



A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais

Por: Evandro Higa

Professor do curso de licenciatura em música
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Brasil
E-mail : evandrohiga@uol.com.br

Resumo:

A polca paraguaia e suas principais derivações guarânia e chamamé são gêneros musicais que representam importantes aspectos da identidade cultural não apenas do próprio Paraguai, mas também das regiões norte da Argentina e centro-sul do Estado de Mato Grosso do Sul – Brasil. No Brasil, a assimilação das configurações musicais desses gêneros encontra-se em processo de transformação, apontando para o surgimento de um gênero híbrido que o músico brasileiro por vezes chama de “rasqueado”. Componentes estruturais mais próximos dos modelos originais podem ser ainda detectados no trabalho de músicos e intérpretes paraguaios estabelecidos em Campo Grande, bem como no de seus descendentes e sul-mato-grossenses identificados com o repertório sertanejo tradicional.

Palavras-chave: polca paraguaia/guarânia/chamamé

Abstract:

The paraguayian polka and its main derivations such as guarania and chamamé are musical genders which represent important aspects of the cultural identity not only from Paraguay itself but also from the north regions of Argentina and the south center of Mato Grosso do Sul – Brazil. In Brazil, the assimilation of this musical genders configurations is in process of transformation. Their structural components closer to the original models can also be detected at the performances of the Paraguayan musicians and interpreters established in Campo Grande, their descendants and “sul-mato-grossenses” whose identifications are linked to the traditional country repertory.

Keywords: paraguayian polka/guarânia/chamamé

Introdução

Este trabalho é parte de nossa dissertação de mestrado defendida no Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo em julho de 2005, onde estudamos as formas de ocorrência dos gêneros musicais polca paraguaia, guarânia e chamamé na cidade de Campo Grande, capital do Estado de Mato Grosso do Sul (Higa, 2005).



A polca paraguaia é um gênero musical que surgiu da dialética do encontro do repertório campesino do Paraguai – lentamente configurado nas zonas rurais a partir das heranças musicais remanescentes do período das reduções jesuíticas e da música tradicional espanhola – com as danças de salão importadas da Europa no século XIX. Da polca paraguaia surgiu o gênero urbano denominado guarânia, criado pelo compositor paraguaio José Asunción Flores na década de vinte. Por sua vez, o chamamé é um termo criado na década de trinta na gravadora RCA Victor de Buenos Aires para designar um gênero originado da polca paraguaia que ao “acordeonizar-se” na região de Corrientes no norte da Argentina teria sido “ligeiramente regionalizado” (Boettner, sem data: 196).

Além de partilharem estruturas musicais bastante parecidas, o que parece integrar os três gêneros em um universo cultural comum é o mito da “alma guarani”, conjunto de representações cuja origem estaria no profundo e ancestral senso de identidade dos povos guarani e que sobreviveu ao processo de mestiçagem advindo com a colonização no século XVI. Os ecos dessa “alma guarani” ainda estariam ressoando em Mato Grosso do Sul, palco da implantação de povoados espanhóis e das primeiras reduções jesuíticas da então província do Paraguai destruídas pelos bandeirantes paulistas no século XVII. A demarcação oficial dos atuais limites fronteiriços logo após a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870) não foi obstáculo para as constantes migrações de paraguaios para o sul de Mato Grosso e a manutenção de um fragmentado sistema identitário na região.

Na primeira metade do século XX, movidos pela extrema pobreza – dramática consequência da Guerra da Tríplice Aliança (século XIX), Guerra do Chaco (1932-1935) e guerra civil de 1947 – muitos paraguaios buscaram abrigo nas fronteiras dos países vizinhos. Para o sul de Mato Grosso vieram especialmente para trabalhar na colheita da erva-mate e nas lides com o gado, trazendo suas heranças culturais (idioma, festas, crenças, mitos, culinária, hábitos) e, principalmente, sua música que logo conquistou destacado espaço no cotidiano da população.

Estendendo seu alcance para o país, a polca paraguaia e a guarânia se incorporaram ao universo musical brasileiro através de sua adoção pelos intérpretes e compositores de música sertaneja e sua inserção no mercado fonográfico nacional.



