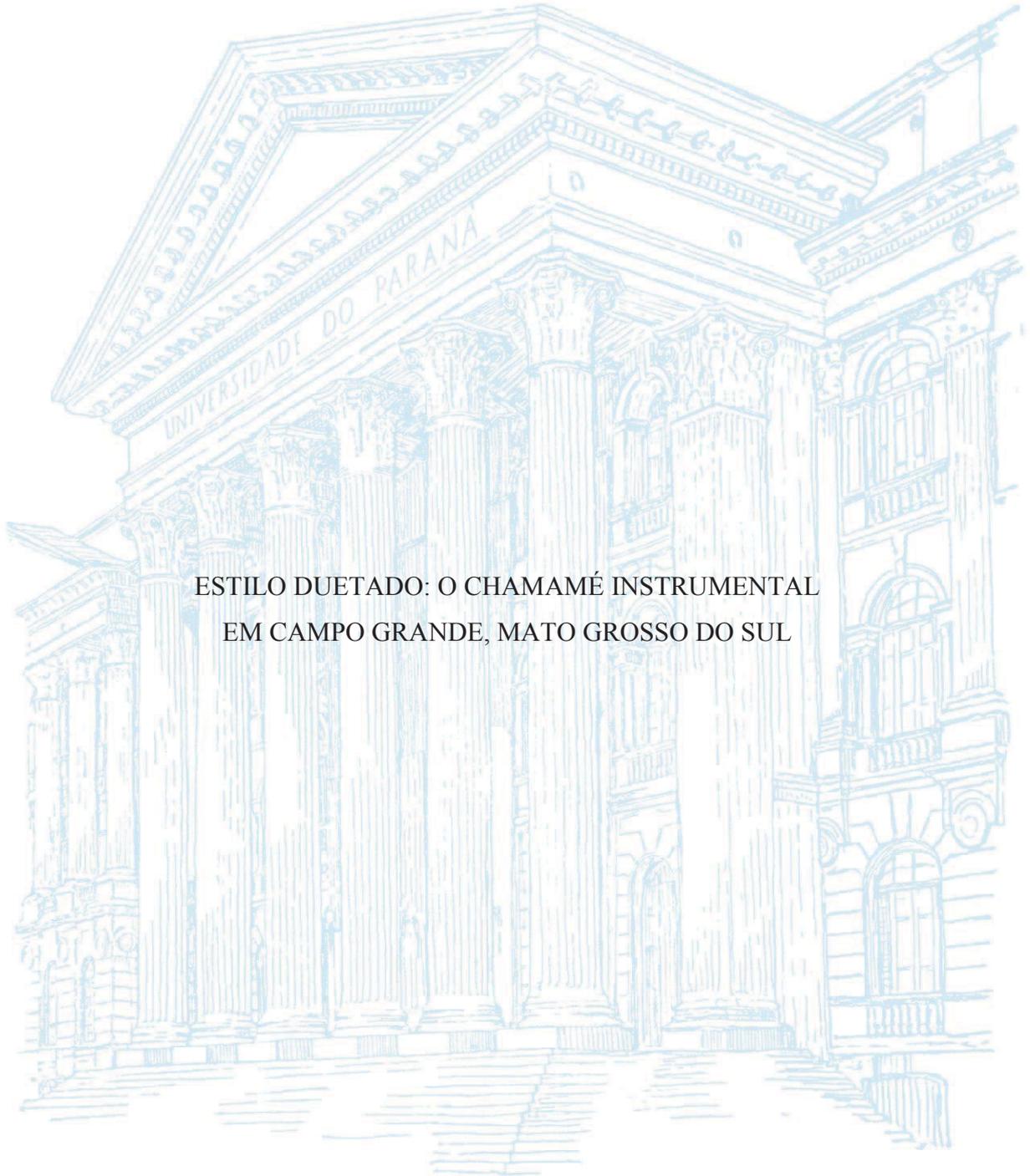


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIO CÉSAR MATOS BORBA



ESTILO DUETADO: O CHAMAMÉ INSTRUMENTAL
EM CAMPO GRANDE, MATO GROSSO DO SUL

CURITIBA

2018

JULIO CÉSAR MATOS BORBA

ESTILO DUETADO: O CHAMAMÉ INSTRUMENTAL
EM CAMPO GRANDE, MATO GROSSO DO SUL

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música, linha de pesquisa Musicologia Histórica e Etnomusicologia do curso de Pós-Graduação em Música, Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

CURITIBA

2018

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/ Batel (AM)
(Elaborado por: Sheila Barreto CRB9-1242)

Borba, Julio César Matos

Estilo duetado: o Chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. / Julio César Matos Borba – Curitiba, 2018.

143 f.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre-Vásquez

Dissertação (Mestrado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná.

1. Música Popular. 2. Chamamé. 3. Etnomusicologia. I. Título.

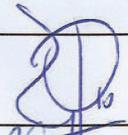
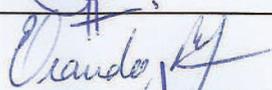
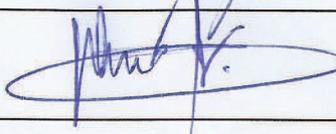
CDD 780

PARECER

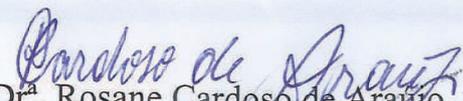
Defesa de dissertação de mestrado de **Júlio César Matos Borba** para obtenção do título de **Mestre em Música**.

Os abaixo assinados, **Edwin Pitre-Vásquez**, **Evandro Rodrigues Higa** e **Orlando Fraga**, arguiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação: “**Estilo Duetado: O Chamamé Instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul**”.

Procedida a arguição, segundo o protocolo que foi aprovado pelo Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Música**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
Edwin Pitre-Vásquez (UFPR)		<i>Aprovado</i>
Evandro Rodrigues Higa (UFMS)		<i>Aprovado</i>
Orlando Fraga (UNESPAR)		<i>APROVAÇÃO</i>

Curitiba, 20 de março de 2018.


Prof.^a Dr.^a Rosane Cardoso de Araujo
Coordenadora do PPGMúsica



Dedico esta dissertação ao meu falecido avô Saturnino Carbolim Borba, grande lutador das periferias rurais.

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Deus. Também ao meu orientador o Prof. Dr. Edwin Pitre-Vásquez, que aceitou o desafio desta pesquisa e me abriu as portas para os estudos da Etnomusicologia dialógica.

À CAPES pela contemplação da bolsa de mestrado, com a qual pude realizar a pesquisa durante estes dois anos.

Aos orientadores indiretos, doutores Luzia Aparecida Ferreira-Lia e Evandro Higa e ao mestre da cultura popular brasileira Dr. Ivan Vilela, por suas observações precisas durante o Exame de Qualificação. Ao Prof. Dr. Orlando Fraga, por participar da defesa final.

Aos encontros do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR e colegas Keila Nunes, Francisco Okabe, Fábio de Souza, Cainã Alves, Luciano Candemil, George Pessoa e Richard Rautmann.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Música – Mestrado e Doutorado da UFPR, em particular ao secretário do PPGMúsica, Gabriel Snack.

Gratidão pela colaboração dos amigos músicos Dino Rocha, Aurélio Miranda, Delinha, Marcelo Loureiro, Ivan Cruz, Gabriel de Andrade, Renan Nonato, André Ribas e Marcelo Cigano pela troca de experiências e esclarecimento sobre o Chamamé e o acordeão.

Também agradeço aos pesquisadores e colaboradores que foram determinantes para a escrita deste trabalho, Inayá Borba Martini, que foi responsável pela captação de áudio e vídeo nas entrevistas e Yan Chaparro e Josemar Maciel, pelas boas conversas que revelaram várias questões surgidas nesse trabalho.

Um agradecimento muito especial aos meus pais e particularmente a minha esposa Kelly Borba.

*A vida é o que fazemos dela. As viagens são os viajantes. O que vemos, não é o que vemos,
senão o que somos.*

Fernando Pessoa

RESUMO

O Chamamé instrumental se estabeleceu no estado de Mato Grosso do Sul na década de sessenta com o acordeonista Zé Corrêa (1945-1974). Desde então surgiu um modo de execução denominado de Estilo Duetado, preservado e difundido por Dino Rocha (1951-), referência viva dessa prática musical na região, a partir da década de setenta até a atualidade. A pesquisa constatou que o Estilo Duetado apresenta inovações tanto na interpretação como na composição do Chamamé. Na etnografia realizada entre 2016 e 2017, na cidade de Campo Grande (MS), foi possível encontrar características musicais e extramusicais do Chamamé onde as peculiaridades da cultura oral, o conhecimento incorporado através da prática e a experiência musical como fundamento para seu reconhecimento e apropriação foram determinantes para este estudo. As possíveis origens, história e fixação do Chamamé no Mato Grosso do Sul possibilitaram entender o processo intercultural ocorrido problematizado e analisado pela ótica da etnomusicologia, história oral, sociologia e antropologia, de maneira dialógica.

Palavras-chave: Estilo Duetado. Chamamé. Campo Grande - Mato Grosso do Sul. Etnomusicologia. Música popular.

ABSTRACT

The instrumental kind of music chamamé was established in the State of Mato Grosso do Sul in the sixties, with the accordionist Zé Corrêa (1945-1974) and the so called Duetado Style, preserved and spread by Dino Rocha (1951), the biggest reference of this musical practice in the region from the seventies up to these days. It was seen that the Duetado Style presents innovations in the chamamé interpretation and composition. The ethnographic study carried out between 2016 and 2017 found out that it was possible to find the inner and outer musical features of chamamé and the peculiarities of the oral culture as the knowledge incorporated through practice and experience as a basis for explanation. The possible beginning, history and immigration of the chamamé to the Brazilian State of Mato Grosso do Sul made the problematization of an intercultural process possible, analyzed from the point of view of ethnomusicology, sociology and anthropology, in a dialogical way.

Keywords: Duet style. Chamamé. Campo Grande - Mato Grosso do Sul. Ethnomusicology. Popular music.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

FIGURA 1 - RITMOS DE ACOMPANHAMENTO AO VIOLÃO	25
FIGURA 2 - ALGUMAS VARIAÇÕES RÍTMICAS DE CHAMAMÉ	26
FIGURA 3 - VARIAÇÕES RÍTMICAS DE POLCA PARGUAIA.....	26
FIGURA 4 - CANÇÃO ANÔNIMA CORRENTINA	28
FIGURA 5 - MULHER PANTANEIRA	29
FIGURA 6 - OS ÂMBITOS DO CHAMAMÉ	30
FIGURA 7 - MAPA POLÍTICO DA PROVÍNCIA DE CORRIENTES.....	33
FIGURA 8 - MAPA DA ARGENTINA	34
FIGURA 9 - PARTE A DA MÚSICA CHAMAMÉ – BAILE CORRENTINO.....	73
FIGURA 10 - MÚSICA CHAMAMÉ	74
FIGURA 11 – PARTE A DO CHORO FLOR DE ABACATE DE ÁLVARO SANDIN	75
FIGURA 12 – PARTE A DO JAZZ NIGHT IN TUNISIA DE DIZZY GILLESPIE	75
FIGURA 13 - <i>TAPA</i> DE ZÉ CORRÊA	85
FIGURA 14 - <i>TAPA</i> DE DINO ROCHA	85
FIGURA 15 - CAPA DO DISCO ZÉ CORRÊA DE 1969	92
FIGURA 16 - MÚSICA DON ARTHUR DE ZÉ CORRÊA (COMPASSOS 1 AO 8).....	92
FIGURA 17 - MÚSICA DON ARTHUR DE ZÉ CORRÊA (COMPASSOS 42 AO 46).....	93
FIGURA 18 - ACORDEÃO DE 120 BAIXOS	93
FIGURA 19 - RITMOS DE ACOMPANHAMENTO AO VIOLÃO	95
FIGURA 20 - RITMOS DE ACOMPANHAMENTO AO VIOLÃO	95
FIGURA 21 - DISCO DINO ROCHA 1974.....	101
FIGURA 22 - GAIVOTA PANTANEIRA, TEXTO DE ZACARIAS MOURÃO	102
FIGURA 23 - PARTE DA MÚSICA GAIVOTA PANTANEIRA DE DINO ROCHA	103
FIGURA 24 - MÚSICA GAIVOTA PANTANEIRA DE DINO ROCHA (COMPASSOS 17 AO 21).....	104
FIGURA 25 - CAPA DO DISCO "O ÍDOLO DO CHAMAMÉ" DE 1979.....	114
FIGURA 26 - TAPA PARA ABERTURA DA MÚSICA "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	116
FIGURA 27 - GLOSA DA MÚSICA "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	116
FIGURA 28 - PRIMEIRO COMPASSO DA MÚSICA "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	117
FIGURA 29 - COMPASSOS 37 AO 38 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	117

FIGURA 30 - COMPASSOS 53 AO 54 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	117
FIGURA 31 - COMPASSOS 55 AO 57 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	118
FIGURA 32 - COMPASSOS 36 AO 38 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	119
FIGURA 33 - COMPASSOS 69 AO 73 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	119
FIGURA 34 - COMPASSOS 78 AO 82 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	119
FIGURA 35 - MÃO DIREITA DE DINO ROCHA EM POSIÇÃO PERPENDICULAR EM RELAÇÃO AO TECLADO. DINO ROCHA ESTÁ TOCANDO SUA TODESCHINI DE 120 BAIXOS, SEU INSTRUMENTO PREFERIDO.	120
FIGURA 36 - COMPASSOS 73 E 90 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"	120

SÚMARIO

1	INTRODUÇÃO	12
2	PRIMEIRO CAPÍTULO - O CHAMAMÉ.....	16
2.1	MATRIZES EUROPEIAS	39
3	SEGUNDO CAPÍTULO - O CHAMAMÉ NO MATO GROSSO DO SUL.....	44
3.1	MARCHA PARA O OESTE – PARAGUAIOS E GAÚCHOS EM MATO GROSSO DO SUL	51
3.2	A DIFERENÇA ENTRE CULTURA E CIVILIZAÇÃO	52
3.3	CULTURA POPULAR	54
3.4	A INVISIBILIDADE DO PARAGUAIO EM MATO GROSSO DO SUL	57
3.5	A INFLUÊNCIA MUSICAL DA CULTURA GAÚCHA E PARAGUAIA EM MATO GROSSO DO SUL	59
3.6	A MÚSICA INSTRUMENTAL.....	67
3.7	O INSTITUTO DE CHAMAMÉ EM MATO GROSSO DO SUL	80
4	TERCEIRO CAPÍTULO - ESTILO DUETADO: O CHAMAMÉ EM CAMPO GRANDE, MATO GROSSO DO SUL.....	84
4.1	CARACTERÍSTICAS MUSICAIS DO CHAMAMÉ E ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE SUA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS DE GLOBAL E LOCAL	84
4.2	O ESTILO DUETADO	88
4.3	ESTUDO DA COMPOSIÇÃO NO CHAMAMÉ DE DINO ROCHA	106
4.4	UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA – UMA HOMENAGEM AO PRIMEIRO REI DO CHAMAMÉ	114
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	121
	REFERÊNCIAS	126
	GLOSSÁRIO	133
	ANEXO 1.....	134

ANEXO 2	136
ANEXO 3	138
ANEXO 4	140
ANEXOS 5	143

1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa trata do Chamamé¹, gênero musical transnacional latino-americano que tem sua primeira gravação em Buenos Aires, no ano de 1930². O epicentro dessa prática musical é a província de Corrientes, no nordeste da Argentina, fronteira com o Paraguai. Esta prática musical e dançante possui uma relação histórica com a polca paraguaia, sendo este o motivo pelo qual, nas primeiras gravações, o Chamamé foi denominado como “polca correntina”, uma tentativa para identificá-lo como sendo da Argentina, país vizinho do Brasil. Suas características musicais são o ritmo em 6/8 com hemíolas, indicativo de que, dentro deste ritmo binário composto, existem, simultaneamente, outras unidades de compasso, como o 3/4 e mais raramente o 2/4, assim como na polca paraguaia. Além disso, tem uma harmonia que, basicamente, utiliza o primeiro e quinto graus, como vários outros gêneros musicais latino-americanos (BUGALLO, 2008, p. 71), sem deixar de ser influenciado pela cultura guarani, tanto em Corrientes (PIÑEYRO, 2011, p. 20), como em Mato Grosso do Sul (HIGA, 2010, p. 33), devido à forte influência da cultura desse povo nos territórios onde acontece essa prática musical.

Neste trabalho foi estudado o Chamamé instrumental, uma prática musical já consolidada no Estado do Mato Grosso do Sul, região centro-oeste do Brasil, especificamente na cidade de Campo Grande, capital do estado. A pesquisa se justifica porque, até o momento, as investigações realizadas sobre a música da região analisaram apenas canções. Os dois principais trabalhos acadêmicos sobre Chamamé feitos no Brasil são os do musicólogo Evandro Higa (2012) e o da antropóloga Fernanda Marcon (2014). Como contribuição a partir da perspectiva musical, entendi ser necessário realizar análises sobre os aspectos apresentados no fazer da música instrumental. Para isto, foi necessária realizar uma contextualização, revisão das várias versões sobre a emergência do Chamamé e sua nacionalização vinculada à construção da cultura de Mato Grosso do Sul.

A motivação e o interesse por esse tema de pesquisa tem origem na minha formação musical. O fato de ter nascido em Mato Grosso do Sul e convivido com essa música presente desde a minha infância, particularmente no ambiente familiar. A necessidade de compreender a cultura musical chamamezeira surge durante os estudos universitários como uma constante

¹ Por entender o Chamamé como um gênero musical, este será escrito com letra maiúscula.

² Gravação de Corrientes Poty de Diego Novillo Quiroga e Francisco Pracánico com a interpretação do cantor paraguaio Samuel Aguayo e orquestra, pela gravadora RCA Vitor de Buenos Aires com direção de Carlos Casas.

permeada de interrogações, até o momento em que se tornou inevitável o aprofundamento na temática, me levando a propor um projeto de pesquisa para ingressar no curso de mestrado, na linha de pesquisa em Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná.

A metodologia utilizada neste trabalho está baseada na etnomusicologia dialógica, por isso, o texto está construído numa perspectiva interdisciplinar, sustentando um diálogo entre a pesquisa bibliográfica e a descrição etnográfica e no apoio da minha experiência como instrumentista *Emic*³. Os depoimentos recolhidos no trabalho de campo foram processados através das transcrições, mantendo a maneira espontânea dos interlocutores, preservando a força e a energia da oralidade no texto.

As leituras efetuadas, além de fornecerem subsídios teóricos, também permitiram entender não ser uma tarefa simples efetuar uma definição entre o ritmo paraguaio e o argentino apenas com a representação da partitura. Por isso, na busca de compreender com os praticantes desses gêneros musicais as diferentes nuances existentes, foi preciso praticar esse repertório.

Um dos processos metodológicos utilizados durante a pesquisa foi aprender a tocar as músicas. Posteriormente transcrevi as três peças originalmente compostas para acordeão com a finalidade de poder executá-las no violão sete-cordas (do qual sou instrumentista) e, posteriormente, analisá-las. Essa estratégia possibilitou identificar características que podem revelar questões da semântica musical regional a partir de elementos do cotidiano, da fauna, da flora e do linguajar sul-mato-grossense. Este material sonoro é de referência para quem deseja conhecer o Chamamé feito na região.

Na transcrição, busquei aproximações das práticas interpretativas e não apenas das representações fiéis dos elementos estruturais, assim como é feito na música de concerto. A preocupação reincidiu mais sobre como os diferentes indivíduos pensam e praticam a música do que sobre sua estrutura.

Este entendimento foi importante, pois isso também permitiu a Jean Molino (2011), no artigo *El Hecho Musical y la Semiología de la Musica*, inspirado na linguística, efetuar uma crítica aos processos de transcrição e análise musicais tradicionais.

³ *Emic*, o termo aqui utilizado corresponde a um posicionamento do pesquisador dentro de determinado agrupamento humano, quem assimilou um processo de maturação dentro da cultura pesquisada, seja nascido no território escolhido como recorte espacial da pesquisa ou não, mas que, pela prática de treinamento e incorporação do conhecimento através da experiência, passa a fazer parte das práticas culturais estudadas.

As principais perguntas deste trabalho são: se existem inovações na prática do Chamamé no estado e quais são elas; o que seus praticantes pensam sobre sua música; quais são as suas teorias; quem são as pessoas que fazem essa música e quais as suas características.

