

O gênero musical guarânia no Brasil: décadas de 1940/50

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

Evandro Higa

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – UFMS – evandrohiga@uol.com.br

Resumo: As circunstâncias que possibilitaram a introdução, apropriação, re-significação e hibridação da guarânia paraguaia no Brasil na primeira metade do século XX e a emergência dos gêneros musicais rasqueado e moda campera, como parte de um processo que envolveu lutas entre as representações da identidade nacional e as representações da cultura de fronteira com o Paraguai, demonstram o quanto os gêneros musicais na música popular carregam em sua significação a heterogeneidade dos vínculos identitários e as disputas de territórios simbólicos.¹

Palavras-chave: Guarânia. Rasqueado. Moda campera. Música sertaneja. Identidade nacional.

The Musical Genre *Guarania* in Brazil: Decades from 1940/50

Abstract: The circumstances that allowed the introduction, appropriation, resignification and hybridization of the Paraguayan *Guarania* in Brazil during the first half of the 20th century, and the emergence of the musical genres known as *rasqueado* and *moda campera*, during a process that involved struggles between the national identity representations and the representations of the border culture with Paraguay, demonstrate how much the musical genres in popular music carry in its meaning the heterogeneity of the identities ties and the symbolic territory disputes.

Keywords: *Guarania*. *Rasqueado*. *Moda campera*. *Sertaneja* music. National identity.

1. Gênero musical e luta simbólica

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

No Paraguai, a denominação “guarânia” substituiu o termo “*polka evolucionada*” atribuída a um conjunto de canções – e também um trio para piano, violino e violoncelo – de Jose Asunción Flores, e se firmou como categoria genérica no início da década de 1930. Seu significado ideológico foi crescendo na medida em que aumentava o protagonismo de Flores na militância política e na vida pública paraguaia, como exilado e perseguido político pelos

governos autoritários de direita, legitimando-se como representação fundamental de um sentido de *paraguayidade* e de identidade nacional.

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

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

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

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

2. As fronteiras e os encontros

A guarânia começou a ser gravada – no Brasil – por músicos paraguaios em 1935 (ano que marca o fim da Guerra do Chaco entre o Paraguai e a Bolívia) quando Jose Asunción Flores (1908 – 1972) – a quem é atribuída sua criação – dava início a uma intensa atuação política e artística no exílio em Buenos Aires. Na década de 1940, diversos compositores brasileiros de música sertaneja se apropriaram da guarânia que, re-significada, possibilitou o surgimento do rasqueado e da moda campera. Em 1952, com o lançamento das gravações de “Índia” e “Meu primeiro amor” pela dupla Cascatinha e Inhana, a guarânia atingiu, no Brasil, uma posição de extrema visibilidade e sucesso comercial, extrapolando o segmento da música sertaneja e sendo apropriada também por outros setores da música popular.

A atribuição de um significado político conferido à guarânia no contexto do Paraguai parece não ter acompanhado – pelo menos de forma declarada ou consciente – o circuito que os músicos paraguaios realizaram no Brasil, principalmente nas regiões sul, sudeste e centro-oeste. Sempre em busca de trabalho, cantores, instrumentistas e compositores atravessaram as fronteiras – geralmente pelo atual Estado de Mato Grosso do Sul – e se apresentaram em todos os tipos de espaços onde fosse possível, enfrentando as dificuldades próprias dos músicos independentes e desenraizados. Nas décadas de 1940/50, constatamos, através dos catálogos das gravações 78 rpm lançadas no Brasil, a produção fonográfica significativa de Agustin Cáceres, Amado Smendel, Aristides Valdez e do Conjunto Folclórico Guarany dirigido por Julian Rejala. Embora sem ter uma discografia quantitativamente relevante, não podemos deixar de assinalar a presença no país do importante compositor Hermínio Gimenez por três anos na década de 1940, e por longos períodos de exílio voluntário a partir da década de 1950. Na década de 1960, o protagonismo coube ao harpista Luis Bordon e ao compositor, produtor musical e arranjador paraguaio Oscar Nelson Safuan, em São Paulo.

No Brasil, a guarânia – e em menor dimensão a polca paraguaia –, o rasqueado e a moda campera, mereceram composições autorais, versões e registros fonográficos – quantitativamente significativos – de músicos ligados ao segmento sertanejo como as Irmãs Castro, Palmeira e seus parceiros Piraci, Luizinho e Biá, Cascatinha e Inhana, Nhô Pai, Nhô Fio (e parceiros), Raul Torres e Florêncio, Rielinho, Mário Zan, Zacarias Mourão, Capitão Furtado (Ariovaldo Pires) e José Fortuna.