A música paraguaia no Brasil

Adotamos aqui o termo “música sertaneja” conforme concepção de Martins (1975: 105) que a diferencia da “música caipira” no sentido de que esta se encontra associada à utilidade para efetivação de certas relações sociais do cotidiano do caipira (ritual religioso, de trabalho ou lazer) ou que, mesmo desvinculada de sua função ritualística, vem sempre associada à dança como no cateretê (1975: 112). Por sua vez, a “música sertaneja”, a despeito de conservar componentes formais da “música caipira” reduzidos à condição de melodia e ritmo e proliferar na mesma área geográfica de disseminação da cultura caipira (São Paulo, Minas Gerais, Goiás, Mato Grosso e Paraná) (1975: 104) está inserida no mercado de consumo e circula “revestida da forma de valor de troca” (1975: 113).

No mesmo sentido, Caldas também associa a música sertaneja à indústria cultural e a mecanismos de exploração do gosto popular (1979:2) estabelecendo a diferença entre cultura popular (manifestação cultural espontânea) com cultura de massa (concretizada na música sertaneja através da gravação e comercialização do disco) (1979: 18). Como consequência, a música sertaneja em sua conformação de fenômeno social e musical perde sua autonomia 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 reveste (1979: 24).

Associando a disseminação dos ritmos paraguaios no Brasil ao mercado consumidor fronteiriço dos Estados de Mato Grosso e Paraná com o Paraguai, Caldas (1979: 45) afirma que “a forma lamuriante da guarânia agradava mais do que as nossas modas de viola” e que “foi este o fator determinante para a popularização da música paraguaia no Brasil”. Como consequência “esses ritmos saem da fronteira e popularizam-se em todo o Brasil, principalmente nos Estados do Sul, Sudeste e Centro-Oeste.”

Tinhorão em texto de encarte do LP *Paraguay/Brasil – Guarânia – a canção sem fronteiras* lançado em 1979 associa a expansão da guarânia e sua “nacionalização” no Brasil não apenas à continuidade sócio-cultural fronteiriça no sul de Mato Grosso, mas à presença de tropeiros paulistas na área que vai da “região cuiabana e as barrancas do Rio Paraguai até o sul de Campo Grande na direção do Rio Paraná.”

Importante lembrar que Ikeda (2001: 40) aponta uma provável evidência de que a polca paraguaia já se fazia notar no Brasil antes de 1935 através do fato de Mário de



Andrade ter incluído um verbete sobre o gênero em seu *Dicionário Musical Brasileiro*. Essa obra, interrompida naquele ano, foi publicada postumamente em 1989.

Em meados do século XX foram introduzidos, na música sertaneja do Brasil, os estereótipos da música country norte-americana que investia esforços no sentido de renovar tecnologias e adaptar-se aos padrões impostos pela mídia. O gênero sertanejo, que até então se caracterizava pela sua simplicidade e singeleza foi diretamente atingido por essa onda modernizadora que alterou consideravelmente seus contornos tradicionais.

Bob Nelson trazia para a música sertaneja elementos similares da América do Norte – o caubói, com seu traje típico e seus animados arrasta-pés, originalmente puxados no banjo. A partir daí o vaqueiro de cá e o de lá passariam a tocar seus cavalos por estradas paralelas e se encontrariam no meio do caminho, quatro décadas à frente. Muitos artistas adotariam a rota daquele que tocava berrante e cantava modas na violinha de dez cordas. Outros seguiriam as pegadas do estrangeiro de aparência rica, camisa de arabescos e botas lustrosas, que viera de pradarias distantes para mudar um pouco mais o som dos nossos campos. (Nepomuceno, 1999: 141)

Ao mesmo tempo em que a música country norte-americana e seus símbolos de modernidade penetravam no gênero sertanejo do Brasil deflagrando um processo de massificação e descaracterização do mesmo, músicos como Raul Torres, Nhô Pai, Mário Zan e Capitão Furtado penetravam o interior do país atravessando o sul do Estado de Mato Grosso e descobriam na música paraguaia um manancial de renovação da música rural que a partir de então passou a incluir não só polcas e guarânias em seu repertório, mas a incorporar padrões da música paraguaia com o “rasgueo” – que foi traduzido para “rasqueado” – e algo parecido com o compasso 6/8 que ficou mais próximo do 3/4.