No primeiro capítulo deste trabalho foi realizada a contextualização do Chamamé na Argentina, historicamente, o processo de estigmatização e mobilidade social no século XX desse gênero musical e a polêmica sobre as três hipóteses de origem, o que demonstrou uma representação simbólica de luta pelo poder entre territórios nacionais. Isso teve como consequência a invisibilidade da história do Paraguai, que foi observada durante a pesquisa bibliográfica em textos argentinos, situação similar ao que aconteceu em Mato Grosso do Sul.

A base deste estudo está ancorada em um levantamento bibliográfico de autores argentinos, paraguaios e brasileiros relacionados com o Chamamé. Percebi que, por meio deles, era possível apontar elementos que atestavam a seu surgimento, características musicais e extramusicais e particularidades locais encontradas na cidade de Campo Grande – MS. O recorte temporal dessa pesquisa está delimitado na década de setenta, marco da morte de Zé Corrêa e da gravação dos primeiros discos de Dino Rocha. No entanto, recorri aos períodos que tiveram importância na construção da cultura chamamezeira no estado de Mato Grosso do Sul com a intenção de estabelecer um diálogo entre o passado e o presente.

O segundo capítulo está construído a partir da pesquisa bibliográfica, de campo e a vivência pessoal. Nele procuro entender a influência de paraguaios e gaúchos na construção do Chamamé, pois tendo influências das culturas gaúcha (por parte de pai) e paraguaia (por parte de mãe) como constituintes da minha bagagem cultural, percebi que esse processo de trocas e conflitos também foi assimilado pelos sul-mato-grossenses.

No terceiro capítulo, descrevo as características musicais e extra-musicais da prática do Chamamé em Mato Grosso do Sul fundamentado em John Blacking (1974, p. 25). Além disso, baseado em Merriam (1964), estudei os processos composicionais de Dino Rocha e os diferentes recursos metodológicos da cultura iletrada.

Para atingir os objetivos propostos originalmente neste trabalho, no terceiro capítulo estabeleço um diálogo da etnografia realizada e a análise três Chamamés instrumentais. A primeira música cujo título é “Don Artur”, de Zé Corrêa, que, segundo Márcio Nina, seu biógrafo, a composição foi dedicada a um pecuarista amigo do acordeonista, gravada no ano de 1969 no disco “O Rei do Chamamé”. Esta é uma música considerada no meio chamamezeiro como referência na utilização do Estilo Duetado. Também analiso a música “Gaivota Pantaneira”, composição que o próprio Dino Rocha considera como sua obra mais importante, emblemática na sua carreira, gravada em 1973 em parceria com a dupla Amambai

e Amambaí. A música está em seu primeiro disco solo Chora Sanfona – Homenagem a Zé Corrêa, gravado em 1974. A terceira obra analisada intitulada “Um Chamamé para Cocomarola”, também de Dino Rocha, gravada em 1979 no disco O Ídolo do Chamamé, em que o acordeonista faz uma homenagem para Tránsito Cocomarola, que, de acordo com o compositor, é o pai do Chamamé. Essas são análises aproximadas nas quais o contexto observado na minha etnografia é um componente importante no processo.

Nas considerações finais procurei apresentar os traços relevantes que definiram ao meu olhar de pesquisador as particularidades musicais do Estilo Duetado do Chamamé de Campo Grande (MS). Apresentei as características musicais, extramusicais, históricas e culturais que cercam a prática aqui estudada.

2 PRIMEIRO CAPÍTULO - O CHAMAMÉ

O Chamamé é uma dança em que os casais se juntam, independentemente dos outros pares, dentro da classificação pesquisada por Lauro Ayestaran (1967, p. 24 e 25)⁴ com as seguintes modalidades: Chamamé Cangui, Paiubrero, Kirei, Siriri e Maceta⁵. A dança é realizada com uma instrumentação influenciada pela tradição europeia, com acordeão, bandoneón, violão e contrabaixo. Este ritmo tem seu epicentro em Corrientes, Argentina, fronteira com o Paraguai e carrega muitas semelhanças estruturais com outros gêneros musicais latino-americanos como a Polca Paraguaia, a Chacarera e o Gato. Seus temas têm forte ligação com o local onde é produzido. Sua denominação deriva da língua guarani e significa algo feito “*a la ligera, improvisadamente*” (SZARÁN,1997, p. 143)⁶. Nas análises efetuadas, foi possível perceber a existência de divergências quanto às origens do Chamamé. Há contradições, inclusive na etimologia da palavra, como alerta Enrique Antonio Piñeyro:

Segundo as referências do professor Juan de Biachetti que afirma que este vocábulo tem sua origem na frase “che amoá memé” que traduzido significa “dou muita sombra, constantemente” e tem direta relação com o termo “enramada”, porque esta proporciona a sombra e, na zona litorânea, especificamente no âmbito rural da província de Corrientes, o baile chamamezeiro se realiza sob as enramadas, que protegem do sol inclemente das sestras e do orvalho das madrugadas. Aponta o autor consultado que “as palavras – e principalmente nos idiomas primitivos como o guarani – se formam obedecendo a três figuras de dicção: aféresis, sincopa e apócope, suprimindo letras ou sílabas ao princípio, meio e ao final das palavras, onde as letras ou sílabas fortes absorvem as mais débeis”. Assim de “che amoá memé” se forma a palavra chamamé. (PIÑEYRO, 2011, p. 10).⁷

Alejandra Cragolini (1999, p. 243) esclarece que existem três possíveis origens do Chamamé: a hipótese da existência de um passado guarani, resultante da doutrinação jesuítica, outra que o associa à polca paraguaia e, finalmente, a que declara uma filiação hispano-peruana. Entre os pesquisadores argentinos, obviamente, defende-se a origem nacional. Alguns explicam que o Chamamé surgiu no século XIX, em Corrientes e na região

⁴ Segundo Ayestaran (1967, p. 24 e 25), nas danças de casais, homem e mulher bailam principalmente tomados.

⁵ O Chamamé também pode ser entendido como canção.

⁶ Na consulta do dicionário de guaraní – espanhol, encontramos a seguinte tradução de Chamamé: (substantivo), Corredor, enramada, música típica de Corrientes. (Canese e Alcaraz, 2011, p. 19).

⁷ Según las referencias del profesor Juan de Bianchetti que afirma que este vocablo tiene su origen en la frase “che amoá memé” que traducido al castellano significa “doy sombra a menudo, constantemente” y tiene directa relación con el término “enramada”, porque ésta otorga la sombra y, en la zona litoral, específicamente en el ámbito rural de la provincia de Corrientes, el baile chamamecero se realiza bajo las enramadas, que protegen del inclemente sol de las siestas y del rocío de las madrugadas. Señala el autor consultado que “las palabras – y principalmente en los idiomas primitivos como el guaraní- se forman obedeciendo a tres figuras de dicción: aféresis, sincopa y apócope, suprimiendo letras o sílabas al principio, al medio o al final de las palabras, donde las letras o sílabas fuertes absorben a las más débiles”. Así de “che amoá memé” se forma la palabra Chamamé. (PIÑEYRO, 2011, p. 10). (Tradução do autor)

nordeste e/ou litoral argentino (províncias de Chaco, Formosa, Misiones, Entre Rios, Santa Fé, etc.) e posteriormente se difundiu em outras localidades. Porém foi em Buenos Aires onde se estabeleceu entre 1900 e 1930, com as primeiras gerações “*del canto chamamecero*” (PIÑEYRO, 2011, p. 21).

O pesquisador paraguaio Luis Szarán (1997, p. 142 e 143), afirma que o termo Chamamé surgiu em 1930, com a gravação do tema Corrientes Poty (Flor de Corrientes), por Samuel Aguayo. A ideia do termo foi de Carlos Casas, diretor da RCA Vitor de Buenos Aires, com o objetivo de ganhar mercado na zona de Corrientes, Argentina, oferecendo um produto de expressões próprias. Pérez Bugallo (2008, p. 114) acrescenta que os termos “*polka paraguaia*” e *polka correntina*” são rótulos nascidos para satisfazer necessidades artísticas e discográficas. Percebe-se assim que esses rótulos não nascem por vontade apenas da comunidade chamamezeira, mas também por interesses comerciais das rádios e gravadoras. É interessante lembrar também que o termo “Chamamé” possui registro desde a primeira metade do século XIX. Durante a realização da pesquisa bibliográfica, quando da leitura do autor Rubén Pérez Bugallo, eu encontrei a citação de um documento histórico que considerei importante trazer para o texto, pois cita o Chamamé no início do século XIX:

También datan del principio del siglo pasado (séc.XIX) los primeros rastros del chamamé. Assim demonstrou Olga Fernández Latour ao exumar um curioso documento: o N°4 do periódico “Las Cuatro Cosas”, editado em Buenos Aires em 17 de fevereiro de 1821. Ali aparece um comentário mordaz contra o Padre Francisco de Paula Castañeda – franciscano, patriota, federal e periodista polêmico como poucos – no qual se remete o sacerdote “bailando un chamamé encima da cabeça de algum”. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 76).⁸

Como se percebe, existiram utilizações da terminologia Chamamé relacionadas à música desde o século XIX. Porém, a década de 1930 foi o marco fonográfico desse gênero musical. De acordo com a pesquisa bibliográfica, um dos fatores que contribuiu para seu registro foi a migração de correntinos e paraguaios para a capital Buenos Aires no começo do século XX, propensos consumidores dessa música. Nessa época a prática musical em questão ainda não era denominada Chamamé e por isso, na década de 1930, suas primeiras gravações foram denominadas como Polca Correntina, porém este termo soava desconfortável aos seus

⁸ También datan del principio del siglo pasado (séc.XIX) los primeros rastros del chamamé. Así lo ha demostrado Olga Fernández Latour al exumar un curioso documento: el N°4 del periódico “Las Cuatro Cosas”, editado em Buenos Aires el 17 de febrero de 1821. Allí aparece un comentario mordaz contra el Padre Francisco de Paula Castañeda – franciscano, patriota, federal y periodista polémico como pocos – en el que se alude al sacerdote “bailando un chamamé encima de la cabeza de alguno” (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 76). (Tradução do autor)

colaboradores, que buscavam um termo local. Houve tentativas de mudanças para nomes como *Campera* e *Kire'í*, mas o que prevaleceu foi o nome *Chamamé*:

Surgen ademais, neste momento, algumas tentativas de mudar a denominação de “polca correntina” – acusada de alóctone – por outra que tivesse maior representatividade regional. Os novos rótulos optativos foram “campera” e *kire'í*, este último tomado do Paraguai. Nenhum dos dois arraigou. Embora temas como “Arroyo Solís” de Santiago Barrientos; “Chicharó trenzao” de Miguel Repiso; “Isipó poti” de Chamorro-Cocomarola-Aguer; “Correntino che patrón” de Pancho Lucero; “Soy correntino” de Isauro Guereño y Osvaldo Sosa Cordero; “Riachuelo” de Chamorro-Cocomarola; “La-entrerrianita” de Sosa Cordero; “Ycuá Caaby” de Chamorro e “Campo Largo” de Chamorro-Barrientos foram gravadas como “camperas”, enquanto que “Cotimí” de Félix Pérez Cardozo; “Chalí” de José Asunción Flores; “Nde la che yará” de Papi Meza e Hilarión Correa – e até mesmo “Kilómetro 11” em algum momento – foram identificados como *kire'í*. Em definitivo triunfaria a velha voz *chamamé*, embora existam casos em que um mesmo tema composto naqueles anos leve indistintamente dois rótulos, polca e *chamamé*; e até ambos em conjunção: polca-*chamamé*. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p.127).⁹

A pesquisa permitiu observar a existência de um consenso sobre o *Chamamé* ser uma música nascida em âmbito rural, tendo seu epicentro na província de Corrientes e que compartilha muitas semelhanças culturais com o Paraguai, além de ter uma história influenciada pela catequização jesuítica dos índios guarani e a colonização espanhola. Por isso, também pode tratar-se de uma fusão entre a cultura guarani e europeia.

Para Piñeyro (2011, p.9), o *Chamamé* é uma modalidade do folclore musical de Corrientes e, como tal, tem evidenciado uma vitalidade que cresce no tempo e no espaço, o que se confirma na sua difusão nacional. Seus diversos expoentes e intérpretes que trafegam pelo canto, pela música e pelo bailado são exemplos desta popularidade. O autor também faz uma homenagem aos pioneiros do *Chamamé*, aqueles músicos intuitivos, de zonas rurais, que foram os criadores de infindáveis melodias. Eles beberam nas fontes de um fazer musical que foi a herança outorgada pela confluência de duas culturas: a guarani e a espanhola.

Respeitadas as devidas proporções patrióticas de Enrique Antonio Piñeyro, um fato histórico importante de ser lembrado é que, na época das reduções jesuíticas, o lugar onde

⁹ Surgen además, en este momento, algunos intentos de cambiar la denominación de “polka correntina”- acusada de alóctona – por otra que tuviera mayor representatividad regional. Los nuevos rótulos optativos fueran “campera” y *kire'í*, este último tomado del Paraguay. Ninguno de los dos arraigó, aunque temas como “Arroyo Solís” de Santiago Barrientos; “Chicharó trenzao” de Miguel Repiso; “Isipó poti” de Chamorro-Cocomarola-Aguer; “Correntino che patrón” de Pancho Lucero; “Soy correntino” de Isauro Guereño y Osvaldo Sosa Cordero; “Riachuelo” de Chamorro-Cocomarola; “La-entrerrianita” de Sosa Cordero; “Ycuá caaby” de Chamorro y “Campo Largo” de Chamorro-Barrientos se grabaran como “camperas”, mientras que “Cotimí” de Félix Pérez Cardozo; “Chalí” de José Asunción Flores; “Nde la che yará” de Papi Meza e Hilarión Correa – y hasta el mismo “Kilómetro 11” en algún momento – fueron identificados como *kire'í*. En definitiva triunfaria la vieja voz *chamamé*, aunque todavía se dan casos de que un mismo tema compuesto en aquellos años lleve indistintamente dos rótulos: polka o *chamamé*; y hasta ambos en conjunción: polka-*chamamé* (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 127). (Tradução do autor)

hoje é Corrientes era a cidade de Yapeyú, e, portanto o processo histórico cultural dessa Província carrega semelhanças identitárias com o Paraguai¹⁰, assim como o estado de Mato Grosso do Sul, no Brasil, que só obteve seus atuais limites fronteiriços depois da Guerra da Tríplice Aliança, ocorrida entre 1864-1870. (HIGA, 2010, p. 74).

De acordo com SZARÁN (1997, p. 21), os instrumentos musicais mais difundidos nas reduções foram o violino, o cravo e o órgão, assim como a harpa e a guitarra barroca, já introduzidos anteriormente. O processo intercultural ocorrido entre o povo guarani e o espanhol aconteceu desde o início do processo colonizador e isso possibilita encontrar elementos das duas culturas em determinadas práticas musicais dessa região, que ecoam em nosso tempo, como podemos observar na prática do Chamamé:

O Capitão Juan de Aguirre referia em suas crônicas “proseguem dominantes os cantares e os bailes espanhóis antigos. Falam o guarani, porém entendem e falam o castelhano quando querem”. (...) A respeito da língua dos guaranis – único traço cultural não censurado pelos jesuítas – possibilitou que até a agora, o Paraguai seja o único país bilíngue da América. (Ibid).¹¹

A influência da língua e da cultura guarani pode ser observada em Corrientes e Mato Grosso do Sul, além do Paraguai. O Chamamé é cercado por constantes citações da cultura guarani como nos elementos do baile, os títulos das músicas e as letras. Possui também influências europeias, as quais podem ser encontradas nas características melódicas, harmônicas e rítmicas, ou seja, na estrutura musical e nos instrumentos característicos como o acordeão, o bandoneón e o violão. É necessário também observar outras características dessa música, como a letra, o baile e o sapukai¹².

Essas relações extramusicais devem ser levadas em consideração, pois não se pode estudar música como uma coisa em si, quando as pesquisas em etnomusicologia deixam claro que elementos musicais nem sempre são estritamente musicais e que a expressão das relações tonais nos padrões sonoros pode ser secundária em relação ao que as notas representam. Nesse sentido concordo que música é som organizado nos padrões aceitos socialmente, que o

¹⁰ No período que antecede a Guerra do Paraguai (1864-1870), Corrientes era uma Província argentina independente, com interesses contrários aos de Buenos Aires, capital da Confederação e mantinha frutíferas relações com o Paraguai. Inclusive, houve colaboração de contingente por parte da província para o exército paraguaio contra a Argentina no ano de 1864, o que confirma essa relação entre os correntinos e os paraguaios. (GUAZELLI, 2009, p. 71 e 72).

¹¹ El Capitán Juan de Aguirre refería en sus crónicas “prosiguen dominantes los cantares y los bailes antiguos españoles. Hablan el guaraní, pero entienden y hablan el castellano cuando quieren”. (...) El respecto hacia la lengua de los guaraníes-único rasgo cultural no censurado por los jesuítas-posibilitó que hasta la fecha, el Paraguay sea, el único bilíngue de América. (Ibid). (Tradução do autor)

¹² Sapukai: (Grito em sua acepção guarani), um tipo de emissão vocal contígua com o grito, sinal de aprovação ou agrado por parte do público em relação a determinados temas ou parâmetros musicais. (CRAGNOLINI, 2000, p. 3).

fazer musical pode ser entendido como uma forma de aprendizagem de comportamento, e que estilos musicais são baseados sobre o que o homem tem escolhido selecionar da natureza como parte da sua expressão cultural, mais do que a natureza tem imposto a ele. O que o homem tem selecionado de seus estilos musicais não são apenas externos a ele; está incluída a sua própria natureza – suas capacidades psicológicas e a maneira como elas têm sido estruturadas por experiências de interação com pessoas e coisas, que são partes do processo adaptativo da maturação na cultura. (BLACKING, 1974, p. 25).¹³

Uma relação extramusical importante na prática do Chamamé é a influência indígena. O pesquisador paraguaio Szarán (1997, p. 21) enfatiza a censura sobre a cultura guarani pelos jesuítas no período da colonização e que no Paraguai, lugar onde se encontra grande parte dos integrantes da etnia guarani, a língua é o laço de união mais potente da nação (BOETTNER, s. d, p. 13). Dentro do baile chamamezeiro existem vários elementos guarani que dão sentido a essa atividade (PIÑEYRO, 2011, p. 20) e, por isso, deve-se dar atenção ao argumento de John Blacking, ao discutir sobre a importância das relações extramusicais que os sons representam. Além disso, as origens do Chamamé apontam para uma importância vital dos guaranis, que juntos com os primeiros europeus chegados ao continente, deram início a prática musical na região nos moldes da música da Europa:

Desde o século XVI, missionários de diversas ordens católicas foram os pioneiros na transmissão da cultura musical europeia aos índios do Paraguai. Com a chegada da Companhia de Jesus a música ganhou importância capital no processo evangelizador, alcançando níveis surpreendentes tanto na execução do repertório como na construção de instrumentos, chegando mesmo a produzir compositores índios no século XVIII. (HIGA, 2010, p. 53).

Como se vê, não existe uma única visão sobre a origem deste gênero musical, além da hipótese de que esta seja uma música decorrente da confluência da cultura espanhola e guarani em território correntino. Outra hipótese é a de que esse gênero tenha chegado à Argentina via Peru, pelas correntes colonizadoras. Podem-se observar logo abaixo as reflexões do etnomusicólogo Pérez Bugallo sobre as origens, desenvolvimento e disseminação do Chamamé.

¹³ Esse costume de gritar durante a execução da música não é uma exclusividade do Chamamé. Há outros exemplos latino-americanos, como na Cúmbia panamenha na América Central. A utilização de gritos durante a execução da cúmbia pode ter várias origens e é relativamente fácil encontrá-las na música das etnias indígenas panamenhas, na música tradicional, seja na “mejorana”, no “tambor”, assim como na música flamenca. São utilizados no início, durante ou no final das músicas. Cumprem a função de uma chamada de atenção para algum detalhe especial da letra ou da música. Alguns gritos comuns dentro dessa prática musical são: “Ay, ay, ay!”, “ay hombre!”, “jombe!”. Outros gritos utilizados são “óyeme mamacita!”, “joi!”, “aja!”, “soba!”, “dímelo mi amor!”, “óyelo!”. (PITRE-VÁSQUEZ, 2008, p. 77 a 79).

