

A definição dos cantares do tango e da guarânia: dois gêneros, ao mesmo tempo, fronteiriços e nacionais

COMUNICAÇÃO:

Analía Chernavsky

Unila – Universidade Federal da Integração Latino-Americana – analia.chernavsky@unila.edu.br

Resumo: Esta comunicação apresenta uma proposta para a realização de um estudo comparativo das condutas vocais de dois gêneros musicais, ao mesmo tempo, fronteiriços e nacionais: a guarânia, na fronteira Paraguai-Brasil, e o tango, fronteira Argentina-Uruguai. A partir da identificação dos parâmetros vocais fundacionais desses gêneros, pretende-se refletir a respeito daqueles elementos que acabaram escolhidos para definir o modelo de interpretação e conduta vocal dos cantares populares nacionais paraguaio e argentino.

Palavras-chave: Tango. Guarânia. Gêneros musicais de fronteira

Abstract: This paper presents a proposal for realization of a comparative study on the vocal conducts of two musical genres, at once, borderers and nationals: the guarania, in the Paraguay-Brazil frontier, and the tango, in the Argentina-Uruguay frontier. Departing from the identification of the foundational vocal parameters of these genres, the proposal aims to reflect about those elements that were chosen to define the model of interpretation and vocal conduct of the paraguayan and the argentinian national popular singing.

Keywords: Tango, Guarania, Musical genres from frontiers

Esta comunicação apresenta uma proposta para a realização de um estudo comparativo das condutas vocais de dois gêneros musicais, ao mesmo tempo, fronteiriços e nacionais: a guarânia, na fronteira Paraguai-Brasil, e o tango, fronteira Argentina-Uruguai. Para tanto, sugere-se uma comparação em termos de recursos técnicos e estilísticos, enfocando o período em que estes gêneros atingem a sua forma canônica e se tornam símbolos nacionais do Paraguai (a guarânia) e da Argentina (o tango). Seguindo as sugestões do procedimento de “escuta de época” (LATORRE, 2002), propõe-se a realização de um mapeamento das diferentes condutas e expressões vocais dos artistas que, naquele momento de canonização, tiveram participação de destaque no processo de industrialização desses dois gêneros de música popular urbana. A partir da identificação desses parâmetros vocais fundacionais de ambos os gêneros, pretende-se refletir a respeito daqueles elementos que acabaram sendo escolhidos para definir o modelo de interpretação e conduta vocal dos cantares populares de cada um desses países.

Na historiografia da música popular é raro encontrar paralelismos entre as histórias da guarânia e do tango. No entanto, apesar de se constituírem em gêneros com características bastante diferentes em relação ao material sonoro-musical, as linhas gerais de

suas narrativas ao longo do século XX são bastante coincidentes, principalmente no que se refere às maneiras de inserção nos meios de comunicação de massa, às suas interlocuções com o poder e a outros aspectos de sua história social. Entre esses aspectos, um dos mais importantes foi o papel cumprido por ambos os gêneros na construção das identidades nacionais de seus respectivos países. Como sabemos, nas primeiras décadas do século XX, esse papel foi caro a vários gêneros de música popular urbana da América Latina. Lovisolo e Helal, por exemplo, no estudo intitulado “Tango, samba e identidades nacionais: semelhanças e diferenças nos mitos fundadores de ‘Mi noche triste’ e ‘Pelo telefone’”, sistematizaram três características fundamentais compartilhadas pela história social desses gêneros:

- 1) O surgimento nas camadas populares ou marginais da sociedade e a posterior incorporação aos “estratos mais refinados”;
- 2) A coincidência do período histórico no qual se definem o nascimento, a ascensão, a consagração, etc;
- 3) A relação direta com centros urbanos, Buenos Aires e Rio de Janeiro, que eram, ou ainda são, capitais de seus países e que lidavam, em princípios do século XX, com problemas de unidade e identidade nacional.