Tropeiros e boiadeiros já ouviam esses sons das fronteiras, incorporados há mais tempo à música da roça como os fandangos, trazidos do sul. A polca paraguaia era tocada nos estados do Mato Grosso e de São Paulo, próximo à fronteira. Nessa música, a forma de puxar todas as cordas ao mesmo tempo, com as costas dos dedos, *rasqueando*, marcaria muitos sucessos de Nhô Pai e de Mário Zan, nas décadas de 40 e 50, após uma viagem às cidades da fronteira feita em companhia do Capitão Furtado. (Nepomuceno, 1999: 123)

Conforme Nepomuceno (1999: 123/130), o primeiro músico sertanejo brasileiro a reivindicar a introdução dos rasqueados e das guarânias na música sertaneja foi Raul Torres, que esteve em Assunção em 1935, 1944 e 1950, tendo composto pelo menos sete guarânias e oito rasqueados.



Foram feitas versões em português de guarânias paraguaias como “Noches del Paraguai”, “Recuerdos de Ypacaraí”, “Lejania” e “Índia” que tornaram-se sucesso nacional nas vozes de Nhô Pai e Nhá Fia, Irmãs Castro, Cascatinha e Inhana. Nepomuceno (1999: 129) afirma que: “A partir daí, as feições da música sertaneja se modificariam bastante”, desencadeando um comportamento que a autora chama de “fronteirice” e “matogrossice”.

Ferrete (1985: 66) cita o sucesso alcançado pelo rasqueado “Paraguayita, pepita de oro” (em yopará – mescla de castelhano com guarani) feito em 1944 por Ariovaldo Pires (Capitão Furtado) com parceria de Palmeira e gravado na Continental por este em dupla com Piraci, que, lançado no Paraguai “chegou a ser a música predileta do presidente Higinio Morínigo”.

Ferrete (1985: 121/123) critica a introdução de gêneros paraguaios na música brasileira, colocando-a no mesmo plano da importação dos corridos mexicanos e da música country norte-americana. Entretanto, acreditamos ser preciso lembrar que as polcas e guarânias desde seu delineamento enquanto gêneros paraguaios sempre estiveram presentes na região centro-sul do atual Estado de Mato Grosso do Sul como patrimônio cultural importante de seu perfil identitário. Paraguaios e brasileiros descendentes de paraguaios radicados nesse território sempre se identificaram com esse repertório. Negar essa herança corresponde à espoliação das lembranças” referida por Bosi (1999: 443):

O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória: sua causa é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças. (Bosi, 1994: 443)

Não apenas a existência de uma fronteira político-geográfica entre Brasil e Paraguai legitima esses gêneros como autênticas manifestações culturais nacionais mas todo um contexto histórico e social existente desde o período colonial em que o índio guarani desempenhou papel protagonista em uma trajetória marcada por violentas rupturas de toda ordem. O reconhecimento dessa herança que se manifesta pela introdução dos gêneros polca paraguaia e guarânia no universo da música sertaneja brasileira parece corresponder ao resgate de uma dívida com uma região que sofreu com a violência dos mecanismos de colonização e o abandono de séculos a que se viu relegada pelo Estado brasileiro.



As versões para o português de guarânicas paraguaias, a incorporação do rasqueado na maneira de tocar a viola e a composição de canções com base de acompanhamento ternário feito pelos músicos “caipiras” brasileiros não apenas trouxe visibilidade à música do Paraguai, mas legitimou a vinculação dessa música à região sul de Mato Grosso com seus campos, suas fazendas, suas pequenas cidades isoladas do resto do país e suas fronteiras por onde o intercâmbio cultural desencadeou um processo identitário bastante singular.