Segundo Pérez Bugallo (1996) trata-se de uma expressão musical intimamente aparentada com o Gato, a Chacarera, a Zamba, o escondido, etc. Que possui a mesma – se não maior – profundidade cronológica de muitas espécies dessa grande família. Ele fundamenta sua posição na direção Peru-Paraguai das correntes colonizadoras, a chegada dos jesuítas ao Paraguai – desde o Peru – e a introdução do romance espanhol, também desde o Peru. O sul de Misiones e parte do leste de Formosa participam de sua vigência, embora aqui já compartilhem posições com a polca paraguaia e as espécies secundárias aparentadas diretamente com a mesma (galopa, guarânia, etc.). Sua difusão se dá devido, principalmente, ao êxodo de correntinos em direção aos campos de algodão e indústrias têxteis chaquenhas em busca de trabalho e provocou um deslocamento para o leste, da área do Chamamé. Na prática, os extratos populares rurais das províncias que respondem à pauta folclórica guarani são os portadores mais importantes desta expressão. (apud RAIGOZA RIVERA, 2008, p. 1).

Essa proposição de Pérez Bugallo em seu livro *“El Chamamé – Raíces Coloniales y des-orden popular”*, está apoiada em dados históricos reveladores da ligação entre o Peru, o Paraguai e o norte da Argentina, a utilização de exemplos musicais com uso de gráficos e partituras, além do estudo das semelhanças compartilhadas nas letras das músicas típicas desses lugares. Um argumento marcante do autor é que:

Uma ampla gama de nexos de toda natureza, então, teriam o Peru e o Paraguai nos tempos da colônia, até fins do s. XVIII. Sacerdotes, funcionários, soldados e comerciantes – especialmente estes últimos – iam e vinham de forma permanente. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 29).¹⁴

O autor questiona a indiferença dos pesquisadores pelas várias similaridades entre as culturas citadas que mantinham intensa relação no período colonial e que podem falar muito sobre as origens das práticas musicais sul-americanas. Pérez Bugallo apresenta uma nova hipótese das origens do Chamamé e suas semelhanças musicais e linguísticas com a cultura peruana por meio de transcrições de tristes peruanos, já em desuso na região de Corrientes. Suas reflexões possibilitaram confirmar a similaridade e ligação entre as culturas desses lugares e seu histórico de relações culturais e comerciais.

Assim como o Chamamé, existe outra manifestação musical cuja origem está relacionada com esse intenso ir e vir desde o Peru. Nesse sentido Pérez Bugallo considera o

¹⁴ Una amplia gama de nexos de toda índole, entonces, tenían el Perú y el Paraguay en tiempos de la colonia, hasta fines del s. XVIII. Sacerdotes, funcionarios, soldados y comerciantes – especialmente estos últimos – iban y venían en forma permanente. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 29). (Tradução do autor)

fandango¹⁵ como outra influência na prática do Chamamé, chegada via Peru. Surgido no final do século XVI na Espanha, desenvolveu novos contornos nas Américas, recebendo, inclusive, influências da população escrava de origem africana. Essa dança popular chegou ao Paraguai e ao noroeste da Argentina, formando novos gêneros musicais como *el gato* e a *zamba*, também de ritmo em 6/8 com hemíolas. No Paraguai, deu origem a algumas danças como *la palomita* e, na Argentina, a similar *lorencita*, que também constam de *zapateos*, avanços, retrocessos, palmas e o sarandí. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 71 e 72). A mudança ocorrida no Paraguai de casal solto para casal enlaçado é a pedra fundamental da coreografia do Chamamé (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 178).

É praticamente impossível apontar precisamente quando esses diferentes gêneros musicais chegaram à região, mas é possível reconhecer que a capital do Paraguai, Asunción, foi o centro que manteve direta relação comercial e cultural com o Peru, onde provavelmente tiveram início as diferentes danças que faziam parte dos fandangos hispano-americanos (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 72). De Asunción se irradiou para outras regiões como o Norte da Argentina e o sul do antigo Mato Grosso, desenvolvendo novas estruturas e significações. Isso reforça o caráter transnacional do Chamamé, aparentado com vários outros ritmos sul-americanos como a chacareira, *el gato*, a *zamba* e a já evidenciada polca paraguaia, danças que alternam o ritmo binário e ternário.

Estes fatos históricos demonstram que os limites territoriais latino-americanos e as definições de músicas locais utilizadas para representar as novas políticas nacionalistas ascendentes no final do século XIX acabaram desconsiderando as relações e intersecções culturais entre os países de onde se originaram as matrizes musicais. Como se percebe, há muitas relações de parentesco entre os gêneros musicais tradicionais de diferentes países latinos e o uso compartilhado de elementos musicais, como o rasgueio no violão é uma constante em toda América Latina, o compasso ternário mesclado com o binário composto e as harmonias tradicionais de Tônica e dominante¹⁶. José Daniel dos Santos (2012) cita Carlos Vega ao abordar esse caráter de transcendência das fronteiras musicais anterior aos limites

¹⁵ O Fandango tem suas primeiras aparições no século XVII, marco de celebrações religiosas, reuniões civis ou outros lugares de entretenimento. (SEVILLA VILLALOBOS, 2013, p. 10). Em termos gerais, o vocábulo Fandango possui três sentidos: 1) Baile e gênero musical; 2) Lugar onde se realiza uma festa com baile e música; 3) Sinônimo de desordem ou discussão. Na América hispânica, desde a época colonial, o termo fandango começa a ser associado à desordem, em Cuba, por exemplo, significa tumulto; entre o povo do noroeste argentino, expressa farras ou reunião de gente de classe baixa, onde se baila, se bebe e se cometem excessos de todo o tipo. (RUIZ, 2013, p. 19 e 20).

¹⁶ Com exceção do rasqueado paulista no Brasil, que, em sua maioria, tem como característica rítmica o $\frac{3}{4}$, não executando a hemíola.

territoriais impostos pelas políticas nacionalistas. Segundo seu entendimento nesses espaços latino-americanos aconteceram assimilações das expressões culturais trazidas da Europa.

Após o período de percepção, processamento e “consolidação”, algumas dessas danças/músicas, “surgidas” na América do Sul, segundo Vega, se projetaram para todo o continente sul-americano e inclusive retornaram ao Velho Mundo. (...) Esses movimentos pré-nacionalistas, os quais Carlos Vega menciona, foram quebrados pela modernidade latino-americana e o tornaram irreconhecíveis. O mapa onde foram traçados, passou a incluir fronteiras políticas, baseadas nos limites entre as nações formadas no século XIX. Segundo o autor, é nesse período que, juntamente com a definição das nações, também foram determinadas as fronteiras das “músicas locais” ou “folclóricas” de cada país. (SANTOS, 2012, p. 191 e 192).

Esse entendimento de que as práticas culturais são anteriores ao estabelecimento dos estados nacionais, evidencia que definir as origens do Chamamé é uma tarefa difícil, mas que, apesar de inconclusiva, demonstra os posicionamentos e lutas por legitimidade, trazendo à tona a invenção de mitos fundadores que, em vários momentos, distinguem apenas o jogo de poder envolvendo os diferentes grupos, os quais, se não fossem os conflitos territoriais, não seriam tão contraditórios. No caso da relação entre a polca paraguaia e o Chamamé, é importante lembrar a estigmatização e outros tipos de violência simbólica causada contra os paraguaios, muitas vezes destituindo-os de seu importante papel na história sul-americana.

É possível compreender o Chamamé como transnacional. Embora as hipóteses de sua origem sejam contraditórias, não se pode negar a forte ligação que ele possui com as culturas argentina, paraguaia e brasileira, relacionada com vários outros gêneros musicais que fizeram parte do fandango chegado à região via Peru. Essas expressões musicais possuem similaridades nas outras Américas onde é possível encontrar vários elementos indispensáveis em sua execução.

Além dos instrumentos, os ritmos latinos e particularmente as harmonias são estabelecidas sobre os modelos europeus. Os ritmos rápidos em hemíolas (6/8 alternando com 3/4) que conferem grande vivacidade ao son jarocho da região de Veracruz ao México, com acompanhamento de harpas e guitarras são de origem espanhola. As hemíolas da marinera peruana e da vidalita argentina provém das mesmas fontes.(...) o acompanhamento da música popular latino-americana é feito principalmente sobre o encadeamento harmônico europeu I-IV-V. (Dictionnaire Encyclopédique de la Musique, 1988, p.78, apud HIGA, 2010, p. 55).

Dentre os músicos e pesquisadores de Mato Grosso do Sul, o etnomusicólogo Evandro Higa defende a mesma hipótese do paraguaio Luis Szarán (1997, p. 142), ao afirmar que o Chamamé é um gênero musical derivado da polca paraguaia e diferencia-se da primeira

pela aparição do acordeão nos conjuntos populares, isso criou variações estruturais e expressivas.

O chamamé é um gênero musical surgido na indústria fonográfica como gênero musical na década de 1930, na região nordeste da Argentina – fronteira com o Paraguai – e pode ser considerado como uma “nacionalização” da polca paraguaia naquele país, com a qual compartilha muitas semelhanças estruturais e identitárias. Por conta da fronteira da Argentina com o Rio Grande do Sul, é bastante popular naquele Estado, e principalmente a partir das décadas de 1970/80, com a intensificação migratória de gaúchos para Mato Grosso do Sul, se tornou também um dos principais gêneros musicais nessa região. (HIGA, 2013, p. 21).

Alejandra Cragolini (2000, p. 3) entende esse momento histórico (década de 1930) não como de surgimento do gênero musical, mas sim de sua expansão, ou seja, o que era uma prática apenas provinciana passa agora a difundir-se massivamente:

Durante a década de 1930, o chamamé sofreu um processo de massificação a partir de sua inserção no mercado discográfico e o âmbito radiofônico, ampliando sua capacidade interpretativa através da geração de novos conjuntos, produzindo assim uma interrelação mais fluída entre o campo e a cidade. (Ibid).¹⁷

Evandro Higa (2010, p. 156) ao explicar sua hipótese argumenta que essa nacionalização se deu pela inserção do acordeão na polca dentro da Argentina¹⁸, no lugar da harpa paraguaia, o que modificou sutilmente a articulação das melodias, com maior capacidade de sustentar as notas, com andamento mais lento¹⁹. Este entendimento se junta ao de outros importantes teóricos da música sul-americana, como é o caso do pesquisador paraguaio Juan Max Boettner (s.d, p. 196), ao afirmar enfaticamente que *o Chamamé correntino é nossa polca, ligeiramente regionalizada. Os territórios vizinhos ao Paraguai tem uma alta porcentagem de população paraguaia e se cultiva o guarani*. Ou, como diz Carlos Vega (1994, p. 254), se trata de uma “*polca acordeonizada*” (apud PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 112).

Outro fato que reforça essa hipótese é a primeira gravação de um Chamamé: o tema “Corrientes Poty”, feita pelo cantor paraguaio Samuel Aguayo. Este tema, nas primeiras

¹⁷ A mediados de la década de 1930, el chamamé sufrió un proceso de masificación a partir de su inserción en el mercado discográfico y el ámbito radiofónico, ampliando su capacidad interpretativa a través de la generación de nuevos conjuntos, produciendo a la vez una interrelación más fluida entre o campo y la ciudad. (Ibid).

¹⁸ Conhecida como polca correntina, não deriva de outra coisa que a sua homônima paraguaia. (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 88).

¹⁹ Não só por conta da inserção do acordeão, mas também pelas complexas questões de construção de uma cultura regional e sua relação com a política e a cultura nacional. O acordeão (em substituição à harpa paraguaia) forneceu as condições técnicas (organológicas) para que o contorno melódico fosse transformado aos poucos. (HIGA, 11/01/2017, entrevista).

edições, foi chamado de polca correntina de autoria dos tangueros Diego Novillo Quiroga e Francisco Pracánico, considerada na época uma polca paraguaia, possivelmente uma adaptação da polca “Guaymí Pisapé” tratada instrumental e harmonicamente no estilo do tango (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 90).

A representação rítmica da Polca Paraguaia e o Chamamé aparentam diferenças muito sutis, como pude constatar nos exemplos recolhidos na minha pesquisa de campo. Foram encontradas as seguintes frases rítmicas de referência²⁰ no acompanhamento do violão nesses dois gêneros musicais:

FIGURA 1 - RITMOS DE ACOMPANHAMENTO AO VIOLÃO



FONTE: O autor (2016)

De acordo com os pressupostos da etnomusicologia é importante definir os diferentes ritmos de cada gênero encontrados nas diversas culturas estudadas. Embora esta definição se dê pela inspiração da tradição musicológica, entende-se que definí-los é um passo para a sistematização científica das distintas práticas e disponibiliza o conhecimento dessas estruturas em diferentes lugares. Nessa sistematização não está descartada a individualidade dos músicos. Estas frases rítmicas de referência são aproximações que não são estanques e, assim como as partituras em geral, são representações e não a música em si.

As características do acompanhamento evidenciam diferenças entre os dois gêneros musicais e as linhas guias variam de acordo com a individualidade de cada músico, podendo ter mais ou menos subdivisões e, se mantidas as características rítmicas de cada gênero, é possível perceber uma diferença notável entre as duas levadas²¹. Na pesquisa de campo encontrei as seguintes figuras rítmicas:

²⁰ Segundo Corrêa e Pitre-Vásquez (2014, p. 42 e 43), frases rítmicas de referência é a tradução do conceito *time-line patterns* de Gehard Kubik (1981). Para os autores, cada gênero musical possui sua própria configuração rítmica padrão, o que os norte-americanos chamam de groove e os brasileiros de levada, que associada a elementos interpretativos, como articulação e agógica, formam e transmitem a sensação (feeling) de cada gênero.

²¹ Ao se referir ao “swing” ou “levada”, Pitre-Vásquez (2008, p. 72) define em sua tese que a cúmbia possui como característica esta condição de “flexibilidade”, tanto no andamento como em sua justaposição rítmica ou polirrítmica assimétrica. Seria uma binarização do padrão rítmico, no qual o tempo pareceria estar deslocado, criando uma sensação de perda da pulsação. A binarização dos ritmos ternários, observada na música da América Latina, desenvolveu-se mais na costa banhada pelo oceano Atlântico, devido naturalmente

FIGURA 2 - ALGUMAS VARIAÇÕES RÍTMICAS DE CHAMAMÉ



FONTE: O autor (2017)

FIGURA 3 - VARIAÇÕES RÍTMICAS DE POLCA PARAGUAIA



FONTE: O autor (2017)

As diferenças entre a polca paraguaia e o Chamamé ficam evidentes na escuta dos grupos musicais tradicionais paraguaios, argentinos e sul-mato-grossenses, mas frequentemente ocorrem equívocos na definição dos gêneros musicais entre os clássicos do Chamamé e da polca, por isso, é muito comum se confundir, por exemplo, o Chamamé Mercedita de Ramon Xisto Rios (1913-1994) como uma polca, porém essa música é um clássico do Chamamé argentino. Essa confusão na hora de definir entre polca paraguaia ou Chamamé acontece desde as primeiras gravações desse ritmo na Argentina, contudo, uma característica definidora de gênero pode ser a influência do tango entre os chamamezeiros.

No caso do Brasil, houve uma adaptação da hemíola²² característica da polca paraguaia e do Chamamé. O ritmo em 6/8 com hemíolas passou a ser executado em 3/4 e

ao contato transatlântico desde o período da escravidão. Este processo não se limitou apenas à música vocal. Iniciou-se nela e logo passou para os instrumentos, sendo a percussão a que o adotou com maior intensidade. Devido ao Chamamé ser um gênero musical fixo em apenas um ritmo, diferente do choro - *danças europeias com sotaque brasileiro* (FERNANDES, 2011, p. 19) além do lundu, surgido no Brasil- que pode ser expresso em valsa, samba, schottisch entre outros ...Apesar de entender os riscos das categorizações e generalizações musicais, para facilitar o entendimento do leitor, entende-se a levada do Chamamé como uma condução rítmica e harmônica convencionalizada, com uso dos seus elementos tradicionais como o rasqueado no violão comumente em 6/8 e a sequência das tríades no contrabaixo, hemíola em 3/4. Também podem ocorrer variações características do gênero, e algumas síncope ou breques na intenção de beneficiar os caminhos da melodia principal.

²² Hemíola é o fenômeno em que acontece uma sobreposição de unidades de compasso, no caso do chamamé existe um compasso em 6/8 e dentro dele a sobreposição dos compassos 3/4 e mais raramente o 2/4. Segundo o dicionário de termos e expressões musicais é uma figura de proporção rítmica (3:2). Artificio que simula três compassos binários em dois ternários, comum em músicas barrocas como a sarabanda e a courante (DOURADO, 2004, p. 160). Já o dicionário Houaiss de língua portuguesa entende como uma relação entre duas quantidades em que uma contém a outra uma vez e meia; hemioliasmo. (HOUAISS e VILLAR, 2001, p. 1514).

começou a ser chamado de rasqueado paulistano²³, que será visto mais à frente. Higa (2013, p. 230) traz em sua tese um relato importante do harpista paraguaio Papi Galán. O músico diz que esta adaptação vem da dificuldade do brasileiro de executar aquela hemíola, aproximando os temas paraguaios como na guarânia Índia, por exemplo, de uma valsa. No caso de Mato Grosso do Sul, devido à fronteira com o Paraguai e também ao estabelecimento do Chamamé dentro de sua cultura, essa dificuldade não se apresenta da maneira relatada entre os paulistas ou cariocas, sendo comum a execução da hemíola, com exceção de trabalhos como os da dupla Délio e Delinha, que desde o começo foram adeptos do rasqueado, abordado no 3º capítulo.

Outro ponto importante é entender as características musicais e as relações extramusicais do Chamamé argentino e apontar as diferenças existentes entre este e o sul-mato-grossense. Na instrumentação do denominado chamamé “tradicional”, é costumeira a presença de violões, acordeão e bandoneón e, ocasionalmente, o contrabaixo. Caracteriza-se pela presença de birritmia com sobreposição do compasso 6/8 e ¾. É usual a execução de dobras em terças e sextas paralelas, tanto no nível vocal como no instrumental. Na sua estrutura formal, as canções se compõem de dois períodos rítmica e melodicamente contrastantes que se repetem. O texto é geralmente elaborado em quartetos octossilábicos, predominando as temáticas de caráter amoroso, as tradicionalistas e as vinculadas às consequências psicossociais da migração. As músicas instrumentais geralmente se desenvolvem a partir da elaboração e variação de um ou dois motivos melódicos. Quanto ao baile podem distinguir-se diversos estilos que dependem de fatores regionais e da habilidade pessoal de seus praticantes – complicação ou simplificação do passo básico, criação de distintas figuras, modo de tomar as mãos. (CRAGNOLINI, 2000, p. 3).

Neste sentido, é interessante observar que o Chamamé no Mato Grosso do Sul guarda muitas semelhanças com o Chamamé argentino, porém uma das características que o difere é que entre os sul-mato-grossenses é muito raro o uso do bandoneón e isto causa diferenças timbrísticas e melódicas. Estas nuances serão abordadas detalhadamente nesta pesquisa quando eu dissertar sobre o estilo duetado, no terceiro capítulo.

Outro fator a ser considerado é o idioma utilizado no Chamamé, pois tanto na província de Corrientes, como na fronteira de Mato Grosso do Sul com o Paraguai, é comum o uso da língua guarani. Segundo Piñeyro (2011, p. 11), em Corrientes se usa a língua guarani

²³ A palavra “rasqueado” pode se referir tanto ao gênero híbrido surgido no Brasil a partir das configurações da polca paraguaia e da guarânia, quanto à técnica de rasgueio no acompanhamento do violão.(...) O primeiro rasqueado gravado em 1940, no Brasil, foi “Paraguayta” de Cunha Jr. com interpretação de Nhô Nardo e Cunha Jr., que foi posteriormente regravado em junho de 1943. (HIGA, 2012, p. 112).

e espanhola, estruturando assim um sistema duplo de comunicação simbólica que determina a linguagem “Yopará”. A manutenção do idioma guarani misturado ao castelhano é o legado autóctone mais evidente de bilinguismo sendo essa confluência linguística fundamental para a construção melódica e flutuação rítmica encontrada também na Polca Paraguaia²⁴, Guarânia²⁵ e Chamamé (HIGA, 2010, p. 39 e 40). Segundo Pérez Bugallo (1992, p. 62) em Corrientes, o mecanismo de adaptação do bilinguismo constituiu-se pela intercalação de vozes indígenas e, mais raramente – embora habitual no Paraguai – o emprego exclusivo dessa língua aplicado na estrofe de estrutura espanhola, como se pode ver neste exemplo de canção anônima Correntina, com uso da língua espanhola e guarani.