Estudos como o de Lovisolo e Helal apontam para a necessidade de aprofundar as reflexões sobre o tema, pois, apesar de parecer irresistível a tentação de realizar estudos comparativos entre gêneros como, neste caso, o tango e o samba, a verdade é que estes ainda são escassos. Existem dezenas de trabalhos sobre os gêneros em si e sobre seus principais autores e intérpretes, como Gardel, Noel Rosa, Carmem Miranda, etc., mas apenas um punhado de estudos que abordam os dois gêneros em conjunto. A esse respeito, Palomino aponta:

La notoria coincidencia en la cronología de la evolución del tango y del samba no ha merecido más que comentarios fugaces en la bibliografía, con la sola y feliz excepción de los estudios de Florencia Garramuño sobre la conversión de ambos estilos musicales en símbolos nacionales. Si bien no existe aún una historia comparada de las músicas populares latinoamericanas, la intuición de que probablemente muchas de ellas hayan seguido un patrón similar al del tango y el samba se ve confirmada en numerosos estudios (PALOMINO, 2007: 72).

Ainda de acordo com este autor, uma história comparativa entre gêneros como o samba e o tango deve dar conta de dois aspectos fundamentais: por um lado, os laços comerciais e migratórios entre as cidades-porto do hemisfério sul nas primeiras décadas do século XX e, por outro, a construção de um ‘sentido nacional’ em torno a esses gêneros populares, que avança até a metade do mesmo século (PALOMINO, 2007: 72-73).

No entanto, ainda que trabalhos como os de Lovisolo e Helal, Palomino e Garramuño apresentem questões importantes para o desenvolvimento de um estudo comparativo entre o samba e o tango, enfocam a comparação do ponto de vista histórico e sociológico, ou literário, sem abordar sequer lateralmente, questões diretamente relacionadas com a canção em seus parâmetros intrinsecamente musicais.

Mas voltemos ao tema central desta comunicação. Se, por um lado, consideramos escassa a bibliografia dedicada ao estudo comparativo entre samba e tango, por outro, desconhecemos a existência de qualquer estudo que enfoque conjuntamente tango e guarânia. Reconhecemos que os fenômenos da cultura de fronteira são consideravelmente diversos dos fenômenos das capitais. Mas, neste trabalho, apostamos nos elementos que aproximam as experiências desses gêneros e não nos que as afastam. Ao abordar tango e guarânia como “gêneros de fronteira” e indagar como essa condição afeta a definição de uma identidade vocal específica procuramos propor um novo viés para o estudo desses gêneros e das sociedades nas quais ganharam cores, formas e sons.

Antes de mais nada, repassemos rapidamente os mitos de origem de ambos os gêneros. O berço do tango, como foi dito anteriormente, estaria nos subúrbios, na zona portuária da cidade de Buenos Aires, e teria sido conformado por uma mistura particular de elementos de duas tradições musicais diferentes: a branca européia e a negra africana. A origem da guarânia, por outro lado, é associada ao 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” (HIGA, 2006: 2). Evandro Higa, autor de um importante estudo sobre a polca paraguaia, a guarânia e o chamamé, explica que na gênese destes três gêneros intervieram as heranças das antigas práticas musicais guaranis, o peso da educação musical jesuítica e, mais adiante, o influxo das danças de salão européias, como aconteceu com grande parte dos gêneros de música popular urbana em diversos países da América. No mesmo “caldeirão” de heranças musicais teriam sido forjados estes três gêneros urbanos, associados a distintos mitos de origem. A guarânia, por um lado, de acordo com grande parte da historiografia, teria sido inventada pelo compositor paraguaio José Asunción Flores durante a década de 1920. Por outro lado, o termo chamamé, que nomeia outro importante gênero de fronteira, de acordo com autores como Boettner, teria sido usado pela primeira vez pela gravadora RCA Victor de Buenos Aires nos anos 30 para designar um gênero nascido da polca paraguaia e “ligeiramente regionalizado” pelos músicos da província de Corrientes, na Argentina, que adotaram o acordeão (no lugar da harpa paraguaia) como o instrumento executante por