Intenso caldeamento cultural também ocorreu em regiões fronteiriças, onde os limites geográficos entre nações não têm sido nada além de *‘linhas imaginárias’*. Mato Grosso do Sul presta-se a um exemplo ilustrativo nesse sentido, tanto na fronteira com o Paraguai como na fronteira com a Bolívia. Paraguaio, predominantemente descendentes dos guaranis, foram tangidos para a região sul, nos albores de sua colonização, e aí constituíram o contingente de força de trabalho que fez a riqueza dos ervais, dos quebrachais e das fazendas de criação. (Alves, 2003: 25)

Três momentos críticos foram responsáveis por violentas rupturas na vida civil do Paraguai: a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), a Guerra do Chaco (1932-1935) e a Guerra Civil de 1947. Foi principalmente em função desses acontecimentos que os paraguaio procuraram refúgio nos países limítrofes, especialmente o norte da Argentina e o sul de Mato Grosso.

Atraídos pelo trabalho de extração da erva-mate nativa e especialmente como trabalhadores da Companhia Matte Larangeira, trouxeram para cá não apenas sua força de trabalho e os conhecimentos das lides extrativistas herdados de seus antepassados guarani, mas principalmente sua cultura e sua música. A historiografia aponta a extração da erva-mate como o principal fator responsável pela fundação de cidades como Porto Murinho, Bela Vista, Amambaí, Itaporã, Ponta Porá (em 1920 era a segunda cidade mais populosa de Mato Grosso, atrás apenas da capital Cuiabá), Ipehum, Dourados, Rio Brillhante, Caarapó, Aral Moreira, Naviraí, Itaquiraí, Caracol, Ivinhema, Jateí e outras (Bianchini, 2000: 94).

No recenseamento feito em 1872 – dois anos após a Guerra da Tríplice Aliança – o número de paraguaio residentes na província de Mato Grosso representava o maior contingente estrangeiro após os escravos africanos (Bianchini, 2000: 71/73). Em 1876 Corumbá e Ladário comportavam uma população de cinco a seis mil habitantes, dos quais três a quatro mil eram paraguaio (Alves, 2003: 62/3). Em 1920 quase 50% da população estrangeira de Mato Grosso era constituída por paraguaio (13.118 habitantes), sendo que



nos municípios ervateiros de Bela Vista, Ponta Porá e Porto Murtinho – todos na fronteira com o Paraguai – a população paraguaia era de 9.404 pessoas (Bianchini, 2000: 218). Em Campo Grande, os paraguaios só aparecem nas estatísticas a partir do recenseamento de 1980, e, não por acaso, como a população estrangeira mais numerosa da cidade (Cabral, 1999: 56).

Comparando as estruturas

Buscando a compreensão dos gêneros em estudo, propomos no capítulo 3.7 de nossa dissertação, a análise de trinta canções coletadas entre as mais populares e executadas em Campo Grande, tanto entre os paraguaios e descendentes de paraguaios como entre os músicos e a população em geral.

Com esse propósito, procedemos à escolha das canções a partir de consultas informais a músicos da cidade e chegamos a relacionar oito polcas paraguaias, oito guarânicas, quatro chamamés e dez canções brasileiras compostas a partir da influência da polca paraguaia e que passamos a denominar “rasqueados brasileiros” apenas para fins de melhor condução do texto. Incluímos nesse material as canções “Rainha das aves” por constar do trabalho de Ikeda (2001) bem como “Ingratidão”, “Uma saudade” e “Você é todinho meu” por terem sido coletadas em trabalho de campo na interpretação da dupla sertaneja Beth e Betinha.

Polcas paraguaias:

1. “Nda recoi la culpa” – anônima; Ocampo (1980:226) informa que em 1932/33 foi cantada no Teatro Odeon de Buenos Aires na comédia musical “Elisa Lynch” pelo duo Martinez-Cardozo.
2. “Campamento Cerro Leon” – música anônima com letra de Maurício Cardozo Ocampo.
3. “Alfonso Loma” – música anônima com letra de Angel Gonzalez; Dominguez (1928:70) fez uma transcrição para piano em seu *Aires Nacionales Paraguayos* utilizando compasso 3/4.
4. “Itapua poty” – de Luís Acosta e Juan Carlos Soria
5. “Galopera” – de Maurício Cardozo Ocampo
6. “La carreta campesina” – de Maurício Cardozo Ocampo e Diosnel Chase