FIGURA 4 - CANÇÃO ANÔNIMA CORRENTINA

<p>Asi como alegre vive en el agua el yacaré, yo que en el campo he nacido, en el campo vivire. Por tu cara sos lechuza, por tu voz sos un yaguá cururú por tus parientes, yacare por tu taitá Palomita de mi vida, cinturita de pirí yo sufro porque te quiero</p>	<p>Yo soy como el mainumbí que pica de tuna en tuna; a las tres hermanas quiero pero mas la quiero a una. En el campo hay una planta que llaman cambá nambí decime, china querida. si tu amor es para mi. Aguardiente malicioso, tacuareé jhiculará por culpa de la copita²⁶</p>
---	---

FONTE: PÉREZ BUGALLO (1992)

No Mato Grosso do Sul, a junção da língua portuguesa, espanhola e guarani não é uma novidade. O Chamamé do violeiro e cantor Aurélio Miranda é um exemplo, mostrando que, mesmo na atualidade, pode acontecer essa intersecção de diferentes línguas, em razão das fronteiras linguísticas.

²⁴ A polca paraguaia é um gênero campesino detectado no Paraguai no final do século XIX e parece ser resultante da fusão da música tradicional da Espanha (utilização alternada de compassos ¾ e 6/8 e utilização da técnica do ‘rasgueo’ no acompanhamento da guitarra como a solea e as bulerías) com as danças de salão europeias praticadas nos bailes da época (a partir da reunião de instrumentistas em orquestras denominadas típicas e características que executavam gêneros como valsas, polcas, mazurcas, schottish e habaneras) (HIGA, 2010, p. 316 a 318).

²⁵ A guarânia, tida como gênero urbano, foi criada pelo compositor José Asunción Flores na década de vinte e, além de possuir um andamento mais lento que a polca paraguaia, apresenta uma linha melódica mais elaborada e maior complexidade nas configurações harmônicas (mudanças de modo e encadeamentos harmônicos mais variados) (HIGA, 2010, p. 318).

²⁶ Yaguá: Jaguar/ Cururú: Sapo/ Taitá: Pai/Pirí: Juncos/ Cunumí: Menino/ Mainumbí: Um dos nomes do beija-flor/ Tacuareé Jhiculará: Suco doce de cana.

FIGURA 5 - MULHER PANTANEIRA

<p>Mulher Pantaneira</p> <p>Fiz esta canção mulher pantaneira Pra Cantar em Versos meu amor por ti Serei teu poeta meu favo de mel Te darei o céu e tudo que pedir Eu sou pantaneiro um homem apaixonado que na vida a sorte sorriu para mim tu és a alma gêmea que procuro no meu destino a paz do meu futuro a estrela guia que brilhou pra mim Te adoro me gustas te quiero</p>	<p>No puedo jamas olvidar te tu eres mi pasión primera Dulce pantaneira yo quiero amarte. Mulher pantaneira pra ti a primeira Canção de amor que eu escrevi Tens os olhos negros e lábios pequenos neste corpo moreno de cunhatay²⁷ Teus cabelos longos nos ombros caídos Tudo faz sentido de viver aqui É amor demais e tu serás minha Linda pantaneira pra ser a rainha na paixão mestiça, raça guarani.²⁸</p>
---	---

FONTE: MIRANDA (1950)

Descritas as características linguísticas das canções chamamezeiras, abordarei os três tipos de Chamamé argentino. Para explicar os três âmbitos do Chamamé, Antonio Piñeyro (2011, p. 31 a 33) afirma que existem três modalidades do Chamamé correntino e eles são identificados por suas localizações geográficas e características de andamento:

1º âmbito: “Chamamé Kanguí” ou chaquenho (entre 72 a 92 bpm a semínima pontuada) - zona norte da província de Corrientes. É caracterizado por um rasqueado efetuado pelas guitarras, que marcam um ritmo lento. Também é denominado “Chamamé canção” e as letras têm caráter romântico. Existem muitos artistas que utilizam o Chamamé canção. Na geração mais antiga estão: Tránsito Cocomarola (1918-1974), Marcos Hermínio Ramírez (1905-1967), Eustaquio Miño (1912-1967, Avelino Flores (1934-), Salvador Miqueri (1926-2013), etc. Depois deles veio outra geração que deu continuidade a esse estilo. Fazem parte dela Roque Librado González (1934-), Hermanos Barrios, Rudi (1961-) y Nini (1966-2016) Flores etc. (Ibid).

2º âmbito: “Chamamé Paiubrero” e Kirei (entre 100 a 120 bpm a semínima pontuada) – zona central de Corrientes. Recebe influência do primeiro e se caracteriza por ter um ritmo rápido, mais acelerado. Os instrumentistas devem possuir agilidade no desenvolvimento de fórmulas de improvisação e de arranjos instrumentais. Na geração mais antiga estão: Dionisio “Cambá” “Castillo” (1912-1982), Eduardo Miño (1940-1997), Gualberto Panozzo, Tarragó Ros (1923-1978). Na geração posterior temos como exemplo “Fito” Ledesma (1935-2005). (Ibid).

²⁷ Cunhatay: moça, donzela.

²⁸ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=X4I0mbLXuEM>> . Acesso em 12/05/2017.

3º âmbito: “Chamamé Siriri” (entre 80 a 112 bpm a semínima pontuada) - zona leste de Corrientes. A fronteira entre Brasil e Uruguai e com a província de Entre Ríos tem determinado distintas fontes de mútuas incidências que se assumem em modalidades expressivas de caráter rítmico mais marcado. Faz-se mais fragmentada a frase musical e tem um ritmo enérgico. Exemplos: Ernesto Montiel (1916-1975) e Isaco Abitbol (1917-1994). (Ibid).²⁹

Devido à influência dos meios de comunicação, estas modalidades tem se dispersado. Assim, o que era exclusivo em uma área foi difundida em outras, sendo difícil identificar essencialmente uma modalidade local nos dias de hoje. (PIÑEYRO, 2011, p. 33).

FIGURA 6 - OS ÂMBITOS DO CHAMAMÉ



FONTE: PIÑEYRO (2011)

Pérez Bugallo (2008, p. 158) traça um panorama da prática do Chamamé do território argentino, nos anos de 1970 e 1980, quando prevaleceram dois estilos na região da mesopotâmia, o Cangui ou chaquenho e o maceta. Segundo o autor, na região persistiram as preferências pelo Chamamé clássico, do qual se podem diferenciar duas variantes: um lento e

²⁹ Fernanda Marcon (2014, p. 52) afirma existir ainda outra modalidade, o chamamé maceta (entre 112 a 126 bpm a semínima pontuada). Segundo a autora o termo significa “vaso de planta” ou cavalo velho de cascos crescidos e por algum motivo teria seu andar dificultado. Tem como característica um ritmo mais acelerado e, porque o chamamé valoriza o baile, nem sempre é bem visto, principalmente pelos dançarinos chamamezeiros. Os principais nomes do chamamé maceta são os acordeonistas Tarrago Ros (pai) e Antonio Tarrago Ros (filho).

cadencioso, cangui ou “chaquenho”, representado, por exemplo, pelos Hermanos Barrios – cujo êxito de 1987 foi o tema “General Perón” – e o “maceta”, representado entre outros pelo conjunto Ivotí, verdadeiro colecionador de discos de ouro e platina, que desde 1982 não esquece de incluir em seu repertório temas tradicionais como “Lamento Correntino”. No Chamamé “maceta”, a rigor, é feita a intercalação de “glosas”, recitadas em décimas e, sobretudo, a impostação matonesco-circense, que adotam os recitadores influenciados pelo gauchismo de rádio teatro que fez parte do Movimento Tradicionalista. Também é comum que esses versos sejam assinados com um sapukay.

Outras características que se modificaram com o tempo no Chamamé argentino são suas relações sociais. Essa música, até a segunda metade do século XX, foi associada a grupos sociais marginais na sociedade argentina, povo que, migrado para Buenos Aires, foi estigmatizado como “*cabecita negra ou groncho*” (CRAGNOLINI, 2016, p. 244). Segundo a pesquisadora Alejandra Cragolini, em substituição a esta identidade estigmatizada pela migração é preferível afirmar ser o Chamamé de origem guarani:

A preferência pela “origem guarani” parece se sustentar na possibilidade da concretização imaginária de um lugar desejado, condensador e reparador de perdas sofridas no processo de migração e na interação com “outros” diversos no contexto da nova residência. O grupo internalizou uma série de desvalorizações provenientes do grupo receptor e isso se refere a sua condição sócio-cultural e características físicas, que são elaboradas de distintas maneiras de acordo com as vivências pessoais e a capacidade de adaptar-se ou de obter posições legitimadas socialmente. (Ibid).³⁰

Nesse sentido, a autora entende ser uma necessidade dos migrados do interior provinciano argentino trazer para esse novo espaço geográfico seu imaginário popular, numa intenção reparadora de seus estigmas, como uma tentativa de diminuir o sofrimento da vida cotidiana na metrópole:

Apesar de residir várias décadas em Buenos Aires e de ter estabelecido ali seu núcleo familiar, muitos dos migrantes conservam uma imagem idealizada e estática da geografia e o entorno sócio-cultural prévios à migração. As relações familiares e sociais próximas daquela época, são elaboradas como harmoniosas e não conflitantes, em contraposição aos desencontros, a despersonalização e a ausência do “cara a cara” próprios da interação na nova cidade. O povoado deixado para trás

³⁰ La preferencia por el "origen guaranítico" parece sustentarse en la posibilidad de la concreción imaginaria de un lugar deseado, condensador y reparador de perdidas sufridas en el proceso de migración y en la interacción con "otros" diversos en el contexto de la nueva residencia. El grupo ha internalizado una serie de desvalorizaciones provenientes del grupo receptor referidas a su condición socio-cultural y características físicas, las que son elaboradas de distintas maneras de acuerdo a las vivencias personales y a la capacidad de adaptarse o de obtener posiciones legitimadas socialmente. (Ibid). (Tradução do autor)

é o lugar da serenidade, a certeza e o sossego, enquanto que a nova cidade é como um labirinto, cheio de caminhos incertos e agoniantes. (Ibid).³¹

A partir desse momento é possível observar o processo migratório dos interioranos, representado musicalmente pelo Chamamé correntino para cidade e a acomodação de sua cultura dentro desta. Isso pode explicar a relação de poder que estigmatizou a identidade dos interioranos migrados para a capital e sua marginalização nas relações sociais da cidade. Esta relação vem mudando com o tempo e hoje existe um processo de ascensão social do gênero, por diversos fatores que serão analisados no decorrer do capítulo. No momento, pode-se comprovar esse fato historicamente por sua inserção nos estratos médios da sociedade.

Até meados de 1980, o Chamamé era um forte indicador de grupos populares de origem migratória, porém começou a ingressar nos repertórios de setores médios e auto-denominados “progressistas” com sua incorporação por parte de músicos reconhecidos por sua qualidade e trajetória política como, por exemplo, Mercedes Sosa, Teresa Parodi e Antonio Tarragó Ros. O Chamamé começou a ser objeto de ensaios de fusão, recreação e a apresentar-se em teatros centrais nas capitais e de grandes cidades. No entanto, não só ingressou em zonas desconhecidas para esse gênero como também foi se delineando em relação a outros gêneros que eram conflitantes inicialmente, como o caso da chacarera do centro e noroeste do país, irradiada desde Santiago del Estero, junto com a Polca e o Xote da música euro-oriental na província de Misiones. (RAIGOZA RIVERA, 2008, p. 2).³²

Ao que tudo indica, o Chamamé e seus praticantes passam a ganhar importância na capital argentina no decorrer de sua trajetória social. O novo interesse por essa música pode ser justificado pela mudança no consumo desse gênero musical porque *a maior parte dos produtos só recebe seu valor social do uso social ao que é submetido* (BOURDEAU, 2007, p. 26). Estas características sociais do Chamamé na Argentina têm traços bastante similares ao que acontece em Mato Grosso do Sul, mas antes disso é preciso refletir sobre o epicentro

³¹ A pesar de residir varias décadas en Buenos Aires y de haber establecido allí su núcleo familiar, muchos de los migrantes conservan una imagen idealizada y estática de la geografía y el entorno socio-cultural previos a la migración. Las relaciones familiares y sociales próximas de entonces, son elaboradas como armoniosas y no conflictivas, en contraposición a los desencuentros, la despersonalización y la ausencia del "cara a cara" propios de la interacción en la nueva ciudad. El pueblo dejado atrás es el lugar de la serenidad, la certidumbre y el sosiego, mientras que la nueva ciudad es como un laberinto, plagado de caminos inciertos y agobiantes (Ibid). (Tradução do autor)

³² Hasta mediados de 1980, el Chamamé era un fuerte indicador de grupos populares de origen migratorio, pero comenzó a ingresar a los repertorios de sectores medios y autodenominados “progresistas” con su incorporación por parte de músicos reconocidos por su calidad y trayectoria política como, por ejemplo, Mercedes Sosa, Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros. El Chamamé comenzó a ser objeto de ensayos de fusión, recreación y a presentarse en teatros centrales capitalinos y de las grandes ciudades. Además, no sólo ingresó en zonas ignotas para este género sino que se fue delineando de cara a otros géneros que lo colindaban inicialmente, como la Chacarera del centro y noroeste del país, irradiada desde Santiago del Estero, junto con la Polka y el Chotis de la música euro-oriental en la provincia de Misiones. (RAIGOZA RIVERA, 2008, p. 2). (Tradução do autor)

dessa prática musical, começando por suas características espaciais. Com o objetivo de ilustrar as localizações geográficas das modalidades do Chamamé, optei por inserir o mapa da cidade de Corrientes e o da Argentina com suas fronteiras, para melhor compreensão do espaço onde se localiza uma das práticas do gênero aqui estudado. Embora a província de Corrientes, na Argentina esteja distante de Campo Grande mil quilômetros, o Chamamé teve a capacidade de encurtar essa distância. Assim, ao trazer sua localização geográfica em um mapa busquei facilitar o entendimento do leitor com o objetivo de demonstrar que essa cultura musical não possui fronteiras políticas demarcadas.

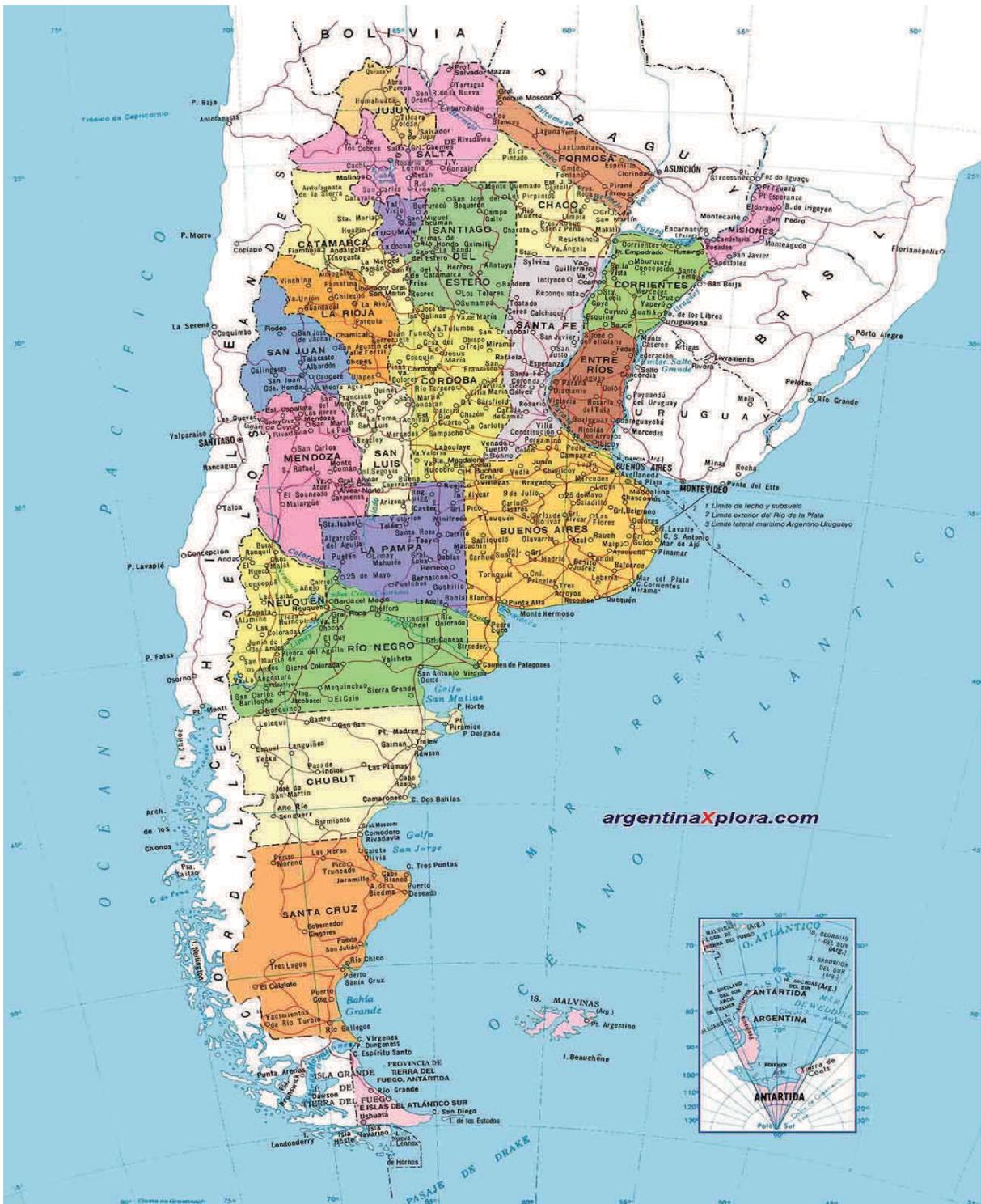
FIGURA 7 - MAPA POLÍTICO DA PROVÍNCIA DE CORRIENTES



FONTE: Mapoteca (2016).³³

³³ Disponível: < <http://mapoteca.educ.ar/files/index.html.1.14.html> > Acesso em: 05/03/2018

FIGURA 8 - MAPA DA ARGENTINA



FONTE: Argentinaxplora (2017).³⁴

³⁴ Disponível: < https://argentinaxplora.com/activida/geogra/mapa_de_argentina_division_politica.html > Acesso em: 05/03/2018.

Os mapas permitem visualizar os diferentes âmbitos do Chamamé. No primeiro, retratando a região de Corrientes e, no segundo, o retrato geral da Argentina e as fronteiras com Chile, Bolívia, Paraguai e Brasil. Observando essa distribuição geográfica, fica evidente a necessidade de ampliar nosso olhar de pesquisador na busca por encontrar elementos que possam contribuir para uma melhor compreensão da expansão do Chamamé, pois mesmo aprendendo a prática musical ainda existe nuances não captadas no ato de tocar.

Sayuri Raigoza Rivera (2008, p. 4) entende que, mesmo estudando com os praticantes do Chamamé, atualmente é importante não se esquecer de sua carga histórica que, dentro do cenário do projeto nacional argentino, é marginalizada ainda hoje, denominada de prática dos “*cabecitas negras*”. *No momento da migração para Buenos Aires, se apresentam dinâmicas de tensão que atualmente se encontram vigentes ao considerar ou associar a prática chamamezeira (baile e música) com o “popular” com o “negro” (Ibid).*

Ao ouvir os Chamamés tradicionais e ler sobre esta música, percebe-se um conservadorismo dos praticantes em relação à sua fusão com outros gêneros musicais, muito distante da realidade de outras práticas musicais mais heterogêneas, assim como o heavy metal, o jazz e o samba, que possuem dezenas de subgêneros decorrentes de fusões com outros gêneros musicais. Este fenômeno pode ser entendido como decorrente da exclusão do Chamamé do projeto nacional argentino e pelo preconceito contra seus praticantes.