A emergência da música sertaneja, enquanto re-significação da música caipira, é detectada em São Paulo a partir de 1929 com a gravação e comercialização dos discos 78 rpm, que, limitados a uma média de três minutos de cada lado, condicionaram aquele repertório às

novas condições técnicas, ao mesmo tempo em que reconfiguraram as funções sociais e as relações pessoais envolvidas naquela prática musical. A denominação de “música sertaneja” ao *corpus* de gravações de um repertório rural ou que remetia às configurações culturais da ruralidade – ou mesmo de sua perda em um contexto urbano de desenraizamento – foi se firmando aos poucos, encontrando no final da década de 1950 um momento de ruptura com a formulação da idéia da existência de uma música caipira autêntica que se opunha às apropriações, hibridismos e re-significações de gêneros musicais estrangeiros como o bolero, o tango, o corrido, a rancheira, a *country music* e a guarânia, praticados – em diversos graus – nos diversos segmentos de música popular da época. A partir daí, a música sertaneja passou a ser julgada através das lentes constitutivas de uma identidade nacional que separava o que se considerava “puro” daquilo que estaria “contaminado” pelos estrangeirismos, promovendo a homogeneização dos discursos e recusando as heterogeneidades e as diferenças.

Entretanto, é preciso observar que a guarânia não penetrou no Brasil pelos mesmos canais dos outros gêneros musicais estrangeiros. Enquanto o cinema e os discos alimentavam um imaginário internacionalizante embalado por boleros, tangos, rumbas, *jazz*, *big bands*, etc., a música paraguaia – que desde o século XIX já era praticada por trabalhadores migrantes do Paraguai nas zonas fronteiriças de Mato Grosso do Sul e assimilada pelas comunidades formadas a partir das migrações internas – atravessou as fronteiras nacionais na bagagem de músicos itinerantes em busca de trabalho. A apropriação seletiva da guarânia pelos músicos sertanejos, isto é, de seus componentes estruturais e não de sua ideologia nacionalista paraguaia, implicou em um processo de hibridação e re-significação que deu origem à criação do rasqueado – cuja primeira gravação foi lançada em 1941 – e da moda campera que teve sua primeira gravação lançada em 1946.

No intervalo de quase vinte anos entre a gravação do primeiro rasqueado em 1940 e da primeira guarânia brasileira em 1941, até a tentativa de Mário Zan e Nonô Basílio em criar um novo gênero denominado tupiana em 1958, a guarânia e os gêneros musicais fronteiriços (rasqueado e moda campera) foram se consolidando como representações da música sertaneja que apontavam para o reconhecimento de práticas que se desviavam das construções legitimadas pela política de identidade nacional.

A apropriação e re-significação da guarânia pelos músicos paulistas de certa forma legitimavam uma prática comum entre a população que habitava a região de fronteira com o Paraguai. Em Mato Grosso do Sul, as evidências da presença da cultura paraguaia estão presentes em diversos tipos de representações, das quais a música ocupa posição de destaque. Lugar de destino de grande parte de migrantes paraguaios que, desde o século XIX vieram

compelidos pela miséria, falta de perspectivas e até mesmo por perseguições políticas, o centro-sul do Estado deve a esses homens e mulheres – geralmente referidos como bugres ou abugrados – não só o desenvolvimento, povoação, fundação e crescimento de núcleos urbanos na esteira do trabalho extrativo da erva-mate e da criação de gado – pilares centrais da economia regional durante quase um século –, mas também a disseminação de polcas paraguaias – e a partir da década de 1930 também das guarânicas – que, se inicialmente eram identificadas com os extratos sociais subalternos, com o tempo, e com a mobilidade nas hierarquias, foi apropriada e legitimada pelas elites como uma das mais importantes representações de seu perfil identitário.

Sua re-territorialização e integração às práticas culturais regionais, entretanto, não impediu que se demarcassem fronteiras simbólicas entre os anseios modernizantes de uma sociedade local que lutava para se integrar à ordem nacional, e certo estigma de inferioridade que envolvia os paraguaios como detentores de um capital político, econômico e cultural desvalorizado, levando-os a cultivar uma relativa invisibilidade social como tática de sobrevivência em seu processo de desenraizamento.