7. “Paloma blanca” – de Neneco Norton

8. “Itaguá poty” – de Rafael Paeta

Guarânicas:

1. “Mi dicha lejana” – de Emigdio Ayala Báez

2. “Mis noches sin ti” – de Maria Teresa Márquez e Demétrio Ortiz

3. “Lejania” – de Hermínio Gimenez

4. “Noches del Paraguay” – de Pedro J. Carlés e Samuel Aguayo

5. “Regalo de amor” – de Maurício Cardozo Ocampo

6. “Recuerdos de Ypacarai” – de Zulema de Mirkin e Demétrio Ortiz

7. “Índia” – de Manuel Ortiz Guerrero e Jose Asunción Flores

8. “Saudade” – de Mario Palmério; embora o compositor Mario Palmério seja brasileiro, incluímos “Saudade” neste bloco pois trata-se de guarânia bastante popular não só em Mato Grosso do Sul mas também no próprio Paraguai.

Chamamés:

1. “Kilometro 11” – de Constante Aguer e Tránsito Cocomarola; Noya (1989:143) informa que foi registrada no SADAIC em 1943 como “polca correntina” e assim aparece no disco *Trio Cocomarola* de 1946; posteriormente o Trio de Emilio Chamorro efetuou sua versão empregando o termo “campera”; finalmente o conjunto de Cocomarola voltou a grava-la empregando o termo “chamame”.

2. “Alma guarani” – de Osvaldo Sosa Cordero e Damásio Esquivel; em partitura editada pela Editorial Julio Korn de Buenos Aires (1947) aparece como “polca”, sendo que Noya (1989:29) classifica como chamamé.

3. “Merceditas” – de Ramón Sixto Rios

4. “A Vila Guillermina” – de E. Molina e Visconti Vallejos

“Rasqueados brasileiros”:

1. “Chalana” – de Mário Zan e Arlindo Pinto

2. “O sol e a lua” – de Delinha




3. “À matogrossense” – de Lourival dos Santos e Tião Carreiro; no CD *Para Volver a Soñar* da dupla sul-matogrossense Amambai e Amambaí aparece como “chamamé” de autoria de Zacarias Mourão e Flor da Serra.
4. “Ingratidão” – de Nhô Pai e Nhô Fio; conforme depoimento de Beth e Betinha trata-se de um “rasqueado paulista”.
5. “Seriema de Mato Grosso” – de Mário Zan e Nhô Pai
6. “Uma saudade” – de Milton Rodrigues dos Santos; conforme depoimento de Beth e Betinha trata-se de uma “polca”.
7. “Cidades de Mato Grosso” – de Mário Zan e Nhô Pai
8. “Rainha das aves” – de Mairi e Manuel; conforme Ikeda (2001:41) é classificada como “polca paraguaia”.
9. “Você é todinho meu” – de Beth e Betinha
10. “Pé de cedro” – de Zacarias Mourão e Goiá

No Brasil o repertório de polcas e guarânias fundiu-se ao universo da música sertaneja a partir da década de trinta, porém com adaptações e transformações estruturais. Uma das mais evidentes refere-se à conformação rítmica da polca paraguaia “do Brasil” que ao neutralizar a sincopação da melodia gera uma relação em *cross rhythm* entre as estruturas do verso e o padrão do baixo de acompanhamento, sendo que mesmo essa ocorrência, em muitos casos, pode ser suprimida resultando em uma estrutura próxima da valsa (Lacerda, 2004: 4). Além disso, a configuração rítmica das melodias pode ser encontrada em compasso binário, ternário ou mesmo em binário composto, embora os rasgueios dos violões e as bases de acompanhamento procurem manter a característica original dos gêneros em 6/8.

As letras em castellano, guarani ou yopará (mistura dos dois idiomas), se caracterizam por um lirismo romântico e nostálgico ou narram epopéias heróicas, encontrando-se aqui a única evidência visível do legado cultural guarani na música: o idioma.