Isto é, enquanto outros setores são permeáveis a incorporação de outras músicas, os chamamezeiros produzem uma espécie de encapsulamento, de retração ao seu próprio entorno, marcando limites fortes de territorialidade e de localidade, o que leva a uma linguagem carregada de dêiticos que estabelecem uma relação de contiguidade espaço temporal: “nós”, “nosso bairro”, “nossa gente”, nossa música. (CRAGNOLINI, 2000, p. 3).³⁵

O encapsulamento descrito por Cragolini vai ter consequências evidentes na prática composicional e interpretativa do Chamamé, como a busca por uma identidade sonora, que em Mato Grosso do Sul é denominada de “marca”³⁶ do sujeito, como sendo um índice de qualidade na música.

Esse estigma sobre a cultura interiorana argentina é comentado por Rubén Pérez Bugallo em seu livro *El Chamamé-Raíces coloniales y des-orden popular* e traz dados

³⁵ Esto es, mientras otros sectores son permeables a la incorporación de otras músicas, los chamameceros producen una especie de encapsulamento, de retracción a su propio entorno, marcando límites fuertes de territorialidad y de localidad, lo que trasunta en un lenguaje plagado de dêiticos que establecen una relación de contiguidad espacio temporal: “nosotros” “nuestro barrio” “nuestra gente” nuestra musica. (CRAGNOLINI, 2000, p. 3). (Tradução do autor)

³⁶ O termo Marca foi enfatizado repetidas vezes pelos interlocutores ouvidos nessa pesquisa. Equivale a uma característica própria de cada intérprete, popularmente “ao jeito” como toca o Chamamé.

importantes para essa pesquisa, possibilitando verificar os fatos acontecidos no Chamamé. Por exemplo, a intensa produção e expansão a partir da década de 1930, por influência da produção discográfica e nas rádios direcionadas aos nortenhos, que mantinham sua cultura dentro da capital. Porém, foi no ano de 1955, quando ocorreu o golpe militar na Argentina e com a queda do presidente constitucional Juan Domingo Perón, contra a vontade popular, que o Chamamé, que vinha conquistando importantes espaços na sociedade argentina, passou pelas mesmas normas impostas pelo novo regime, pois a *“Revolução Libertadora” se encarregou de coibir essa prática musical tratando por todos os meios – perseguições políticas incluídas – que o Chamamé desaparecera tanto do espetáculo artístico, como do baile público* (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 135). Fica evidente que o plano nacional dessa época na Argentina visava combater também as iniciativas culturais vindas da periferia, por significar organização e poder de uma massa que poderia se opor aos ditames do período ditatorial. Nossos *hermanos* passaram pela privação da liberdade de expressão da ditadura 10 anos antes do povo brasileiro. A nova ordem estabelecida procurou combater a *desordem popular* representada pelo Chamamé (Ibid).

A realidade social, política e econômica que viveu os provincianos transplantados – chamados de “cabecitas negras” por uma pretendida elite urbana e “branca” – a partir de 1955 foi realmente desalentadora. Discriminação, racismo e revanchismo do lado do poder produziram escassez de fontes de trabalho, desconforto e medo entre os despossuídos. Muitos músicos chamamezeiros receberam nesses anos “sugestões” de dedicar-se a outro gênero – ou outra coisa – quando não foram diretamente proibidos. As perseguições se sistematizaram e se inauguraram as “listas negras” que chegariam com o decorrer do tempo a serem célebres. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 136 e 137).³⁷

A primeira questão é: o que o Chamamé tinha de tão subversivo a ponto de causar a perseguição de seus praticantes? Parece que essa música subvertia o modo de vida dos portenhos e representava um modo de vida não condizente com as propostas preconceituosas da elite argentina³⁸. Mas, nem por isso o Chamamé desapareceu. O gênero seguiu na contra mão do momento político e adquiriu um importante significado: o de resistência cultural. Na perspectiva gramsciana, é possível entender este processo como a impugnação do popular que

³⁷ La realidad social, política y económica que les tocó vivir a los provincianos transplantados – llamados “cabecitas negras” por una pretendida elite urbana y “blanca”- fue a partir de 1955 realmente desalentadora. Discriminación, racismo y revanchismo del lado del poder produjeron escasez de fuentes de trabajo, desazón y no poco miedo entre los desposeídos. Muchos músicos chamameceros recibieron en esos años “sugerencias” de dedicarse a otro género - o a otra cosa – cuando no fueron directamente prohibidos. Las persecuciones se sistematizaron y se inauguraron las “listas negras” que llegarían con el correr del tiempo a ser tristemente célebres. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 136 e 137). (Tradução do autor)

³⁸ Poderia ser também por conta da posição de Corrientes na Guerra do Paraguai.

se encontra no espaço construído do subalterno que, independentemente da cultura hegemônica, resiste às suas imposições (CANCLINI, 2013, p. 275).

Porém o chamamé, longe de retrair-se, torna-se um símbolo do não portenho radicado em Buenos Aires, constituindo-se em uma espécie de bandeira da desordem. De fato; essa música, impossibilitada de seguir soando, era não só a evidência clara de um emblema popular tão tácito como eficaz: não acatar a “ordem” que se tratava de impor compulsivamente. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 137).³⁹

O plano nacional hegemônico argentino tratou de combater esse tipo de manifestação popular, encontrando uma prática folclórica idealizada e de acordo com os interesses do governo ditador. Foi promovido um “folclore” despojado das “rusticidades” conflituosas, “puro” e inofensivo à civilidade da elite. Apesar de lançar artistas de reconhecida qualidade, buscou apropriar-se do rótulo de folclórico e substituir seu conteúdo com uma configuração passiva e inócua, sem se importar verdadeiramente com as práticas populares do povo de etnias negras e indígenas (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 137 e 138).

Essa repressão representa uma política que, gradativamente, foi se instalando em toda a América Latina, causando muitos danos à sociedade. A falta de liberdade de expressão, a tentativa de impor uma homogeneidade cultural, e a violência contra aqueles que discordavam do regime foram as políticas mais frequentes nas ditaduras latino-americanas. Por força da cultura popular, que não foi passiva em relação ao poder hegemônico, muitas práticas resistiram e assim puderam se manter até os dias de hoje, mostrando a complexidade das relações sociais no contexto latino-americano.

As relações sociais que afetam o Chamamé e seus praticantes estão em constante transformação, porém ainda está longe de acontecer um nivelamento da posição deste gênero em relação a outros que são reconhecidos como “arte legítima”⁴⁰, assim como estabelecer um contato direto com ela, como é o caso da música de concerto e outros gêneros como o jazz, o choro e o tango. Em sua trajetória o Chamamé estabeleceu relação de forças com o poder instituído, isso de acordo com Pereira e Catani (2002) mostra a necessidade de considerar essa resistência cultural de modo mais amplo, pois:

³⁹ Pero el chamamé, lejos de retraerse, se erige en el símbolo de lo no porteño radicado en Buenos Aires, constituyéndose en una especie de bandera del des-orden. En efecto; esa música, emperrada en seguir sonando, no era sino la evidencia palmaria de una consigna popular tan tácita como eficaz: no acatar el “orden” que se tratava de imponer compulsivamente. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 137). (Tradução do autor)

⁴⁰ Qualquer objeto, seja natural ou artificial, pode ser percebido segundo uma intenção estética (...) esta intenção é, por sua vez, o produto das normas e das convenções sociais que contribuem para definir a fronteira, sempre incerta e historicamente mutável, entre os simples objetos técnicos e os objetos de arte. (BOURDIEU, 2007, p. 32 e 33).

Dado que os capitais são as dimensões do espaço social, as relações nele ocorridas são também relações de força. A posição do agente no espaço social, determinada pelo volume do capital global possuído e pelo peso relativo dos capitais particulares na composição total do capital, implica em uma maior ou menor dominação/subordinação em relação às demais posições. Em cada campo específico, quanto maior o volume do tipo de capital eficiente em todos os jogos do campo, maior a probabilidade do agente ocupar uma posição dominante. Visto que as relações de força do espaço social são relações de poder, os agentes alocados nas posições dominantes no espaço social são possuidores de uma espécie de capital, o capital simbólico, geralmente reconhecido como prestígio, fama e aceito como legítimo pelos outros, e, por conseguinte, na qualidade de proprietários de capital simbólico, possuem o poder de impor as visões do mundo social. (PEREIRA e CATANI, 2002, p. 114).

Historicamente, entende-se que o Chamamé se encontra no lugar construído do subalterno, uma prática originada no âmbito rural vinculado ao interior da Argentina e que por muito tempo foi extremamente estigmatizado devido à sua origem social e étnica, principalmente dentro de Buenos Aires. Apesar disso, ocorreu sua expansão nos meios de comunicação, como rádios e gravadoras, além da sua consagração pelo tempo, mostrando que a cultura popular pode ser vista como independente das estratégias de dominação (CERTEAU, 1998, p. 101). Por isso, vem ganhando cada vez mais capital simbólico, dentro das relações de poder na sociedade. O gênero sempre manteve *status* dentro da cultura de periferia, havendo exceções, como é o caso do violonista Rudi Flores (1961-) e seu falecido irmão, o acordeonista Nini Flores (1966-2016) e Raúl Barboza (1938-) que vêm se apresentando em importantes salas de concerto em várias partes do mundo⁴¹, relativizando o posicionamento do Chamamé dentro do campo de poder na sociedade sul-americana na história recente.

Evandro Higa (2010, p. 333) afirma ser necessário entender a relação de poder existente na música tradicional praticada em Mato Grosso do Sul, em que há uma predominância do Chamamé, em relação aos gêneros musicais paraguaios da polca e da guarânia, questão complexa que não só contribui, mas também evidencia a estigmatização dos paraguaios no Brasil. Por isso, é necessário contextualizar o Chamamé e sua relação com os paraguaios e guaranis, ao evocar suas condições históricas de marginalização e sua associação aos interioranos argentinos, denominados pejorativamente de “*cabecitas negras*”.

Outra questão importante é o posicionamento social dos chamamezeiros sul-mato-grossenses, quer sejam profissionais da música ou não. Eles são, na sua maioria, de origem humilde e estão longe de se integrarem à cultura legitimada pelas instituições culturais e de estarem presentes nas salas de concerto e universidades, menos ainda os gêneros do Paraguai,

⁴¹Disponível em: <<http://www.rudinyiniflores.com.ar/es/> e <http://www.raulbarboza.com.ar/>>. Acesso em: 08/05/17.

com exceção de nomes como os de Agustín Barrios (1885-1944) e Assunción Flores (1904-1972). Conjuntura facilmente relacionável a outras práticas nacionais da periferia, como a música caipira e a nordestina.

2.1 MATRIZES EUROPEIAS

O Chamamé tem como característica as influências europeias - como se pode perceber na instrumentação, material harmônico e melódico - e da cultura guarani, principalmente nas letras. As missões jesuíticas foram as principais responsáveis pela catequização das etnias locais, entre essas, o povo guarani, que tem vital importância para o Chamamé. Nos séculos XVI e XVII, as missões jesuíticas iniciaram o processo de evangelização na região do que é hoje a América do Sul (SZARÁN, 1997, p. 18). Uma importante característica da educação jesuítica era a transmissão dos ensinamentos religiosos através da música, o que estimulou a formação musical dos habitantes da região.

Sobre isso, PIÑEYRO (2011, p. 10) reafirma terem sido as missões jesuíticas guaranis o centro de formação de músicos, de técnicos em construção de instrumentos musicais, de grupos corais e de danças com um repertório que não oferecia diferenças, se comparadas com as melhores escolas de música da Europa desses tempos. Pérez Bugallo (1992, p. 68) também observa a existência de um legado organológico importante: a introdução da harpa, trazida pelo padre Sepp (1655-1733), representante da Companhia de Jesus no século XVII, para Yapeyú⁴². Segundo o autor, neste momento, com a introdução da harpa na região, começa a se desenvolver uma música instrumental.

Se tratava da harpa diatônica, sem os pedais para a modulação que adquiriu em seguida na Europa com seu ingresso na orquestra (...) O certo é que este novo cordófono transcende a esfera missioneira para associar-se a guitarra e ao canto crioulo. Porém pôde substituir, inclusive com vantagens de volume sonoro, a voz humana, e encarregar-se da linha melódica. (PÉREZ BUGALLO 1992, p. 68).⁴³

⁴² Os relatos mais impressionantes da vida musical nas missões (jesuíticas) são feitos por Anton Sepp, músico e compositor jesuíta nascido em Caldaro, Áustria em 22 de novembro de 1655. O missionário chegou as reduções jesuíticas do Paraguai em 1691 estabelecendo-se em Yapeyú, atual Corrientes, Argentina, tendo transformado aquela missão em uma das mais desenvolvidas em termos musicais. (HIGA, 2010, p. 58).

⁴³ Se trataba del arpa diatónica, sin los pedales para la modulación que adquirió luego en Europa con su ingreso a la orquestra(...) Lo cierto es que este nuevo cordofono trasciende la esfera misional para asociarse a la guitarra y al canto criollo. Pero puede reemplazar, incluso con ventajas de volumen sonoro, a la voz humana, y encargarse de la línea melódica. (PÉREZ BUGALLO 1992, p. 68). (Tradução do autor)

A introdução de instrumentos como esse deixou um legado musical muito influenciado pela música europeia com o uso comum de escalas, estruturas formais, harmônicas e instrumentação características da música tradicional daquele continente na época, possibilitando a execução de música puramente instrumental. Todas essas influências chegadas às reduções jesuítas dessa região entre o nordeste da Argentina e o Paraguai foram fundamentais para o desenvolvimento das práticas musicais locais.

No que se refere ao objeto de análise dessa pesquisa, as diferenças na instrumentação da polca paraguaia e o Chamamé correntino se definiram com a chegada do acordeão que, junto ao bandoneón, colaborou para desenvolver contornos musicais próprios na Argentina, tornando-se o instrumento de referência melódica no Chamamé. Os primeiros exemplares trazidos pelos imigrantes apareceram na região em 1853 e apresentavam apenas uma fileira de dez botões. A partir da sua chegada, passaram a ser insubstituíveis no acompanhamento das danças de par enlaçado. Nas festas era comum encontrar o europeu com seu acordeão tocando temas de polcas binárias e valsas ternárias, com o acompanhamento da guitarra crioula em seis por oito. Por causa disso, muitos estudiosos do século XX preferiram ficar a meio caminho entre o binário e ternário nas representações em partitura (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 110).

No Paraguai houve uma ampla difusão da harpa – graças ao antigo contato com o Peru e a posterior reintrodução jesuítica – o que causou uma espécie de barreira para a penetração do acordeão no norte, que manteve em *Corrientes* sua ascensão até *Misiones*, fronteira entre Argentina e Paraguai (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 85). Portanto, a harpa diatônica de modelo europeu, criada no século XVI já estava difundida entre os “*criollos*” quando chegaram os jesuítas e isso se deu em virtude das correntes colonizadoras e as relações comerciais entre os países. É fato incontestável que a harpa ingressou no Paraguai e no norte da Argentina vinda do Peru, onde sua utilização se fazia de maneira ampla. Os sacerdotes tentaram estender seu uso aos indígenas, porém os grupos guarani não conservaram esse instrumento entre seu patrimônio organológico depois da expulsão da Companhia de Jesus⁴⁴(PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 65):

É necessário destacar que o uso de um ou outro instrumento determina diferenças importantes no estilo musical. A harpa não pode modular nem fazer notas longas, arrastes nem portamentos; enquanto no acordeão são difíceis os “floreios”, as escalas de ritmo acelerado e os trinados, porém nele são facilitados os saltos de terça e oitava. Sem dúvida, essa é a principal razão que nos fazem diferenciar, em simples audição, a música correntina da paraguaia. A polca paraguaia não tem de polca outra

⁴⁴ Mas no Paraguai a harpa continuou sendo largamente praticada.

coisa que o nome e o modo de “agarrar” dos bailarinos (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 86).⁴⁵

O autor compara a polca paraguaia com a amplamente disseminada polca europeia nascida na Bavária em compasso binário simples, dizendo que a primeira não tem nenhuma relação com a segunda, a não ser pelo fato de, na dança, os bailarinos se agarrarem e realmente essa polca europeia incorporada na música brasileira, como é o caso do choro, é distinta da paraguaia de compasso binário composto e com hemíolas.

Outro detalhe é que a diferença entre o Chamamé e a polca paraguaia se torna mais complexa ao se relativizar o recorte espacial e a instrumentação, pois, além de serem essas polcas e chamamés realizados com diversos instrumentos - o violão, a viola caipira, o violino, ou outros instrumentos solistas, mudando a configuração instrumental - em Mato Grosso do Sul, é comum o uso do acordeão para solar nos dois gêneros musicais. Isso permite lembrar que tanto as características rítmicas como instrumentais não são estanques.

O acordeão de oito baixos, símbolo do Chamamé correntino, chega à província no final do século XIX, sendo produzido por fábricas locais com características próprias, inclusive, surgiu um nome bastante conhecido entre os chamamezeiros: o acordeão começa a se chamar verdulera:

No final do século XIX, inicia-se em armazéns e “boliches” de companhia a difusão comercial do acordeão de duas fileiras e oito baixos, com “vozes de aço”, que passa a conviver com o de uma fileira e o substituí gradualmente. Este novo instrumento é o que foi rebatizado em nosso meio rural como “verdulera”. As marcas mais difundidas, cujos exemplares antigos ainda se vêm na companhia, foram a alemã “Hohner”; as italianas “Verdi” e “Fidelio”; e a “Helvética”, cujo a fábrica se instalou em Esperanza, província de Santa Fé. (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 88).⁴⁶

Este acordeão de oito baixos é comum também no Estado de Rio Grande do Sul, talvez pelo contato fronteiriço com os argentinos. Nesse estado o representante desse instrumento, é o gaitero gaúcho Renato Borghetti (1963-).

⁴⁵ Es necesario destacar que el uso de uno u otro instrumento determina diferencias importantes en el estilo musical. El arpa no puede modular hacer notas largas, arrastres ni portamentos; mientras en el acordeón son difíciles los "floreos", las escalas de tempo acelerado y los trinos, pero en se hallan facilitados los saltos de tercera a octava. Sin duda, es esta la principal razón que nos hace diferenciar, a simple oído, la música correntina de la paraguayana. La polca paraguayana no tiene de polca otra cosa que nombre y el modo de "agarrar" de los bailarines. (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 86). (Tradução do autor)

⁴⁶ Sobre fines del siglo XIX, se inicia en almacenes y "bolichos" de compañía la difusión comercial del acordeón de dos filas y ocho bajos, con "voces de acero", que pasa a convivir con el de una fila y a suplantarle paulatinamente. Este nuevo instrumento es el que fue rebautizado en nuestro medio rural como "verdulera". Las marcas más difundidas, cuyos ejemplares antiguos aun se ven en la compañía, fueron la alemana "Hoh-ner"; las italianas "Verdi" y "Fidelio"; y "Helvética", cuya fábrica se instaló in Esperanza, provincia de Santa Fe. (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 88). (Tradução do autor)

No Mato Grosso do Sul, diferentemente do Rio Grande do Sul, o instrumento que vai prevalecer é o acordeão piano de 120 baixos. Zé Corrêa, nos seus primeiros discos da década de 1960, utilizou este instrumento, transformando-o em um referencial do Chamamé sul-mato-grossense. O motivo é simples: a sanfona de 120 baixos tem seis fileiras de botões, das quais as duas primeiras, próximas ao fole, emitem apenas a nota fundamental, diferente dos botões restantes que emitem mais que uma nota ao apertá-lo. Esta característica técnica permite que o músico faça ao mesmo tempo duas vozes, ou seja, a melodia principal no teclado e nos botões as dobras em terça e sexta e os contrapontos característicos da gaita e bandoneón do Chamamé feito na Argentina.

Estas características da história musical sul-americana, principalmente paraguaia e argentina no processo de colonização e transmissão da música europeia na região, têm importância vital para o entendimento do Chamamé, pois é a partir dos fatores históricos de como se deu a construção dos elementos característicos dessa música, que se poderá desenvolver uma transcrição, análise e reapropriação desse gênero musical, especificamente aquele feito no Mato Grosso do Sul.

A pesquisa realizada possibilitou o entendimento de que essa música tem características tonais e seu processo de realização é influenciado pela cultura guarani. Isto pode ser visto nas letras, e nos elementos da dança, como o *sapukay*⁴⁷, e está estreitamente ligado à cultura campesina.