Seja em versões de guarânicas paraguaias, seja na composição de guarânicas autorais, rasqueados e modas camperas, os músicos sertanejos passaram a lançar cada vez mais discos com esses gêneros, sendo que, a partir da década de 1950, a guarânica passou a ser incluída com mais frequência também no repertório de intérpretes dissociados do segmento da música sertaneja e – como o bolero – enquadrada no rótulo de música romântica.

Além de Cascatinha e Inhana, outros músicos sertanejos – como as Irmãs Castro, Serrinha e Caboclinho, Rielinho, Tonico e Tinoco, Nhô Pai, Raul Torres e Irmãs Galvão, também se consagraram como compositores e/ou intérpretes de guarânicas e rasqueados. Porém, podemos destacar o papel mediador desempenhado por Palmeira, José Fortuna, Capitão Furtado e Mário Zan. Palmeira teve vários parceiros artísticos em sua carreira, sendo que com Luizinho teria criado a moda campera e com Biá seria o responsável pela intensificação da presença de gêneros estrangeiros – principalmente latinos – no repertório de músicos sertanejos. José Fortuna se tornou o mais célebre versionista de guarânicas paraguaias no Brasil; o Capitão Furtado foi um dos responsáveis pela mediação entre o meio musical paulista, as fronteiras sul-mato-grossenses e o Paraguai; o nacionalismo de Mário Zan, ao mesmo tempo que o levou a compor diversos rasqueados famosos, o induziu a tentar implantar a tupiana em 1958 como o gênero brasileiro que substituiria a guarânica no país.

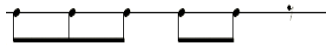
Para esta pesquisa, cujo recorte temporal abrange as décadas de 1940/50, utilizamos como ponto de partida as gravações de discos 78 rpm, das quais extraímos um

corpus de trinta e sete fonogramas – dos quais dois não foram localizados, o que determinou a análise e comparação entre trinta e cinco. Além das guarânias paraguaias, das versões e das guarânias brasileiras, rasqueados e modas camperas, incluímos duas versões de polcas paraguaias – fundamentais para a configuração da guarânia – e a primeira tupiana composta em 1958, como tentativa de criação de um gênero nacional para enfrentar a presença massiva da guarânia na época.

A partir das análises realizadas, podemos chegar às seguintes conclusões:

1. A presença do violão como instrumento acompanhador – salvo nas gravações onde foram utilizadas orquestras como nas guarânias “Anahi” em 1955 e “Morrendo de amor” em 1958 e no rasqueado “Cabecinha no ombro” entre 1957/58 – é uma prática constante; o segundo instrumento mais utilizado – tanto para acompanhar quanto para fazer solos – é o acordeão, e – com menos frequência – a harpa paraguaia.

2. O papel principal confiado ao violão é manter um padrão de rasgueio que – mesmo admitindo diversas variações – pode ser condensado no fragmento:



3. Considerando-se o compasso 6/8, o andamento da guarânia é o mais lento dos gêneros analisados, ficando na média de semínima pontuada = 70; os rasqueados – que apresentam grande variação de andamento – com semínima pontuada = 87; as modas camperas com semínima pontuada = 93 e as polcas paraguaias com semínima pontuada = 107.

4. Quanto ao desenho rítmico das melodias, nas gravações de guarânias feitas por músicos paraguaios observamos a ocorrência do compasso 6/8; nas versões de guarânias paraguaias gravadas por músicos brasileiros, nas guarânias brasileiras, nos rasqueados e nas modas camperas há grande margem de ambigüidade, parecendo estarmos ora em compasso 6/8, ora em 3/4 e até mesmo – ocasionalmente – em 2/4; nas versões de polcas paraguaias gravadas por músicos brasileiros, a ambigüidade é entre o compasso 6/8 e 2/4; na comparação entre as duas gravações da guarânia “Índia” feitas em 1944 pelo Conjunto Folclórico Guarany e em 1952 pela dupla Cascatinha e Inhana, podemos perceber que os músicos paraguaios fazem sua performance em compasso 6/8, enquanto a dupla brasileira parece mais próxima do 3/4.

5. A realização do sincopado paraguaio – observado nas gravações do Conjunto Folclórico Guarany e do Conjunto Alma Guarany – é encontrada em algumas gravações de versões de guarânias paraguaias feitas por brasileiros, em algumas guarânias brasileiras –

principalmente gravadas até o ano de 1951 – e em poucos rasqueados; nas modas camperas e nas versões de polcas paraguaias não o detectamos.