Com a finalidade de contribuir para uma compreensão objetiva das diferenças estruturais entre os gêneros em estudo, analisamos o repertório referido a partir dos



seguintes tópicos: estruturas formais, fórmulas de compasso adotadas nas transcrições, padrões rítmicos das partes cantadas e padrões harmônicos.

a) Estrutura formal:

A forma AB é a mais comum, podendo apresentar mudança de modo na parte B. Algumas composições inserem um interlúdio com novo motivo temático (Gimenez, 1997: 123). No Brasil, muitas vezes a diferença formal entre as partes A e B é neutralizada.

Nas canções analisadas observamos que todas as polcas paraguaias e chamamés se enquadram no esquema binário (AB). O mesmo ocorre com as guarânicas sendo que “Regalo de amor” apresenta a parte A quase como uma introdução e “Índia” acrescenta uma pequena seção intermediária de quatro compassos entre A e B.

Entre os “rasqueados brasileiros”, porém encontramos diferenças na estrutura: “O sol e a lua” apresenta uma coda; “Uma saudade” acrescenta uma possível parte C bastante parecida com a evidente parte B; em “Pé de cedro” a parte B é declamada; “Rainha das aves” e “Você é todinho meu” não tem a parte B.

Lacerda (2004: 4) observa que: “Quando se entra no domínio brasileiro, propriamente dito, o que se tem é inicialmente a neutralização da diferença formal entre as partes A e B; no Brasil, bastaria uma das estruturas para a criação de uma peça musical.”

b) Fórmulas de compasso adotadas na transcrição:

A característica rítmica básica dos gêneros em estudo é a simultaneidade do compasso binário composto sobre uma base ternária. A adoção dessa fórmula gráfica foi sendo fixada aos poucos durante a primeira metade do século XX pelos músicos e compositores paraguaios, razão porque também encontramos partituras impressas naquele período que utilizam compassos binários e ternários simples. Boettner (sem data:203/5) sintetiza os atributos rítmicos da polca paraguaia na alternância de ritmos binários e ternários com acompanhamento ternário sobre melodia binária com utilização de sincopas, o que caracteriza uma poliritmia simultânea. Lacerda (2004: 3) detecta no Brasil a ocorrência de uma estrutura em *offbeat* a partir do momento em que as partes do baixo e da linha vocal utilizam acentos métricos diferenciados e não convergentes.

As fórmulas de compasso das polcas paraguaias, guarânicas e chamamés analisados parecem se ajustar ao 6/8 recomendado pelo referencial teórico. Porém esse padrão nem sempre é encontrado nos “rasqueados brasileiros”: em “Chalana”, dependendo da ênfase



dada pelo cantor na acentuação dos grupos de colcheias da parte cantada podemos considerar a ocorrência do compasso binário composto ou ternário na linha da voz; em “Ingratidão” encontramos compasso ternário simples na parte A e binário composto na parte B; em “Seriema de Mato Grosso” a parte A pode estar em binário composto ou ternário simples, mas a parte B está evidentemente em ternário simples; “Uma saudade” está em binário simples; “Rainha das aves” pode estar em quaternário ou binário simples; “Você é todinho meu” pode estar em binário simples (com uso abundante de tercinas) ou em binário composto (aqui utilizando quiálteras diminutivas).

Os referenciais teóricos consultados para este trabalho afirmam a ocorrência do compasso binário composto para as polcas paraguaias, guarânicas e chamamés. Porém, é curioso constatar que nos “rasqueados brasileiros” nem sempre os padrões rítmicos da melodia se enquadram nessa fórmula. Embora os rasgueios dos violões e o baixo em semínimas pareçam preservar as características originais (6/8), a linha da melodia cantada pode estar em outra estrutura rítmica como construção em compasso ternário (parte A de “Ingratidão” e parte B de “Seriema de Mato Grosso) ou binário simples (“Uma saudade” e “Rainha das aves”). Em alguns casos fica mesmo difícil afirmar com precisão qual a fórmula de compasso a ser utilizada: 6/8 ou 3/4 (“Chalana” e parte A de “Seriema de Mato Grosso”) e 6/8 ou 2/4 (“Você é todinho meu”). Apenas na parte B de “Ingratidão” fica evidente o compasso binário composto.