O gênero musical Chamamé tornou-se popular em dois Estados do Brasil: Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, na década de 1960, ambientes muito relacionados à cultura do campo, como a lida com o gado e as tradições comunitárias, que dificilmente são encontradas nos grandes centros urbanos. Por isso, essas práticas musicais possuem características identitárias dessas populações que vivem à margem da sociedade, configuração essa que vem mudando devido às mobilidades sociais comentadas anteriormente.

A ocorrência dessas mobilidades sociais traz consigo inúmeros elementos de suas culturas originárias, realizando assim trocas interculturais constantes, as quais se tornaram fundamentais para entender como foi o processo de estabelecimento do Chamamé em Mato Grosso do Sul, território que, desde o fim da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), sofreu intensa imigração dos paraguaios - maior influência cultural no estado - e gaúchos, cujo papel também foi importante na formação cultural dessa região, que, por muito tempo, esteve

⁴⁷ Algumas influências marcantes do povo guarani na música que se faz tanto na província de Corrientes como no Estado de Mato Grosso do Sul são: O *Sapukay* (Grito), O *Purajhéi* (o canto), o *Teroky* (o baile, a dança com zapateo). (PIÑEYRO, 2011, p. 18).

isolada dos centros administrativos brasileiros (HIGA, 2013, p. 74). As principais relações comerciais do sul do antigo Mato Grosso, antes da chegada da estrada de ferro na primeira metade do século XX, eram com Assunción, Montevideú e Buenos Aires e não com São Paulo, Rio de Janeiro ou até mesmo Cuiabá (Ibid).

O processo de conformação do Chamamé permite afirmar que este gênero musical tenha características de transnacionalidade. No próximo capítulo será efetuado o estudo da influência gaúcha em Mato Grosso do Sul, não como uma negação da cultura paraguaia, mas, sim, como uma colaboração para o entendimento dos diferentes processos interculturais vividos nessa região multiétnica, propiciadas pelas migrações e as relações de fronteira, as quais acabaram trazendo à tona a contribuição da cultura paraguaia nas práticas musicais do nordeste da Argentina, sul e centro-oeste do Brasil e além disso permitir e reconhecer a ligação histórica do Chamamé com a polca paraguaia.

3 SEGUNDO CAPÍTULO - O CHAMAMÉ NO MATO GROSSO DO SUL

O Mato Grosso do Sul é o estado brasileiro da região centro-oeste que faz fronteira com dois países sul-americanos, o Paraguai e a Bolívia, cuja capital é a cidade de Campo Grande. Este estado da federação foi parte do antigo Mato Grosso, dividido politicamente em 1977. Após esta divisão, ficou com a maior área da região florestal pantaneira⁴⁸.

A cultura de Mato Grosso do Sul tem forte influência dos imigrantes paraguaios, pois no momento anterior à Guerra do Paraguai (1864-1870), parte de seu território pertencia a aquele país. Esse território permaneceu em estado de litígio entre as duas nações, sendo definitivamente solucionado depois da Guerra da Tríplice Aliança. (HIGA, 2010, p. 74).

O grande espaço territorial denominado Mato Grosso existiu, do começo de sua povoação no século XVIII até 1977, quando o estado foi dividido em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. Nesta divisão, o Mato Grosso do Sul buscou elementos identitários próprios baseados nas características culturais existentes na região para diferenciar-se do antigo estado⁴⁹, porém, para realizar esse processo, foi necessária a *invenção da tradição*⁵⁰ sul-mato-grossense. Assim, o Pantanal e a fronteira com o Paraguai são os principais elementos identitários que o estado buscou estabelecer nos anos de 1970 e 1980. O primeiro, o Pantanal como inspiração de temas musicais e poéticos e o segundo, a fronteira como suporte musical, com os gêneros da Polca Paraguaia e da Guarânia. São estes elementos que permitem distinções dos sujeitos sul-mato-grossenses e também possibilitaram ao historiador Gilmar

⁴⁸ O Pantanal é considerado um dos ecossistemas mais ricos do Brasil, estendendo-se pelos territórios do Mato Grosso (região sul), Mato Grosso do Sul (noroeste), Paraguai (norte) e Bolívia (leste). Ao final, soma-se ao todo que essa região tenha aproximadamente 228 mil quilômetros quadrados, e devido a sua grande importância e também diversidade ecológica, o Pantanal é considerado pela UNESCO como um Patrimônio Natural Mundial e Reserva da Biosfera. Informação disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/geografia/pantanal.htm>>. Acesso em: 07/12/2016.

⁴⁹ O antigo estado de Mato Grosso era composto, na verdade, de três regiões bastante distintas em seus aspectos: o sul, ocupado pelo atual Mato Grosso do Sul, o norte, com características derivadas de sua proximidade com a floresta amazônica, e o centro, ocupado pela capital Cuiabá. No entanto, Cuiabá terminou por ser referida como “norte”, como consequência da polarização divisionista que a opôs ao Sul, dominado historicamente por Campo Grande. (NEDER, 2014, p. 17).

⁵⁰ Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado.(...) O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo.(...) Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. É o contraste entre as constantes mudanças e inovações do mundo moderno e a tentativa de estruturar de maneira imutável e invariável ao menos alguns aspectos da vida social que torna a “invenção da tradição” um assunto tão interessante para os estudiosos da história contemporânea. (HOBBSBOWM, 1984, p. 9 e 10).

Caetano falar de como os eventos musicais constroem a identidade cultural regional.⁵¹ Para ele:

(...) é possível notar que símbolos como o *Pantanal* e a *Fronteira* são os dois principais índices identitários dessa música sul-mato-grossense; o primeiro enquanto temática, a segunda enquanto suporte. Ou seja, é uma fusão entre os temas relacionados ao universo natural e cultural pantaneiro, somado as influências da música paraguaia. No entanto, isso é resultado de um processo histórico que vai sendo construído desde os primeiros festivais em Campo Grande e que foi acentuado pela Divisão, num momento de grande interesse pela definição de uma identidade cultural sul-mato-grossense (...). (CAETANO, 2012, p. 98).

Mas, como se constrói essa identidade? A necessidade de se entender este conceito pode ser encontrada em Stuart Hall, para quem a identidade não é uma coisa inata, mas sim uma aquisição em constante transformação e, apesar da problemática conceituação desse fenômeno, é possível concordar com o autor que os agentes sociais usam esse elemento constantemente para se posicionar no mundo, na busca por se reconhecerem e serem reconhecidos por suas características individuais ou do grupo e/ou local no qual se inserem. Neste sentido, é interessante observar que a música é uma prática condutora dessas características.

A ênfase sobre a relação da música com o lugar também é extremamente importante em relação à identidade. A conexão é mais aparente em grupos que tem sofrido uma experiência migratória (Turino 1984, Kopytko 1986, Trimillos 1986, Hirshberg 1989). A principal razão para essa conexão é direta: a natureza indicial da música conjura memórias da escuta da mesma música em outro lugar e tempo. Além da nostalgia e da indicialidade, as relações da música com o lugar podem às vezes serem literais. Steven Feld (1998), em seu trabalho com os Kaluli da Papua Guiné, enfatiza a importância da ecologia musical, onde músicas se conectam com os sons dos pássaros locais e a corrente de água em várias intensidades. Esses estudos mostram um movimento que vai além de uma puramente essencialista noção de identidade, enfatizando que identidade deve ser mantida e está frequentemente em perigo. Assim, música torna-se uma parte vital da estratégia de grupos no que concerne a suas identidades (...). (WARDEN, 2016, p. 10).⁵²

⁵¹ A identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento [...] Ela permanece sempre incompleta, está sempre 'em processo', sempre 'sendo formada' [...] Assim, em vez de falar em identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. (HALL, 2006, p. 38 e 39).

⁵² The emphasis on music's relationship to place is also extremely important for its relationship to identity. The connection is most apparent for groups that have undergone a migratory experience (Turino 1984, Kopytko 1986, Trimillos 1986, Hirshberg 1989). The main reason for the connection is straightforward: music's indexical nature conjures memories of hearing the same song in another land and time. Beyond nostalgia and indexicality, though, music's relationship to place can sometimes be very literal. Steven Feld (1988), in his work with the Kaluli of Papua New Guinea, stresses the importance of musical ecology, where song links to the sounds of local birds and water running at various intensities. These studies show a move beyond a purely essentialist notion of identity, pointing out that identity must be maintained and is often in jeopardy. Thus, music becomes a vital part of the strategizing done by groups concerned about their identity (...). (WARDEN, 2016, p. 10). (Tradução do autor)

Esta capacidade de manifestar as diferentes características identitárias dos grupos humanos, o que Warden chamou em seu texto de natureza indicial da música em relação ao lugar, nos dá um campo rico para o entendimento das relações das pessoas com os lugares, da preservação das memórias, do processo de acomodação das características culturais dos sujeitos que, migrados para outros territórios, tornam possível a ligação com seus antigos modos de vida, como é o caso dos paraguaios e dos gaúchos no Mato Grosso do Sul.

A relação da música com a construção, desconstrução ou preservação das características identitárias dos sujeitos foi amplamente discutida na área de Etnomusicologia. Nolan Warden (2016, p. 17) ao analisar suas pesquisas sobre identidade realizadas nas últimas décadas, a entende como:

(...) “conceitos sobre grupos e indivíduos e sua relação. Essa definição ajusta-se com as máximas acima e sua ampla intencionalidade para incluir múltiplas posições e configurações do sujeito. Ela é plural, de múltiplas camadas, historicamente situada, e implica o potencial para a mudança. É também mais sobre as ponderações da vida do que coisas mundanas que não são consideradas essenciais para a existência ou singularidade do grupo. Assim, a definição não necessariamente redefine a palavra “cultura” nem nega a existência de uma prática cultural menos legitimada, aquelas que não fazem parte de estratégias representacionais. Eu também uso a palavra “conceito” no lugar de “noção” por uma dupla razão. Implica alguma coisa criada – concebida – mas é uma palavra usada às vezes como uma ideia por trás de uma mercadoria que procura estimular sua comercialização. Isso não deve ser entendido como sendo uma definição puramente Marxista de identidade, isto é, penso que é importante reconhecer a influência capitalista que pode estar profundamente embutido no grande interesse pela identidade. (WARDEN, 2016, p. 17).⁵³

As estratégias de construção de características identitárias, como no caso de Mato Grosso do Sul, sua relação com a agropecuária e a negação do legado cultural paraguaio, como será visto adiante, são fenômenos que podem exemplificar a influência capitalista envolvida no interesse pela identidade, tornando-a muitas vezes uma intenção mercadológica, ou seja, uma estrutura hegemônica que determina – não inteiramente – os diferentes posicionamentos, que podem ser negados a partir das táticas dos estratos subalternos.

⁵³ (...)“concepts about groups and individuals and one’s relationship to them”. This definition fits the maxims above and is intentionally broad to include multiple subject positions and configurations. It is plural, multi-layered, historically situated, and implies the potential for change. It is also more about the “ponderables” of life rather than mundane things not considered to be essential to a group’s existence or uniqueness. Thus, this definition does not necessarily replace the word “culture” nor does it deny the existence of less-lauded cultural practices, those which do not form part of representational strategies. I also use the word “concept” rather than “notion” for a dual reason. It implies something created –conceived– but is a word sometimes used for the idea behind a commodity intended to stimulate sales. Though this is not intended to be a purely Marxian definition of identity, it is, I think, important to recognize what might be a deeply embedded capitalistic influence in the very interest about identity. (WARDEN, 2016, p. 17). (Tradução do autor)

Além dos elementos de identificação com o Pantanal e a fronteira, outro fator importante é a influência da cultura guarani em Mato Grosso do Sul. Juntos, estes elementos evidenciam a existência de um processo intercultural⁵⁴ complexo, por ser dentro dele onde ocorrem as trocas culturais e se resgata a memória nacional, a história de um estado ainda novo, porém palco de antigos conflitos territoriais. Segundo Evandro Higa:

A conjugação de fatores históricos (a existência de vilarejos espanhóis e missões jesuíticas anteriores à chegada dos bandeirantes paulistas), geográficas (definição de limites de fronteira após a Guerra da Tríplice Aliança), econômicas (a erva mate, as lides com o gado), sociais (migração de paraguaios para a região) e míticos (a cultura dos índios guarani), trouxe a 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) se constitui em um dos principais componentes de sua identidade. (HIGA, 2010, p. 33).

Álvaro Neder (2014, p. 43), ao abordar a questão do desmembramento de Mato Grosso e a invenção da tradição sul-mato-grossense, diz que a luta pela divisão do estado começou no final do século XIX, mas foi a partir de 1920 que o divisionismo passou a se constituir como um movimento. Isto ocorreu em virtude de os coronéis das recém-formadas oligarquias rurais do estado haverem tentado resistir ao monopólio exercido pela companhia Matte Laranjeira⁵⁵. No século XX, com a criação da Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e sua chegada a Campo Grande, esse jogo muda de lado, fortalecendo economicamente os produtores, pois, com a facilitação do transporte, os pecuaristas podiam vender os bois gordos. Antes isso era impossível, pois eram levados a pé e no trajeto perdiam peso, sendo vendidos a preços irrisórios. A chegada da estrada de ferro beneficiou ainda alianças entre os pecuaristas do sul de Mato Grosso com os estados do Rio de Janeiro e São Paulo (NEDER, 2014, p. 44 e 45).

⁵⁴ No mundo contemporâneo, o incremento de viagens, de relações entre as culturas e as indústrias audiovisuais, as migrações e outros processos fomentam o maior acesso de certas culturas aos repertórios de outras. Em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva. Fala-se muito, nos últimos anos, de “choque” entre as culturas. Em todo esse contexto, vemos que os processos de hibridação são uma das modalidades de interculturalidade, mas a noção de interculturalidade é mais abrangente, inclui outras relações entre as culturas, intercâmbios às vezes conflitivos. (CANCLINI, 2016, s.p) Entrevista Disponível em: <www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 07/12/2016.

⁵⁵ Com sede em Campanário, próximo à cidade de Ponta Porã na fronteira seca com o Paraguai, a poderosa Matte Laranjeira funcionou por mais de sessenta anos. Criada em 1882 sob a forma de concessão e arrendamento dos extensos ervais do sul de Mato Grosso ao comerciante Thomaz Laranjeira, na década de 1930 havia se tornado uma poderosa empresa dirigida – à distância – por argentinos e brasileiros e assentada sobre uma base trabalhadora braçal constituída majoritariamente por peões paraguaios conchavados. (HIGA, 2013, p. 77 e 78).

A implantação da ferrovia marcou de maneira determinante a identificação do Sul de Mato Grosso com São Paulo. Este fato significou o início da hegemonia da pecuária e uma vantagem estratégica da cidade em relação a Cuiabá, que permanecia isolada e distante. Teria, também, consequências no encaminhamento local dos levantes militares ocorridos no Brasil nas décadas de 1920 e 1930. Nesses levantes, o Sul de Mato Grosso se colocou na defesa dos interesses de São Paulo, na expectativa de que, com isso, obteria a sonhada divisão do estado. Todas essas transformações trazidas pela ferrovia, pela influência militar, pelo fortalecimento dos pecuaristas enquanto classe dominante e pela diversidade migratória atuaram sobre as discussões em torno de uma suposta identidade cultural de Campo Grande. (NEDER, 2014. p. 46).

Na primeira metade do século XX, no período Vargas, as tentativas de divisão do estado foram frustradas, mas na ditadura de 64, a vontade dos latifundiários se tornou realidade. Foi no governo militar do presidente Ernesto Geisel que o movimento encontrou circunstâncias ideais no Brasil para a satisfação de seus interesses, sem nenhuma consulta popular sobre o assunto, nem articulações políticas regionais, características de um estado de exceção. Segundo Neder (2014. p. 54), *o regionalismo histórico passa a ser respaldado pela ideologia desenvolvimentista da ditadura, pela sua preocupação com a segurança nacional por via de integração e da consolidação capitalista, pelo interesse em aumentar a população da fronteira. (Ibid).*

Neste sentido, é interessante observar que é bastante problemática a política brasileira em relação aos outros países latino-americanos porque *desde a sua independência, o Brasil se colocou contra seus vizinhos* (NEDER, 2014. p. 48). O autor explica que a xenofobia promovida por intensos investimentos nos meios de comunicação, por parte das elites econômicas brasileiras, criou uma imagem estigmatizada do latino-americano, principalmente contra os paraguaios. Contudo, essa política não vinha apenas dos interesses da elite econômica brasileira, mas também se intensificou a partir do golpe militar de 64 e da criação da *Escola Superior de Guerra que se inseria na política de relações exteriores dos EUA* (NEDER, 2014. p. 51). Os americanos lançaram o plano Marshall em 1947, o que aumentou consideravelmente os investimentos na América Latina, inclusive no Brasil, com a contrapartida que demandou *a promoção do capitalismo no país e a luta contra o comunismo. (Ibid).*

Essa luta contra o comunismo se deu devido às preocupações em relação ao caráter subversivo das políticas latino-americanas que possuíam uma visão contrária ao capitalismo norte-americano, em pleno período da Guerra Fria. Países que possuíam posições contrárias aos ideais dos EUA eram, portanto, considerados como ameaças. Nesse rol estavam, por exemplo, a Cuba socialista e a Comunidade dos Estados Latino- Americanos (CELAC) (NEDER, 2014. p. 57). Segundo o autor, a elite econômica brasileira, os militares e os norte-

americanos podem ser considerados como três poderes que influenciaram os brasileiros a virar as costas para a América Latina, ou melhor, fechar suas fronteiras e desestimular a interação da população brasileira com os países vizinhos, como sempre aconteceu intensamente nas fronteiras, como no caso de Mato Grosso do Sul com o Paraguai e com a Bolívia. Com o desmembramento, é importante registrar que, tanto os pecuaristas sulistas, como os do estado de Mato Grosso foram beneficiados pelas contribuições do governo ditador que tinha por interesses a:

(...) sustentação da hegemonia norte-americana e militar brasileira na região, de desenvolvimento do capitalismo e de combate ao “comunismo” (compreendidas localmente, sob este termo genérico, e a ele imputadas, quaisquer tentativas de colocar em risco os privilégios mantidos pelas elites dominantes). Estes objetivos eram constantemente ameaçados por iniciativas unificadoras por parte de países latino-americanos, que se constituíam em ameaça, tanto aos interesses estadunidenses quanto da ditadura militar implantada no Brasil (...). (NEDER, 2014, p. 55).

Todo esse panorama permite entender que, independentemente dos acordos políticos, os processos interculturais fronteiriços continuaram a existir. Não é incomum encontrar nas famílias sul-mato-grossenses relações de parentesco compostas por pessoas dos países fronteiriços e, portanto, uma circunstância em que suas bagagens étnicas constroem universos culturais únicos ou mesmo somam-se aos já existentes.

Esta descrição das características culturais sul-mato-grossenses é também uma descrição do meu legado cultural, pois faço parte dessa cultura e, por isso, entendo que trazer algumas descrições pontuais sobre a minha origem familiar e minha trajetória sejam relevantes para a discussão, pois agregam elementos importantes para minha pesquisa sobre o Chamamé. Levando em conta o pressuposto de que: *ao estudar um ponto de vista, devemos perceber a estrutura das disposições objetivas que se encontra na origem* (BOURDIEU, 2007, p. 18), ou seja, por mais imparcial que o pesquisador tente ser, há sempre, em medidas relativas, a influência de sua formação, de acordo com seu *habitus*⁵⁶ e seu capital cultural⁵⁷ adquirido em sua trajetória de vida. Este conceito se encaixa na análise do macrossocial, na observação das estruturas estruturantes, *na medida em que se refere a disposições gerais*

⁵⁶ Este conceito diz respeito às pré-disposições gerais de relação com as diversas esferas da vida social. De acordo com o autor, o *habitus* se adquire praticamente de forma osmótica, a partir das relações sociais estabelecidas pelo indivíduo(...). Desta forma, os indivíduos adquirem um *habitus* relacionado às condições sociais nas quais estão inseridos. (MENDES, 2012, p. 37).

⁵⁷ A teoria de Pierre Bourdieu postula que capital cultural corresponde a bens (materiais ou imateriais) transmitidos a partir de ações educativas internas do grupo social o qual a criança integra, muitas vezes sem a consciência de tal transmissão. O nível educacional dos pais e os meios econômicos são bons indicadores do capital cultural de uma família, pois indicam não só o acesso a bens culturais, como a forma de interpretação e entendimentos deles. (MENDES, 2012, p. 40).

recorrentes entre sujeitos de uma mesma categoria social, na qual existem certas atitudes padronizadas, de certa forma esperadas de certos grupos (MENDES, 2012, p. 41).