excelência para o gênero (BOETTNER, s/d: 196).¹ Sobre a etimologia da palavra, Cardoso nota que já existia na língua guarani e que significava algo como ‘feito de improviso’, ‘com descuido’. Segundo o autor, Samuel Aguayo, famoso compositor e intérprete nascido no Paraguai, estava em uma turnê a caminho de Buenos Aires e, numa pousada na região de Corrientes, falou para seus músicos, companheiros de viagem: ‘*mbae catu ña mbopu?*’ (da língua guarani, significando: ‘o que vamos tocar de bom?’) e outro músico respondeu: ‘*ñã mo chamame – name mbaena*’ (‘vamos improvisar alguma coisa para segurar os presentes’))” (CARDOSO, 2006: 255; apud MARCON, 2011: 13).

Vemos, portanto, que o relato das origens apoiado na descrição de um processo complexo de encontro de influências que culmina em uma mistura característica de diferentes tradições musicais, comum aos gêneros populares urbanos em praticamente todo o continente americano, também é compartilhado por tango e guarânia. Os modos como essas misturas características se consolidaram enquanto gêneros e iniciaram o seu processo de industrialização ao longo das décadas de 1920 e 1930, também guardam semelhanças entre si.

Além disso, também podemos traçar paralelos a respeito de como se inicia a expansão além-fronteiras desses gêneros. Sabemos que ambos foram considerados pela bibliografia nacionalista como componentes importantes na formação da identidade cultural, para o caso da guarânia, do Paraguai, e, para o do tango, da Argentina. Paralelamente, os estudos de alguns folcloristas, entre eles Carlos Vega, nos falam de uma territorialização dos gêneros musicais. No entanto, em sua expansão, esses gêneros influenciaram e ainda influenciam os gêneros cultivados em outras localidades, atuando, inclusive, na conformação de novos gêneros. Higa destaca justamente o exemplo da polca paraguaia e da guarânia, que “[...] se incorporaram ao universo musical brasileiro através de sua adoção pelos intérpretes e compositores de música sertaneja e sua inserção no mercado fonográfico nacional” (HIGA, 2006: 3).² Este musicólogo, que dedicou estudos à assimilação e persistência desses gêneros na região matogrossense, que possui longa e permeável fronteira com o Paraguai, propôs uma análise comparativa das estruturais musicais adotadas em trinta canções representativas de ditos gêneros coletadas na região de Campo Grande. Através desse estudo deduziu suas semelhanças e as particularidades da estrutura formal predominantemente binária de compasso composto, preferentemente em 6/8, dos padrões rítmicos da melodia com a presença do “sincopado paraguaio” característico – onde há diferença entre os acentos métricos da voz e do baixo, com a guitarra oferecendo o plano básico do compasso binário composto – e dos padrões harmônicos predominantes, que utilizam encadeamentos bastante simples.

Nosso interesse, também musicológico, parte do ponto de vista das condutas vocais associadas a esses gêneros. Nos perguntamos, em primeiro lugar, qual era a conduta vocal predominantemente adotada pelos intérpretes de guarânias, no Paraguai, e de tangos, na Argentina, no momento de conformação e canonização desses gêneros? Em que medida as condutas vocais adotadas nesse momento de canonização foram incorporadas ao universo musical específico de cada país? Esse fator afetou (ou não afetou) somente as interpretações de guarânias e tangos ou interferiu também nas condutas vocais adotadas para outros gêneros de países vizinhos, como o Brasil e o Uruguai? A transposição para a língua portuguesa alterou a conduta vocal utilizada? O fato de tratar-se de gêneros musicais “de fronteira”, o que pressupõe uma zona de abrangência não delimitada pelas fronteiras nacionais, um trânsito permanente de músicos, compositores e intérpretes, etc., pode estar relacionado com a permanência ou a ausência desses recursos vocais nesse processo de expansão?