c) Padrões rítmicos das partes cantadas:

Na análise dos padrões rítmicos e métricos da melodia constatamos a ocorrência do “sincopado paraguaio” referido por Boettner (sem data:205) em todas as polcas paraguaias, guarânicas e chamamés analisados, sendo que muitas vezes a sincopa é substituída por um contratempo. É preciso lembrar que nem sempre os intérpretes tornam evidente esse sincopado, resultando daí que partimos do pressuposto de que essa característica rítmica tão própria desses gêneros muitas vezes encontra-se implícita no repertório analisado.

Dos dez “rasqueados brasileiros” analisados, o sincopado paraguaio referido por Boettner (sem data: 205) aparece apenas em quatro: “O sol e a lua” da sul-mato-grossense Delinha, na parte B de “Ingratidão” dos paulistas Nhô Pai e Nhô Fio, em “Pé de cedro” dos



sul-mato-grossenses Zacarias Mourão e Goiá e em “Você é todinho meu” das sul-mato-grossenses Beth e Betinha. Com exceção de “Ingratidão”, observa-se que as demais canções são de compositores de Mato Grosso do Sul, o que parece ratificar a afirmação de Lacerda (2004: 3/4) de que a assimilação da polca paraguaia no Brasil encontra-se em processo de transformação e que o *offbeat* pode ser ainda encontrado “de forma oscilante, em grupos brasileiros formados em estreito contato cultural com as populações paraguaias”.

Nos outros seis “rasqueados brasileiros” analisados não foi possível constatar a ocorrência do sincopado. Lacerda (2004: 4) detecta que o ajuste da estrutura do verso ao padrão da parte do baixo tornando simultâneos os ataques de ambas as estruturas gera a relação de *cross rhythm* entre as duas partes quando mantém a distribuição de acentos do verso com o conseqüente retardamento da emissão vocal em um pulso: “Aquilo que antes era percebido como sincopação neutraliza-se em favor da relação polirrítmica em *cross rhythm*”. Porém, quando a linha da voz vem construída em compasso ternário simples, essa relação polirrítmica em *cross rhythm* entre o baixo e a voz desaparece, dando origem a uma espécie de “valseado”. Neste caso, o acompanhamento do rasgueio da guitarra em conjunto com o baixo ao manter a estrutura original do gênero em compasso 6/8 faz com que a forma musical “se torne uma tênue evocação das estruturas originais” (Lacerda, 2004: 4).

d) Padrões harmônicos:

Constatamos que todos os “rasqueados brasileiros” analisados estão no modo Maior, bem como a quase totalidade das polcas paraguaias. Quanto aos chamamés, metade está no modo Maior e metade no modo menor, sendo que as guarânias apresentam mudança de modo para os respectivos homônimos ou para os tons relativos.

Podemos observar um crescente grau de complexidade harmônica que parte do que para fins de melhor condução do texto denominamos “rasqueado brasileiro” (canções feitas no Brasil a partir de componentes estruturais oriundos da polca paraguaia), passando pela polca paraguaia, chamamé e guarânia. É no gênero guarânia – associada à sofisticação urbana – que se encontra maior diversidade na utilização e elaboração de encadeamentos.



Conclusão

Os gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé como representações de uma identidade cultural associada à “alma guarani” são referências fundamentais para a configuração identitária de Mato Grosso do Sul.

Mesmo sofrendo mutações ao integrar-se ao universo sertanejo brasileiro em uma dialética percebida desde a primeira metade do século XX e que se institucionalizou ao inserir-se no mercado fonográfico nacional, afirmam sua persistência na manutenção de um repertório específico e na influência que exerce sobre a produção musical da região.