Porém, no caso das relações individuais, ou em um tipo de análise microssocial, tendo como base a teoria do neurobiólogo Humberto Maturana que, ao explicar seu conceito de “visão objetiva entre parênteses” a partir de seus estudos relacionados aos seres vivos, o sistema neurológico e as relações entre os seres humanos, a partir da linguagem, faz a seguinte afirmação: *Dou-me conta de que toda explicação é uma reformulação da experiência com elementos da experiência* (MATURANA, 2001, p. 34). O autor explica que ao nos depararmos a um novo objeto, como diferentes maneiras de pensar a música, ritmos diferentes ou outros tipos de pensamento harmônico, nós temos como referência os conhecimentos adquiridos em nossa experiência anterior, na associação de determinado ritmo, como, por exemplo, uma variação da levada do Chamamé descrito no primeiro capítulo, ao bumbo leguero, um instrumento de percussão comum à música nativista argentina desde os anos 60. (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 137). Assim, o conhecimento é incorporado, pois, com a experiência auditiva do bumbo, posso aplicar o mesmo ritmo no violão. É claro, esse conceito se aplica a outros setores da vida cotidiana, determinando as diferentes percepções de cada observador.

Outra preocupação no presente trabalho é lembrar que sempre haverá a influência do pesquisador na construção das realidades e as explicações são sempre decorrências da interação do observador com o objeto descrito, pois, *"assumo que não posso fazer referência a entidades independentes de mim para construir meu explicar"* (Ibid). Como bem elucida Maturana, os objetos não podem ser separados de nossa corporalidade, pois entende os seres vivos como sistemas fechados em constante relação com o exterior, com uma capacidade autocriativa e autorreguladora⁵⁸, conceito que, relacionado à cultura, reforça a ideia de independência e criatividade das práticas populares frente à hegemonia.

Embora as generalizações relacionadas aos grupos e classes de indivíduos sejam fundamentais para o trabalho, considero as subjetividades desses sujeitos aqui apresentados, que praticam uma música viva e em constante processo de transformação⁵⁹, com uma relação

⁵⁸ Para maior profundidade nas teorias de Humberto Maturana, ver seu livro *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana* de 2001.

⁵⁹ Em contrapartida das estruturas estruturantes que se impõem ao agente na visão macrossocial de Bourdieu, Certeau (1998, p. 101) nos traz outro tipo de relação entre a dominação e as práticas populares. Para o autor as relações de poder são complexas e passam por vários tipos de negociações, inclusive conflitantes entre a cultura popular, que pode ser considerada independente, e a cultura de elite, não sendo aquela apenas um efeito das classes dominantes. Para Certeau, a cultura popular faz uso da tática, que é determinada pela ausência de poder, contra a estratégia, que é organizada pelo postulada de um poder (Ibid). Os consumidores (ou receptores) são análogos a *braconniers* (“caçadores/pescadores ilegais”) que pilhariam bens ilegalmente

especial da música com a natureza, no sentido de constantemente citar a fauna, a flora e a lida com o campo nas músicas⁶⁰. Assim, dou voz também às experiências vividas em relação ao Chamamé e ao cotidiano sul-mato-grossense para evidenciar a importância dessa visão microssocial, ao descrever quem são essas pessoas pesquisadas, como elas pensam a música, quais são suas características composicionais e interpretativas, e como se dá a relação desses indivíduos com o lugar onde se encontram.

Antes de apresentar essa visão microssocial, é necessário melhor contextualizar historicamente a problemática relação do estado nacional brasileiro com os povos indígenas, paraguaios e gaúchos na região de fronteira do Mato Grosso do Sul com o Paraguai. Este tema tem como marco central a Marcha Para o Oeste no Estado Novo de Getúlio Vargas, por entender que este período foi definidor nas relações de poder que se encontra em voga no Estado sul-mato-grossense até a atualidade.

3.1 MARCHA PARA O OESTE – PARAGUAIOS E GAÚCHOS EM MATO GROSSO DO SUL

No período do Estado Novo de Getúlio Vargas, que durou de 1937 a 1945, foi iniciada a Marcha para o Oeste, que tinha como objetivo principal a nacionalização das fronteiras brasileiras e o controle pelo estado nacional sobre as regiões consideradas “espaços vazios”, que se estendiam em parte entre os estados de Goiás, o sul do antigo Mato Grosso e o norte do Paraná.

No final do século XIX, começou a primeira massa migratória de gaúchos para a região sul de Mato Grosso devido à Revolução Federalista (1893-1895) no Rio Grande do Sul, que estimulou muitos gaúchos a partirem para o centro-oeste em busca de melhores condições de vida entre 1895 a 1920, formaram grupos oligárquicos estruturando o monopólio da produção pecuária e conseqüentemente o poder político dos coronéis durante os anos de 1889 a 1943 (AMARAL, 2014, p. 160). Mas, foi no período da Marcha para o Oeste que houve um estímulo à migração de gaúchos para a região sul do antigo Mato Grosso buscando o seu povoamento e o fim do monopólio da empresa Matte Laranjeira. A ocupação de terras devolutas por pequenos proprietários gaúchos para a produção pecuária e o combate

para comporem seu cotidiano: selecionar elementos num texto, lê-lo a sua maneira, colocá-lo em relação com outros elementos estranhos a sua produção. (MAIGRET, 2010, p. 211).

⁶⁰ Tanto nas letras como nas onomatopeias desenvolvidas pelos instrumentistas para referenciar os animais nativos, como é o caso da Gaivota Pantaneira de Dino Rocha.

contra a companhia ervateira, fez a empresa perder território e possibilitou a esses migrantes a reivindicação sobre as concentrações dessas terras devolutas (AMARAL, 2014, p. 160).

Esses fatos demonstram os diferentes tipos de relação de poder ocorridos em Mato Grosso do Sul, que têm consequências na contemporaneidade. Os paraguaios, fugindo dos horrores acarretados pela derrota na guerra, vieram para o Brasil e aqui foram explorados como mão de obra escrava enquanto durou a companhia de erva mate, sendo estigmatizados por sua descendência até os dias de hoje, apagados da história do estado de Mato Grosso do Sul durante boa parte do século XX, apesar de serem maioria populacional em vários municípios da região de fronteira. Já os gaúchos tiveram outra relação com a terra local, com mais recursos financeiros, estratégias mais eficientes de luta pelo poder e apoio do governo de Getúlio Vargas para ocupação de terras devolutas no período do Estado Novo, desenvolveram o monopólio sobre boa parte de terras em diferentes municípios do Estado.

Nesse sentido, o conceito de civilização, ao afirmar como o homem ocidental se identifica em relação aos diferentes povos (ELIAS, 1994, p. 23), pode ser considerado uma das justificativas para a colonização dos estados do centro-oeste brasileiro, pois ele constava no projeto da Marcha para o Oeste, o qual visava a ocupação dos “espaços vazios”. Porém, esse projeto não levou em consideração os habitantes que já ocupavam esse espaço territorial e isto demonstra ter havido um descaso em relação às culturas indígenas que viviam nesses locais, como também a participação dos paraguaios no desenvolvimento da cultura sul-mato-grossense.

Essa discussão também ajuda a pensar a questão da cultura popular e as diferentes construções do discurso sobre o tema, o qual, de acordo com Canclini (2013) passou por diferentes disciplinas, como a comunicação, a antropologia e a sociologia, que tendem a explicar o fenômeno a partir de duas abordagens: a dedutiva, relacionada às teorias da reprodução, tendo como uma das principais referências o sociólogo francês Pierre Bourdieu e a abordagem indutiva que pensa a partir do conceito de hegemonia do jornalista e filósofo italiano Antônio Gramsci.

3.2 A DIFERENÇA ENTRE CULTURA E CIVILIZAÇÃO

Norbert Elias (1897-1990) trata, no seu livro *O Processo Civilizador*, sobre os tipos de comportamentos considerados típicos do homem ocidental, mostrando que nem sempre se deu dessa maneira, por ser uma construção relativamente recente que resume em dois ou três

séculos tudo o que a sociedade ocidental julga ser superior às sociedades antigas ou contemporâneas consideradas “mais primitivas” (ELIAS, 1994, p. 23).

O conceito de "civilização" refere-se a uma grande variedade de fatos: ao nível da tecnologia, ao tipo de maneiras, ao desenvolvimento dos conhecimentos científicos, as ideias religiosas e aos costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou a maneira como homens e mulheres vivem juntos, a forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos. Rigorosamente falando, nada há que não possa ser feito de forma "civilizada" ou incivilizada". (Ibid).

Por sua vez, o conceito francês e inglês de civilização difere do conceito alemão de cultura, pois pode se referir a realizações, mas também a *atitudes ou "comportamento" de pessoas, pouco importando se realizaram ou não alguma coisa* (Elias, 1994, p. 24). Já o conceito alemão de cultura, em contraste, descreve *o caráter e o valor de determinados produtos humanos, e não o valor intrínseco da pessoa* (Ibid).

Isso possibilita contextualizar o conceito de civilização com alguns exemplos de jargões popularizados relacionados a estigmas racistas, como associar o adjetivo pátrio “paraguaio” com o desqualificante “falsificado”, ou pensar que o termo “cavalo paraguaio”, representaria a incapacidade do indivíduo de dar continuidade a uma trajetória de sucesso, pois “só tem arranque”. No caso da elite, podemos mencionar os sujeitos de “sangue azul”, termo mais comum entre a população branca e que remete a uma descendência aristocrática, significando que, para esses detentores de nobreza cultural, *basta ser o que são porque todas as suas práticas valem o que valem seu autor* (BOURDIEU, 2007, p. 28).

Este conceito, possivelmente, justificou a colonização e desqualificação de espaços culturais heterogêneos, como no caso do centro-oeste brasileiro, habitado por índios e paraguaios. Um pensamento expansionista e homogeneizador que, ao que tudo indica, teve forte influência nas políticas colonizadoras que exploraram e estigmatizaram os índios e paraguaios em Mato Grosso do Sul.

Até certo ponto, o conceito de civilização minimiza as diferenças nacionais entre os povos: enfatiza o que é comum a todos os seres humanos ou - na opinião dos que o possuem - deveria sê-lo. Manifesta a autoconfiança de povos cujas fronteiras nacionais e identidade nacional foram tão plenamente estabelecidos, desde séculos, que deixaram de ser tema de qualquer discussão, povos que há muito se expandiram fora de suas fronteiras e colonizaram terras muito além delas. (ELIAS, 1994, p. 25).

Esta reflexão de Elias demonstra haver um contraste com o conceito alemão de *Kultur*, uma vez que este *dá ênfase especial às diferenças nacionais e à identidade particular*

de grupos (Ibid). Por isso, essa palavra foi bastante utilizada nas áreas de antropologia e etnologia, adotando outras significações que não a original (Ibid).

Essa diferença conceitual entre civilização e cultura se dá pelo fato de a Alemanha ter conquistado sua unificação tardiamente no âmbito ocidental e se perguntado repetidas vezes, “qual a sua identidade”? Devido a esse processo histórico, *o conceito alemão de cultura tem a tendência à demarcação e ênfase na diferença e no seu detalhamento entre grupos* (ELIAS, 1994, p. 25).

Nos dois primeiros capítulos de seu livro, *Processo Civilizador*, Norbert Elias discute sobre a diferença entre os conceitos de civilização e cultura, com vários exemplos de relatos e textos encontrados na literatura alemã e francesa, citando as disparidades culturais entre esses países e a conseqüente diferença conceitual dessas duas palavras, trazendo ao texto grandes mestres da literatura alemã, como Kant, Nietzsche e Goethe e do pensamento francês, como Voltaire, suas concepções sobre o assunto e suas colaborações históricas.

Pode-se afirmar aqui que o conceito de civilização se encaixa melhor na relação entre a cultura hegemônica brasileira e os índios e paraguaios, encontrados no centro-oeste do país, onde foi construída uma tradição que, apesar de reconhecer parcialmente a existência das culturas indígenas e paraguaia na região, desqualificam as suas práticas e muitas vezes apagam sua participação no desenvolvimento local. A elite brasileira, semelhantemente à francesa e inglesa, usou do conceito de civilização, o qual buscou:

expressar a autoimagem da classe alta europeia em comparação com outras, que seus membros consideravam mais simples ou mais primitivos, e ao mesmo tempo caracterizar o tipo específico de comportamento através do qual essa classe se sentia diferente de todos aqueles que julgava mais simples e mais primitivos. (ELIAS, 1994, p. 54).

O autor alemão explica esses conceitos de acordo com o contexto histórico europeu, com um recorte que se estende entre os países da Alemanha, da França e da Inglaterra. Para um melhor entendimento desse conceito é necessário remeter a textos latino-americanos e delimitar o conceito de cultura popular.

3.3 CULTURA POPULAR

Enquanto os estudos sobre cultura popular eram realizados pelos folcloristas, pensava-se que os meios de comunicação tendiam a homogeneizar as práticas culturais, sendo assim os grandes vilões das tradições populares. No entanto, essa homogeneização da cultura

autóctone latino-americana começou muito antes do rádio, televisão e internet, com as campanhas etnocidas do processo colonizador, a cristianização violenta, as escolas monolíngues, os esquemas urbanos das cidades modernas entre outros fatores. (CANCLINI, 2013, p. 255).

Na contemporaneidade, a reflexão sobre os meios de comunicações é fundamental para o entendimento da cultura popular. Em meados do século XX falava-se em cultura de massa, mas logo se percebeu que esses meios, como o rádio e a televisão, não eram das massas. Também foi utilizado o termo cultura para as massas, que durou até onde foi possível ser sustentada a visão unilateral da mídia para as massas, estas receptoras submissas e manipuladas pela elite. Outra noção interessante é a da indústria cultural, bastante utilizada entre os frankfurtianos, em que se reconhece que os bens gerados são cada vez menos produzidos individualmente e artesanalmente e mais através de procedimentos técnicos, utilizando-se de máquinas e relações de trabalho equivalentes a outras áreas de produção. Porém esse conceito diz pouco sobre o que é produzido e o que acontece com seus receptores (CANCLINI, 2013, p. 257). Essas abordagens sobre o popular e o consumo sugerem posicionamentos ideológicos que submetem a cultura popular a uma recepção passiva, o que nem sempre é o caso. Também se pode entender esse cenário a partir da luta pela hegemonia, na qual o povo combate e negocia pelo poder nos meios disponíveis.

Desde os anos 70, essa conceitualização do popular como entidade subordinada, passiva e reflexa é questionada teórica e empiricamente. Não se sustenta ante as concepções pós-foucaultianas do poder, que deixam de vê-lo concentrado em blocos de estruturas institucionais, impostas verticalmente, e pensam-no como uma relação social disseminada. O poder não está contido numa instituição nem no Estado, nem nos meios de comunicação. Também não é um tipo de potência da qual alguns estariam dotados: “é o nome que se empresta a uma situação estratégica em uma dada sociedade”. (CANCLINI, 2013, p. 262).

Nessa perspectiva, os setores populares coparticipam dessas relações de força. No caso da referência ao paraguaiense, observa-se que em Mato Grosso do Sul, apesar de todo o processo de desqualificação de seu legado cultural, a sua presença é tão marcante que as elites econômicas e a elite intelectual e os meios de comunicação tiveram de aceitar o fato de que esta influência é uma característica evidente na sua cultura. Inclusive sendo uma das bandeiras da campanha divisionista sul-mato-grossense na década de 1970.

Dentre os praticantes do Chamamé - músicos, ouvintes, jornalistas e pesquisadores da área de antropologia, história, comunicação e etnomusicologia - existem divergências sobre sua inserção na cultura sul-mato-grossense, no que diz respeito às suas origens e sua

predominância no cenário estadual em detrimento da cultura paraguaia. Tanto nas pesquisas bibliográficas quanto nos depoimentos dos praticantes da região, percebe-se uma constante divergência tanto conceituais como históricas, ou seja, devido ao Chamamé ter uma ligação histórica direta com a polca paraguaia e sua provável derivação desse gênero musical, praticantes preocupados em problematizar a invisibilidade da cultura paraguaia na América do Sul entendem esse ritmo como paraguaio. Outros praticantes, por estarem mais ligados à cultura gaúcha, que tem suas pautas culturais e políticas voltadas à produção agropecuária, tanto do sul como do centro-oeste brasileiro, tendem a contradizer essa hipótese, ao enfatizar que o Chamamé surgiu na região de Corrientes no nordeste da Argentina e que diz respeito à cultura gaúcha e não paraguaia.

As contradições apresentadas mostram um pouco da complexidade para a conceitualização das práticas populares. Isso corrobora os estudos realizados no século XX, quando surgiram dois posicionamentos divergentes no estudo da cultura popular: o dedutivo, atrelado à teoria da reprodução e o indutivo, ligado ao conceito de hegemonia.

Os dedutivistas são os adeptos da teoria da reprodução e um dos principais representantes foi o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002). Esse grupo entende que a cultura popular não tem autonomia em relação à dominação, segundo os traços que lhes são impostos a partir dos meios de produção, pelo imperialismo, a classe dominante, pelos aparelhos ideológicos ou pelas indústrias culturais (CANCLINI, 2013, p. 275). Para eles a cultura é um capital simbólico da sociedade em geral, incorporado através do *habitus* e o conflito se dá pela distribuição desigual entre as classes sociais (Ibid).

Outra operação básica de investigação científica é a indutiva, que *aborda o estudo do popular a partir de propriedades que supõem intrínsecas às classes subalternas* (Ibid), nessa perspectiva gramsciana, a cultura popular é considerada independente da cultura consagrada pela elite, com um poder de impugnação que seria a base de sua resistência (Ibid). Essa abordagem valoriza os discursos da cultura popular, interessados no que as pessoas têm a dizer, valorizando o método da etnografia. Já os dedutivistas preferem uma pesquisa mais estatística que permite entender as grandes linhas de comportamento massivo (CANCLINI, 2013, p. 276). Apesar de todas as dificuldades metodológicas, existem exemplos de unificação dessas duas abordagens, ou seja, a interação entre o macro e o microssocial (CANCLINI, 2013, p. 279).

Na pesquisa de campo, foi possível observar também a heterogeneidade do público chamamezeiro e raramente se faz distinção de classes sociais. Há muitos descendentes de paraguaios que também tocam Chamamé, assim como gaúchos. É um cenário complexo

repleto de passividade, conflitos e negociações. *O popular designa as posições de certos agentes, aquelas que os situam frente aos hegemônicos, nem sempre na forma de confrontos* (CANCLINI, 2013, p. 279). Este é o caso de grande parte do público chamamezeiro que, antes de qualquer crítica sobre o assunto, está preocupado em realizar suas práticas, ser reconhecido e se reconhecer com sua música.

As perspectivas de investigação científica sobre cultura popular mostram a necessidade de uma interdisciplinaridade e uma junção entre a visão macrossocial, relacionada à teoria da reprodução e microssocial, relacionada com o conceito de hegemonia. De acordo com Garcia Canclini (2013, p. 280) é possível entender o popular como uma área onde se encontram os sujeitos que se posicionam como subalternos, que praticam a ação e a atuação, numa constante relação entre padecer a história e lutar nela.

3.4 A INVISIBILIDADE DO PARAGUAIO EM MATO GROSSO DO SUL

Em Mato Grosso do Sul, os paraguaios se depararam com uma realidade de abusos e preconceitos. Do fim da guerra em 1870 até 1874, foi enviada uma comissão para demarcação das fronteiras entre o Brasil e o Paraguai. Dentro desse grupo de demarcação no sul de Mato Grosso, estava Thomaz Laranjeira que, observando as plantações de erva mate e a mão de obra disponível, tratou de arrendar aquele espaço fazendo um acordo com o império brasileiro em 1891. Porém, em 1902, Thomas Laranjeira perdeu o controle da empresa que passou a se chamar Companhia Laranjeira Mendes e Cia, com sede em Buenos Aires (AMARAL, 2014, p. 158).

Essa mão de obra era formada justamente de paraguaios e índios que já habitavam a região. Eles eram encarregados de toda a sequência de produção, desde a *coleta da erva e secagem, bem como por todo o processo de carregamento e deslocamento dos fardos* (Ibid). Desde este momento histórico, observam-se as condições nas quais os paraguaios foram sujeitados no sul de Mato Grosso. Foram submetidos ao trabalho escravo por meio de dívidas, sendo impossibilitados de adquirir outros meios de subsistência, ameaçados pela empresa de mate (AMARAL, 2014, p. 158) e sem apoio do poder público brasileiro.