Buscando respostas para algumas dessas perguntas foram realizadas atividades de mapeamento, identificação e sistematização das condutas, que conformam o cantar de intérpretes paraguaios e argentinos como Samuel Aguayo, Dueto Martínez-Cardozo, Carlos Gardel, Azucena Maizani, Angel Villoldo, Agustín Magaldi, Sofía Bozán, Virginia Luque etc., e brasileiros como Raul Torres, Nhô Pai e Nhô Fio, Cascatinha e Inhana entre outros. No estudo, foi utilizado um recorte cronológico bastante semelhante para ambos os gêneros, mas acompanhando a pequena defasagem entre o momento de canonização das formas do tango e da guarânia que seriam implicadas na construção desses gêneros como símbolos nacionais. Para a guarânia, o recorte cronológico utilizado nesta pesquisa parte de 1925, ano apontado por Szarán como o da “criação” do gênero por José Asunción Flores, e se encerra no final da década de 1940, período no qual já se sentem as influências da *country music* vazada pela indústria fonográfica na produção da música sertaneja. Para o tango, adotou-se o período que vai de 1917 – ano da gravação de *Mi noche triste* por Gardel, “mito fundador”, como o chamaram Lovisolo e Helal, do tango canção – até o final da década de 1920.

No trabalho de identificação dos elementos que foram escolhidos para definir os modelos de interpretação e condutas vocais dos cantares desses gêneros de música popular urbana, além da análise das gravações foram utilizadas outras fontes da época, como artigos de jornais e revistas, capas de álbuns, livros de memórias, etc. Assim, explorar um aspecto pouco trabalhado na comparação entre estes dois gêneros, ou seja, as características intrínsecas musicais da canção, também implica empregar uma metodologia nova no âmbito desses estudos: o reconhecimento e a análise de recursos técnicos e estilísticos do canto e de outros aspectos centrais das condutas vocais que ficaram consagradas como “nacionais”.

Também foi levada em consideração a língua utilizada por esses intérpretes, uma vez que esta normalmente interfere na expressão vocal e nas idiossincrasias a ela associadas. Nesta primeira análise, foram observados aspectos como o fraseado, as acentuações e inflexões vocais e a sua conexão com a poesia das obras, bem como formas de emissão vocal, afinação e timbre. A seguir, apresentamos uma tabela comparativa simplificada entre as condutas vocais adotadas nos momentos de canonização do tango e da guarânia. Ela mostra indicações como marcas de interpretação, “dramática” para o tango e “chorosa” para a guarânia, e condutas como a tendência à não mudança de registro do tango ou ao uso do falsete na guarânia, que se tornaram características dos gêneros e foram tomadas como elementos identitários dos cantares argentino e paraguaio, respectivamente.

Gêneros		Guarânias	Tangos
Parâmetros			
1	Formação característica	voz solo com acompanhamento; duas vozes, geralmente em 6.as, com acompanhamento	voz solo com acompanhamento
2	Classificação	sopranos, tenores, barítonos	sopranos, tenores, barítonos
3	Registro	preferência por registros altos, uso de falsetes	preferência por registros médios, com grande presença dos ressonadores inferiores e pouca mudança de registro
4	Emissão	com vibrato discreto, grande presença do som nasal	com vibrato, irregular (com maior oralidade nos trechos mais cantados e maior nasalidade nos trechos falados)
5	Projeção	media-ampla	media-ampla
6	Fraseado	frases de extensão média	frases longas
7	Tempo	a tempo, às vezes um pouco atrasado	a tempo, às vezes um pouco adiantado
8	Dinâmica	forte, bastante plana; alterada, muitas vezes, apenas pelo acréscimo de outra voz	alterações bruscas de dinâmica
9	Articulação	predomínio do ligado / clara e ampla	predomínio do ligado / irregular, com trechos claros e amplos e trechos cantados com a boca quase fechada
10	Acentuação	não coincidente com o baixo	acentuação do texto conduz acentuações da melodia
11	Ornamentação	eventuais trinados	portamentos, eventuais trinados, glissandos
12	Interpretação	“chorosa”, uso de sapucaí (grito ou chamado característico)	“dramática”, com expressões eventuais de riso e deboche
13	Idiomas	espanhol, português, guarani	espanhol
14	Voz falada X Voz cantada	equilíbrio do intérprete: pende para o canto	equilíbrio do intérprete: pende para o canto

Tabela: resumo da comparação estabelecida entre os parâmetros de execução vocal das primeiras gravações de tangos argentinos e guarânias paraguaias.