6. A estrutura formal binária (AB) é predominante nas guarânias paraguaias, nas guarânias brasileiras, nos rasqueados e nas polcas paraguaias; nas modas camperas analisadas encontramos apenas uma parte A – embora o pequeno número de amostras não necessariamente represente uma tendência absoluta; observa-se também que a gravação da guarânia “Índia” feita pelo Conjunto Folclórico Guarany em 1944, traz uma longa introdução instrumental – encontrada em uma edição da partitura da Fermata do Brasil publicada em 1946, com *copyright* de 1942 – que não é realizada pela gravação feita por Cascatinha e Inhana.

7. As estruturas harmônicas são mais elaboradas nas guarânias paraguaias, tendendo a uma maior complexidade também nas guarânias brasileiras e rasqueados a partir da década de 1950.

8. As letras das guarânias – paraguaias e brasileiras – e das polcas paraguaias tendem ao lirismo, enquanto os rasqueados e as modas camperas, às narrativas épicas.

9. Quanto à performance vocal, as Irmãs Castro são as que apresentam maior incidência de ornamentações, trêmolos e portamentos, o que as aproxima das formas de cantar dos intérpretes paraguaios.

Como fruto do esforço de categorizações, os gêneros musicais na música popular massiva podem nos contar muito das heterogêneas condições sociais e culturais envolvidas nos processos históricos, em que táticas e estratégias (no sentido definido por Michel de Certeau, 2012) dos agentes condicionam as práticas de apropriação, hibridação e re-significação de objetos inscritos em um *corpus* musical.

Muito além do mero amálgama de padrões rítmicos, formais, harmônicos, timbrísticos, performáticos, etc., os gêneros musicais nos informam sobre as lutas de representações envolvidas no estabelecimento, reconhecimento e legitimação de identidades assim como a ambigüidade, artificialidade e extrema porosidade das fronteiras nacionais. O binômio identidade/fronteira tem mais a dizer no sentido de complementaridade do que de separação e segregação, pois parece haver uma relativa distância entre os seres humanos que vivem de fato essa condição fronteiriça e os discursos oficiais de construção da nacionalidade.

Referências:

ALVES JÚNIOR, José Antônio. *Música caipira raiz: o entrelugar da memória e da contradição*. Curitiba: Ed. Appris, 2011.

BRITO, Diogo de Souza. *Negociações de um sedutor: trajetória e obra do compositor Goiás no meio artístico sertanejo*. Uberlândia: EDUFU, 2010.

CALDAS, Waldenyr. *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Nacional, 1979.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. 18ª. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012.

FERRETE, J.L. *Capitão Furtado: viola caipira ou sertaneja?*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Música, Divisão de Música Popular, 1985.

LOPES, Israel. *Turma caipira Cornélio Pires: os pioneiros da “moda de viola” em 1929*. Ed. do autor, 1999.

OLIVEIRA, Allan de Paula. *Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja*. Florianópolis, 2009. Tese (Doutorado em Antropologia). 352 pp. Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina- UFSC, Florianópolis, SC, 2009.

NEPOMUCENO, Rosa. *Música caipira da roça ao rodeio*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

RIBEIRO, José Hamilton. *Música caipira: as 270 maiores modas de todos os tempos*. São Paulo: Globo, 2006.

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

SANT’ANNA, Romildo. *A moda é viola: ensaio do cantar caipira*. São Paulo: Arte & Ciência; Marília, SP: Ed. UNIMAR, 2000.

SANTOS, Alcino, BARBALHO, Gracio, SEVERIANO, Jairo e NIREZ. *Discografia brasileira 78 rpm: 1902-1964*. (5 volumes) Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

SANTOS JÚNIOR, Alaor Ignácio dos. *Cascatinha e Inhana: uma história contada às falas e mídia*. São Paulo: Annablume, 2010.

SEVERIANO, Jairo e MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras – volume 2 – 1958-1985*. São Paulo: Ed. 34, 1998.

TEIXEIRA, Rodrigo. *Os pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul*. Campo Grande: Ed. do autor, 2009.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. São Paulo, 2011. Tese (Doutorado em Psicologia Social). 341 pp. Programa de Pós-Graduação em Psicologia, Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, 2011.

Notas

¹ Resultado da pesquisa realizada para obtenção do título de doutor no programa de pós-graduação da UNESP – Instituto de Artes, em tese defendida em maio/2013.