, afastando-o de seus modelos originais. A distância das zonas fronteiriças e seu singular universo cultural é determinante para a ocorrência dessas adaptações.

Em outro ângulo, podemos tomar o caso da célebre “Chalana” de Mário Zan e Arlindo Pinto. Classificada como rasqueado por uns e guarânia brasileira por outros, “Chalana” é um exemplo dessa ambigüidade rítmica que marca esse repertório no Brasil.

Construída na forma AB, dependendo das acentuações dadas pelos intérpretes podemos escreve-la em compasso ternário simples (o que a aproxima da valsa) ou em binário composto (típico das guarânias paraguaias).

Muitas vezes, os rasqueados se distanciam tanto das fórmulas rítmicas originais das guarânias do Paraguai que fica difícil aceita-los como guarânias brasileiras. É o caso, por



EVANDRO HIGA

exemplo, de “Felicidade” de Raul Torres<sup>22</sup> onde, apesar do rasgueio do violão e do desenho melódico da harpa manterem o ritmo em compasso binário composto, a melodia, construída em compasso ternário simples parece muito mais uma toada ou uma moda de viola que, separada do rasgueio do violão e da harpa, dificilmente seria identificada como guarânia.

## VII. Conclusão

A presença da guarânia no universo da música sertaneja brasileira merece estudos aprofundados que possibilitem compreender as causas e os processos de sua difusão no Brasil, bem como a importância desse fenômeno que marcou principalmente as décadas de 40 e 50 do século passado no país.

O argumento de que se trata de um gênero estrangeiro estranho à cultura nacional e que sua presença encontra-se justificada apenas em função dos mecanismos inerentes à força da indústria fonográfica não procedem.

Em primeiro lugar, porque a música e a cultura de origem paraguaia estão muito mais presentes no Brasil do que se imagina, pois é essa a cultura que sempre marcou a região centro-sul do Estado de Mato Grosso do Sul como um de seus mais vigorosos e ancestrais elementos identitários. As polcas paraguaias, as guarânias, os rasqueados e, mais recentemente, os chamamés, se constituem nos gêneros musicais mais importantes do universo cultural sul-mato-grossense, contribuindo decisivamente para o estabelecimento de sua singularidade.

Em segundo lugar, o fato da guarânia ter alcançado uma surpreendente visibilidade no Brasil não deve ser subestimado, pois foi a partir de sua difusão no país que a assimilação do rasgueio do violão em compasso binário composto sobre uma base ternária possibilitou o surgimento do “rasqueado” no âmbito da música sertaneja. E nesse aspecto, é curioso como a superposição de estruturas rítmicas diferentes oriundas das toadas e modas de viola conseguiu se harmonizar com as estruturas rítmicas da música de origem paraguaia gerando estruturas marcadas pela sutileza e ambigüidade.

---

<sup>22</sup> Raul Torres e Florêncio. “Felicidade”. *Paraguay/Brasil – guarânia: la canción sin fronteras*. Brasil. Chantecler: 002/69 SCDP/DPF/SP, lado B. Faixa 3.



EVANDRO HIGA

É preciso, portanto, procurarmos compreender o fenômeno através de estudos que busquem entender quais os fatores que contribuíram efetivamente para introdução e difusão da guarânia no Brasil e como foi esse processo a fim de que possamos dimensionar suas reais contribuições para a música brasileira.

### **Bibliografia**

- Alves, Gilberto Luiz. 2003. *Mato Grosso do Sul: o universal e o singular*. Campo Grande. Editora UNIDERP.
- Bianchini, Odaléa da Conceição Diniz. 2000. *A Companhia Matte Larangeira e a ocupação da terra do sul de Mato Grosso (1880-1940)*. Campo Grande. Editora UFMS.
- Boettner, Dr. Juan Max. Sem data. *Musica y músicos del Paraguay*. Asunción. Edición de Autores Paraguayos Asociados.
- Caldas, Waldenyr. 1979. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. 2ª. ed., São Paulo. Ed. Nacional.
- Enciclopédia da música brasileira: sertaneja*. 2000. São Paulo: Art. Editora; Publifóhla.
- Faour, Rodrigo. 2006. *História sexual da MPB: a evolução do amor e do sexo na canção brasileira*. Rio de Janeiro. Record.
- Ferrete, J. L. 1985. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?* Rio de Janeiro. FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular.
- Gimenez, Florentin. 1997. *La música paraguaya*. Paraguay. Editorial El Lector.
- Higa, Evandro Rodrigues. 2005. *Os gêneros musicais “polca paraguaia”, “guarânia” e “chamamé”: formas de ocorrência em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. Dissertação de Mestrado – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo.
- \_\_\_\_\_. 2006. *A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais*. Comunicação apresentada no VII Congresso da Rama Latino-Americana da IASPM em Havana, Cuba. Junho.
- Martins, José de Souza. 1975. *Capitalismo e tradicionalismo – Estudos sobre as contradições da sociedade agrária no Brasil*. São Paulo. Pioneira.
- Nepomuceno, Rosa. 1999. *Música caipira da roça ao rodeio*. São Paulo. Ed. 34.
- Ocampo, Mauricio Cardozo. 1980. *Mis bodas de oro com el folklore paraguayo (memórias de um pychäi)*. Asunción. Ed. do autor.
- Oliveira, Silvio de e Valdir José Verona. 2006. *Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão*. Porto Alegre. Nativismo.



VIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular  
Rama Latinoamericana – IASPM-AL, Lima, 2008

EVANDRO HIGA

Ribeiro, José Hamilton. 2006. *Música Caipira – as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo. Globo.

Szran, Luis. 1997. *Diccionario de la música en el Paraguay*. Asunción. Ed. do autor.

### **Discografía**

Cascatinha e Inhana. *Índia*. Continental: LPK 20.007. n.d.: São Paulo, Brasil.

*Paraguay/Brasil – guarânia: la canción sin fronteras*. Chantecler: 002/69 SCDP/DPF/SP. 1979: São Paulo, Brasil.