Até a década de 1990, aproximadamente, a maioria dos estudos acadêmicos sobre música, tanto os musicológicos – históricos ou analíticos – quanto os performáticos, não se

ocupavam da música popular. Esta tarefa foi assumida em grande parte pelas ciências humanas e, em especial, pela antropologia. Apenas na última década e ainda que timidamente, em estudos como os de Higa (2006), Bugallo (2008) e Marcon (2011), começaram a ser abordados temas relacionados com os gêneros musicais de fronteira, em especial, os gêneros musicais filtrados pelas fronteiras brasileiras.

Por tratar-se de um trabalho em grande parte inovador, que alia um tema pouco estudado, dois gêneros populares urbanos entendidos como “fronteiriços e nacionais” – o tango e a guarânia – com um tratamento singular, que parte da análise de condutas vocais específicas, os resultados ora apresentados possuem caráter apenas preliminar. Em um segundo momento da pesquisa, deverá ser realizada uma análise mais aprofundada, com o estudo das características estilísticas dos gêneros (harmônicas, rítmicas, formações instrumentais, etc.) particularmente enfocados como fenômenos das culturas fronteiriças, e procurando novas pistas que nos ajudem a responder as diversas questões formuladas nesta primeira abordagem.

Referências:

- BOETTNER, J. M. *Música y músicos del Paraguay*. Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados, s/d.
- BUGALLO, R. P. *El chamamé: raíces coloniales y desorden popular*. Buenos Aires: Del Sol, 2008.
- CARDOSO, J. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: EDUNaM, 2006.
- GARRAMUÑO, F. *Modernidades primitivas: tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2007.
- HIGA, E. R. *Polca paraguaia, guarânia e chamamé: estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande-MS*. Campo Grande, MS: UFMS, 2010
- _____. “A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais”. Disponível em:
<http://www.hist.puc.cl/iaspm/lahabana/articulosPDF/EvandroHiga.pdf>. Acesso: 3/5/12
- _____. “Polca, Guarânia e Chamamé - a Persistência da Música Paraguaia em Campo Grande”. *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM-AL)*. Rio de Janeiro, 21 a 25 de junho de 2004.
- LATORRE, C. A estética vocal no canto popular no Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNESP. São Paulo, 2002.
- LOVISOLO, H. R.; HELAL, R. “Tango, samba e identidades nacionais: semelhanças e diferenças nos mitos fundadores de ‘Mi noche triste’ e ‘Pelo telefone’”. In: *Logos 33. Comunicação e Esporte*, v. 17, n. 2, 2º. sem. de 2010.
- MARCON, F. “*Soy El Chamamé: os desdobramentos do conceito de gênero musical a partir da etnografia sobre o chamamé na mesopotâmia argentina e grande Buenos Aires*”. Projeto de

tese apresentado como requisito para a qualificação do Doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2011.

PALOMINO, P. “Tango, samba y amor”. In: *Apuntes de Investigación del CECYP*. Buenos Aires, ano XI, n. 12, julho de 2007, pp. 71-101.

SZARÁN, L. 1997. *Diccionario de la Música en el Paraguay*. Asunción: Ed. Do autor.

¹ Cardoso explica que em 1930 o termo chamamé já aparece nos registros da sociedade de autores argentinos fazendo referência à gravação de *Corrientes Potí* (Flor de Corrientes) por seus autores, Pracánico e Novillo Quiroga. Cf. CARDOSO, 2006: 255.

² Sobre a adoção e significados do termo “música sertaneja” cf. MARTINS (1975) e CALDAS (1979).