A conjunção de fatores históricos (a existência de vilarejos espanhóis e missões jesuíticas anteriores à chegada dos bandeirantes paulistas), geográficos (definição de limites de fronteira após a Guerra da Tríplice Aliança), econômicos (a erva mate, as lides com o gado), sociais (migração de paraguaios para a região) e míticos (a cultura dos índios guarani), trouxe à região centro-sul de Mato Grosso do Sul um contorno cultural único no Brasil, especialmente definido na música onde a predominância do gênero polca paraguaia e suas principais variantes (guarânia e chamamé), bem como a construção de um repertório de canções com elementos estruturais bastante próximos daqueles gêneros se constitui em um dos principais componentes de sua identidade.

A comparação entre as estruturas do repertório analisado permite observar que a aclimação das polcas paraguaias, guarânias e chamamés no Brasil e de modo especial na região sul-mato-grossense, alterou os modelos originais principalmente no que se refere à configuração rítmica das partes cantadas, cujas melodias nem sempre estão construídas em compasso 6/8, embora o “rasgueo” do violão acompanhador esteja em 6/8. Essa peculiaridade torna difícil uma demarcação genérica, dificuldade que parece ser driblada pelos músicos brasileiros que muitas vezes costumam chamar de “rasqueado” o gênero de canções que compõem.

Entretanto, em Mato Grosso do Sul encontramos com maior frequência a ocorrência de componentes estruturais mais próximos dos modelos genéricos originais, fato que podemos creditar não só à contigüidade geográfica com o Paraguai, mas ao compartilhamento de uma história e um sistema de símbolos e signos culturais que permeiam o cotidiano do sul-mato-grossense, demarcando uma cultura diferenciada no panorama musical brasileiro.



Bibliografia

Alves, Gilberto Luiz. 2003. *Mato Grosso do Sul: o Universal e o Singular*. Campo Grande: Editora Uniderp.

_____. 2003. “As fronteiras não tem importância”, *Jornal Correio do Estado – Campo Grande, MS*, 9.11.2003, pág. 5a.

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, Juan Max. Sem data. *Musica y Músicos del Paraguay*. Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados.

Bosi, Ecléa. 1994. *Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos*. São Paulo: Companhia das Letras.

Cabral, Paulo Eduardo et al. 1999. “Formação Étnica e Demográfica”, *Campo Grande, 100 Anos de Construção*. Campo Grande: Matriz Editora.

Caldas, Waldenyr. 1979. *Acorde na Aurora: Música Sertaneja e Indústria Cultural*. São Paulo: Ed. Nacional.

Dominguez, Aristóbulo. 1928. *Aires Nacionales Paraguayos*. Asunción/Corrientes: Ediciones Manuel Viladesau.

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 Musica Paraguaya*. Paraguay: Editorial El Lector.

Higa, Evandro. 2005. *Os Gêneros Musicais “Polca Paraguaya”, “Guarânia” e “Chamamé”: Formas de Ocorrência em Campo Grande – Mato Grosso do Sul*. São Paulo: Dissertação de mestrado – Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes de São Paulo.

Ikeda, Alberto Tsuyoshi. 2001. *Música Popular Brasileira: Gêneros Regionais e Urbanos (Fundamentos Técnico-Estruturais e Sócio-Históricos) – Relatório de Pesquisa Trienal 1997/2000*. São Paulo: Departamento de Artes Cênicas, Educação e Fundamentos da Comunicação – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista – UNESP – Campus de São Paulo.

Lacerda, Marcos. 2004. *Transformação de Processos Rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil*. Cuiabá: palestra, no prelo.



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.

Noya, Emilio. 1989. *Historiando Cantares*. Corrientes, Argentina: ed. do autor.

Ocampo, Maurício Cardozo. 1980. *Mis Bodas de Oro con el Folklore Paraguayo (Memórias de um Pychäi)*. Asunción: ed. do autor.

Discografia

Vários intérpretes. *Paraguay/Brasil – Guarânia – A Canção Sem Fronteiras*. 1979. Chantecler. São Paulo. LP 002/69 SCDP/DPF/SP – 2.15.405.001.

Amambaí e Amambaí. *Para Volver a Soñar*. Sem data. Campo Grande. 199.006.225.

Partituras

Cordero, Osvaldo Sosa J. e Esquivel, Damásio. 1947. *Alma Guarani – Polca*. Buenos Aires: Editorial Julio Korn.