Já os gaúchos, chegados ao estado também no século XIX em decorrência da Revolução Federalista no Rio Grande do Sul, acabam formando um agrupamento poderoso o suficiente para combater o monopólio da empresa de mate. A relação entre a Companhia e os migrantes gaúchos não era tranquila, pois a empresa impedia esses pequenos produtores de se apoderarem de terras sob seu domínio na região para a produção pecuária e, muitas vezes,

esses migrantes entravam em conflito com a companhia para reclamar o poder sobre o território (AMARAL, 2014, p. 160). As relações de poder que se encontravam na região se modificaram a partir do governo do presidente gaúcho Getúlio Vargas (1882-1954), quando, em 1937, este instaura o regime do Estado Novo no Brasil, o qual perdura até 1945 (Ibid).

Neste período, o então presidente dá início ao projeto Marcha Para o Oeste, uma proposta nacionalista de desenvolvimento do país que contribuiu para o povoamento não indígena da região centro-oeste. Um programa que tinha *o objetivo de destronar o poderio econômico do capital estrangeiro no país, como era o caso da Companhia de erva mate* (AMARAL, 2014, p. 161).

Iniciou-se então uma série de medidas que culminaram na extinção da Companhia, a primeira dessas medidas foi a constituição de 1937 que proibia a concessão de terras num espaço de 150 quilômetros contíguos da linha de fronteira. Já em 1941 Vargas não autoriza a renovação de contrato de arrendamento com a Matte e anuncia a colonização dos ditos “espaços vazios” contrariando os interesses da empresa. (Ibid).

Essas ações enfraqueceram drasticamente o poder da Companhia na região e o Estado brasileiro tomou o poder para si desse território, incentivando a migração de gaúchos nessa época e a garantia de posse de terras devolutas pelos migrantes já alocados desde a Revolução Federalista (AMARAL, 2014, p. 162), mudando o cenário político da região. Mas, o que se manteve foi a estigmatização do paraguaio nesse espaço, sujeito que, apesar de ter sido integrado na sociedade brasileira, foi desqualificado no processo de invenção da tradição nacional e, em menor grau, sul-mato-grossense. Menor grau, porque em Mato Grosso do Sul a presença paraguaia é muito evidente, principalmente por sua contribuição na lida com o campo em um espaço social onde predomina a agropecuária. Também porque seus costumes causaram forte influência na cultura do estado e sua música, apesar de periférica tanto nos meios de comunicação bem como nos meios educacionais, permanece viva, principalmente entre os descendentes de paraguaios, que não são poucos. Destacam-se aqui os gêneros musicais da polca paraguaia e a guarânia.

É importante frisar que a proposta da Marcha para o Oeste não teve o objetivo de melhorar as condições de vida dos migrantes, muito menos de proteger os direitos de indígenas e paraguaios que se encontravam na região, mas sim o projeto de nacionalizar as fronteiras brasileiras, onde a Companhia de Mate era um impasse, e desenvolver o país economicamente. Como consequência, essas ações acarretaram em realocações indígenas que ecoam até os dias de hoje. (AMARAL, 2014, p. 163).

3.5 A INFLUÊNCIA MUSICAL DA CULTURA GAÚCHA E PARAGUAIA EM MATO GROSSO DO SUL

O intenso processo migratório, um fato recorrente na região, pode ser considerado uma característica cultural sul-mato-grossense. Os gêneros musicais⁶¹ herdados da imigração paraguaia, a Polca Paraguaia, a Guarânia e o Chamamé, este último compartilhado e intensificado pelos gaúchos, que também trouxeram o Xote e a Vanera ou Vanerão para a região.⁶² Esses gêneros musicais gaúchos não são focos desta pesquisa, porém, faço aqui algumas definições preliminares sobre eles, pois, para definir o significado do Chamamé, é importante que se entenda ao menos as suas características em relação aos outros gêneros tradicionais pampianos gaúchos onde ele é praticado, sendo que, a influência dessa cultura sulista em Mato Grosso do Sul é inegavelmente forte. Assim, tem-se a milonga que:

(...) normalmente é tocada em andamento lento, nas fórmulas de compasso 4/4 ou 2/4 e predominantemente em tonalidade menor, sem, no entanto, excluir-se a possibilidade de encontrarmos exemplos na tonalidade maior. (...) Harmonicamente, há uma forte recorrência da alternância dos graus I e V7. (...) O violão é executado tanto através de batidas chamadas de *rasgueos* e *chasquidos* em que as notas dos acordes são tocadas simultaneamente, quanto em arpejos em semínimas e colcheias utilizando as notas dos acordes. (ESTIVALET, 2016, p. 57 e 58).

Este gênero musical importante na cultura gaúcha não parece ter tido grande expressão em Mato Grosso do Sul, assim como ocorreu com o Chamamé na música instrumental, o Xote e o Vanerão nas canções dentro dos bailes da região.

O Vanerão tem origem na Vanera e, segundo as explicações do pesquisador José Daniel Telles dos Santos (2012, p. 206), tem ligação com a *habanera* cubana e que essa prática se mantém viva até hoje, inclusive em Mato Grosso do Sul. *Uma variante da Vanera é o Vanerão, gênero de andamento mais rápido que a vanera por sua vivacidade e energia (...) é um gênero muito associado à bailanta e executado por conjuntos de baile onde figura a gaita como instrumento principal (ibid).*

⁶¹ Um gênero musical é um conjunto de práticas musicais, reais e possíveis, cujo desenvolvimento se rege por um conjunto definido de normas socialmente aceitas (FABBRI, 2006, p. 3).

⁶² Este ir e vir de pessoas no território aconteceu por motivos diversos, mas quando é analisado de modo mais sistemático, mostra o imaginário que se criou em torno da região, com a promessa de melhoria de vida, apropriação de terras, lida com o campo e povoamento das cidades, apontando que “os mecanismos sociais envolvidos nos processos migratórios evidenciam uma mobilidade que não é apenas espacial, mas, sobretudo, social” (MARCON, 2014, p. 31).

Seu ritmo é em 2/4 e a levada do violão também faz uso de rasgueios⁶³. Assim como o Chamamé, também permite variações rítmicas de acompanhamento e a execução de temas instrumentais é recorrente. Em Mato Grosso do Sul, esse gênero musical passa a predominar nos bailes locais entre os grupos denominados de baileiros⁶⁴ da década de 1980 em diante, que tendiam a misturar o Vanerão com outros gêneros musicais, principalmente com o Chamamé (GONÇALVES, 2014, p. 57).

O Xote é um ritmo musical brasileiro originado a partir do schottisch europeu, tal como o reggae. Muito popularizado no forró nordestino, foi popularizado no estado de Mato Grosso do Sul pelos gaúchos. Nesse gênero, prevalece a canção e no violão as levadas fazem uso de rasqueados ou se faz uso de palhetas. Segundo Marco Pereira:

O xote é hoje um ritmo muito conhecido no Brasil graças à expansão do forró. É bom lembrar que o forró não é um ritmo e sim a denominação dada a um tipo de baile popular conhecido antigamente como 'forrobodó'. No forró (leia-se baile) tradicional os ritmos mais tocados são o baião, o côco e, é claro, o xote. O xote é um ritmo mais lento e sempre dançado com os pares enlaçados. Sua origem está na 'escocesa' (schottish) e a palavra 'xote' surgiu como uma corruptela do nome original dessa dança. (PEREIRA, 2007, p. 66).

Seu ritmo tem como característica o compasso em 4/4 e o Xote gaúcho pode ser considerado uma variação do nordestino. Este gênero musical é bastante praticado no Brasil, e se remete principalmente ao nordeste, porém, em Mato Grosso do Sul é comum associá-lo a cultura gaúcha e seus bailes típicos.

Como pode ser observado, existem vários gêneros musicais praticados no estado devido à influência gaúcha e foi por esta razão que entendi ser necessário analisar o posicionamento do Chamamé nesse ambiente. Este fator pode ser importante para se considerar a influência gaúcha na predominância do Chamamé entre os sul-mato-grossenses.

⁶³ Rasqueado também é uma técnica comum ao Chamamé por sua influência da cultura espanhola, principalmente do flamenco, em que se usa o processo de ferir as cordas o descer e subir dos dedos, ou seja, ao contrário do beliscar a corda apenas para cima, como no violão brasileiro, é ativado intencionalmente os tendões extensores do lado de fora da mão, dando a sensação de rasgar as cordas. Por dar muita projeção sonora ao violão, essa técnica é fundamental para o acompanhamento do acordeão ou outros instrumentos de mais volume. Ao tocar sem amplificação elétrica como se costuma fazer nos grupos tradicionais em Campo Grande, o beliscar a corda é pouco eficiente, exigindo uma maior projeção sonora para a audição do violão em conjuntos onde o acordeão está presente.

⁶⁴ Em 1988 surge o Uirapuru, o primeiro grupo baileiro do estado. O sucesso do conjunto remetia a vinda de muitos grupos do Rio Grande do Sul para se apresentar em Mato Grosso do Sul, como Garotos de Ouro e Minuano. Isso iria provocar uma leva de outros conjuntos formados em solo sul-mato-grossense que tentavam imitar e aproveitar a onda do vanerão. Como não conseguiam, acabaram aos poucos criando uma sonoridade que mesclava vários ritmos. O sucesso do grupo Uirapuru foi tão grande que nos anos 1990 iria gerar duas outras bandas baileiras: O Canto da Terra e Zíngaro. (GONÇALVES, 2014, p. 57).

Minha família por parte de pai, de ascendência gaúcha, chegou ao estado a partir dos anos sessenta, para trabalhar na lida com o campo, assim como muitos conterrâneos seus que se estabeleceram na região. Ainda nos anos de 1970 e 1980, meu pai trabalhou nas comitivas que atravessavam o Pantanal, trabalho de intensas trocas culturais e aprendizagem, que descrevem muito bem a vida cotidiana desses habitantes do âmbito rural.

Para melhor entender esse ambiente cultural é importante trazer a descrição de Barros (1998) sobre o Pantanal:

O Pantanal tem características muito próprias, em primeiro lugar, a pecuária é extensiva, feita em grandes áreas, pelo diminuído suporte dos campos. O Pantanal é formado de áreas abertas, os largos, semelhantes ao pampa gaúcho, mas também de capões de mata e cordilheiras de cerrados, às vezes extensos. Acrescentem-se os rios, baías, corixos⁶⁵ permanentes e vazantes, e baixadas temporariamente com água. O campeio, feito a grandes distâncias, leva em conta essa diversidade do meio. O simples ato de reunir o gado exige técnica, habilidade, inteligência e um certo faro da situação. Ao ver o gado de longe, os campos limpos, ou supô-lo próximo, em cerrados, o vaqueiro precisa ser capaz de previsão do comportamento dos animais para traçar a estratégia de sua contenção. Quando se trata de baguelações⁶⁶, essa estratégia tem requintes de logística militar. (BARROS, 1998, p. 146).

A interação de gaúchos e pantaneiros trabalhadores do campo se deu de forma tranquila, tanto pelo ofício em comum, quanto pelas características geográficas similares aos pampas do sul. Fato curioso é que esse ambiente, onde a lida com o gado e os trabalhos cotidianos têm caráter lúdico, raramente evidencia as relações de classes e, como conta meu pai, comumente se relacionavam no trabalho braçal, patrões e empregados, negligenciando a hierarquia comum ao meio urbano, prática que pode ser considerada uma boa justificativa para o fato de o Chamamé ser uma música comum a todas as classes sociais em Mato Grosso do Sul, onde fazendeiros e peões dançam sem acanhamento no mesmo baile.

Essa convivência amistosa entre camaradas vaqueiros e seus vaqueiros patrões, que tentamos explicar, Oliveira Viana encontrou também entre a sociedade pastoril dos pampas. No seu estudo *O campeador rio-grandense (...)* mostra a tradição de igualdade e familiaridade entre patrões e servidores, numa interpenetração das duas classes. (...) É o caráter claramente esportivo da lida que faz o nivelamento entre os participantes do campeio. (BARROS, 1998, p. 166 e 167).

Este grupamento humano oriundo do sul do país possui uma característica ainda hoje, 2018, presente, que pude observar desde a minha infância: o orgulho do gaúcho pela sua tradição, pois mesmo tendo passado muito tempo desde a sua chegada ao estado eles

⁶⁵ Corixos: São pequenos rios que se formam em épocas de chuva que desaguam em rios maiores.

⁶⁶ Baguelação: ato de capturar um boi bagual (macho muito bravo e astucioso).

continuam mantendo seus costumes. Alguns dos importantes legados culturais trazidos do Rio Grande do Sul foi o uso do chimarrão⁶⁷, do churrasco⁶⁸ e da música dançante do Chamamé, da Vanera e do Xote: gêneros musicais tradicionais daquele estado e que, a partir da segunda metade do século XX, passa a ter forte influência na cultura sul-mato-grossense. É neste sentido que Evandro Higa, ao analisar os gêneros musicais da Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé em Campo Grande em suas pesquisas entendeu que:

A introdução do chamamé em Mato Grosso do Sul está diretamente relacionada à chegada de migrantes gaúchos na década de 60 que trouxeram em sua bagagem não apenas o chamamé, mas também outros gêneros campeiros do Rio Grande do Sul como a vanera e o xote. (HIGA, 2010, p. 333).

No entanto, Gonçalves destaca que esses migrantes estavam na região muito antes, mas foi na década de 70 que essa migração foi intensificada:

...a migração gaúcha começou bem antes, logo depois do final da Guerra da Tríplice Aliança no ano de 1870 e não apenas a partir da criação de Mato Grosso do Sul em 1977. Algumas cidades do estado como Ponta Porã (MS), na fronteira com o Paraguai, receberam gaúchos atraídos para a região para criar gado, trabalhar com erva-mate ou mesmo foragidos dos constantes conflitos que agitaram o sul brasileiro durante o século XIX. Assim como o paraguaio, que acabou se tornando um elemento importante na formação da identidade sul-mato-grossense, o gaúcho também foi um agente pioneiro na construção da cultura da região. (GONÇALVES, 2014, p. 36).

A migração gaúcha para a região se deu inicialmente por causa da Revolução Federalista, que agitou o sul do Brasil no período entre 1893 e 1895. De acordo com a citação acima, a existência anterior à segunda metade do século XX, de algumas influências marcantes dos gaúchos, pode ser exemplificada no período da revolução conhecida como Caetanada⁶⁹. Machado, quando analisa essa revolução, diz que:

Não obstante a pequena influência exercida pelos governantes nesta parte distante da Capital, os meridionais, sobretudo os da fronteira, onde abundavam os caudilhos

⁶⁷ Uma bebida feita com erva mate e água quente tomada em cuia de chifre de boi.

⁶⁸ Carne assada no espeto temperada com sal grosso.

⁶⁹ Houve, em Cuiabá, no ano de 1916, grande movimento político para depor do governo do estado o general Caetano Faria Albuquerque, eleito em 1º de março de 1915 pelo Partido Republicano Conservador. Negando-se Caetano a exonerar funcionários públicos adversários para dar lugar aos apaniguados de seu partido, como era vezo na época, e mesmo, o diretório do PRC rompe com o governador (...) O general, sentindo-se desamparado, pede licença do cargo e está prestes a renunciar a ele definitivamente, quando o chefe do partido adversário (PRM), coronel Pedro Celestino Correa da Costa, lança um manifesto ao povo de Mato Grosso, dando seu apoio a Caetano que, então, desiste da licença solicitada à assembleia Legislativa. Isso bastou para convulsionar o Estado, havendo forte reação política e até armada, que passou a ser conhecida como Caetanada. (MACHADO, 1990, p. 57).

gaúchos, estavam sempre empenhados em movimentos revolucionários, nos quais alguns entravam só pelo prazer da briga. (MACHADO, 1990, p. 57).

Contudo, uma característica importante sobre a relação dos gaúchos com o Chamamé pode enriquecer a discussão sobre a predominância desse gênero musical dentro de Mato Grosso do Sul. Este ritmo não era bem visto pelas instituições culturais nativistas no Rio Grande do Sul, principalmente pelo maior festival de música regional do país, o Festival Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana, sendo o mesmo proibido nos concursos de música.

Os gaúchos têm uma eficiente organização cultural não só no Rio Grande do Sul, mas também em outras regiões onde se estabeleceram em grande contingente pela migração, os chamados CTGs⁷⁰ e seus festivais de dança e música. Estes movimentos nativistas causam influência na preservação e constância das práticas artísticas e, conseqüentemente, em certo grau, definem quais gêneros musicais são mais ou menos representantes legítimos das manifestações dessa cultura. Assim, o fato curioso é que, na década de 1970, o grande Festival Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana proibiu o Chamamé nos seus eventos por considerá-lo *um gênero de aculturação no estado e que, portanto, não pertencente à cultura “autêntica” do Rio Grande do Sul* (SANTOS, 2012, p. 193). *O Chamamé sofria na época, restrições por causa da sua paternidade castelhana, por parte da ala tradicionalista, que exigia da organização do Califórnia a proibição do gênero no concurso.* (ZALLA, 2010, p. 265).

Essa discriminação contra o Chamamé mostra a dificuldade reflexiva dos tradicionalistas gaúchos em relação à cultura popular. Isto suscita uma pergunta: o que é autêntico no Brasil? As manifestações culturais - e dentro delas a música - , são heterogêneas, estão em constante transformação e negociação com o diferente e “em muitos casos essa relação não é só de enriquecimento, ou de apropriação pacífica, mas conflitiva”. (CANCLINI, 2016, s. p). Contudo, existe uma intersecção de práticas e esse discurso regionalista institucionalizado pode muitas vezes representar preconceitos e a intolerância contra outros indivíduos e grupos.

Este fato não significa que o Chamamé não era praticado entre os gaúchos, mas, sim, que a influência institucional nessa cultura é muito forte, além de estar aliada com uma política étnica conservadora. Isto propicia pensar se a predominância do Chamamé em Mato Grosso do Sul teve uma influência sistemática das políticas culturais gaúchas na região, o que

⁷⁰ Centro de Tradições Gaúchas.

reforçaria ainda mais a hipótese de que o Chamamé só teve grande aceitação por parte dos sul-mato-grossenses pela sua evidente familiaridade com a Polca Paraguaia (HIGA, 2010, p. 337) e isso demonstra a influência da cultura paraguaia na região.

Além da influência gaúcha, é importante lembrar que, devido à região de fronteira e o histórico imigratório pós-guerra da Tríplice Aliança, a cultura paraguaia teve um impacto muito intenso na região⁷¹. Desde o final do século XIX, uma característica muito recorrente entre os descendentes paraguaios é a imigração e naturalização brasileira, acompanhada da dissimulação de suas tradições, como o uso da língua guarani, por medo de discriminações por parte dos brasileiros. Apesar disso, os paraguaios mantiveram boa parte de suas tradições, notavelmente na alimentação, cozinhando pratos típicos de sua cultura, como a sopa paraguaia⁷², o chá mate⁷³, o tereré⁷⁴ e a música dançante da Polca Paraguaia e a Guarânia, gêneros musicais que desde o começo do século XX se estabeleceram na região. Mesmo tendo contribuído de forma expressiva na conformação cultural e social do Estado, de acordo com Evandro Higa, as falas correntes demonstram que existe um sentimento de superioridade dos brasileiros em relação aos paraguaios, que se estende aos seus descendentes e que, muitas vezes, desconsideram sua ascendência (HIGA, 2010, p. 333). A presente pesquisa me possibilitou um olhar crítico sobre a invisibilidade dos paraguaios no país. A oportunidade de refletir e transmitir o conhecimento adquirido, como descendente de mãe paraguaia, pode ser considerado um processo transformador e libertador das estratégias de estigmatização contra as culturas que se encontram no espaço subalterno. O estudo crítico da história proporciona a desnaturalização dos preconceitos. Assim:

...as questões sociais que envolvem a situação dos paraguaios no Brasil, especialmente no que se refere às tendências discriminatórias e preconceituosas de que são vítimas, tem contribuído, desde a guerra de 1864/70, para a naturalização de um comportamento e características negativamente construídos que os levam – e aos seus descendentes – a buscar na invisibilidade uma estratégia de proteção contra a violência simbólica a que são expostos. Mas essa invisibilidade, paradoxalmente, é permeável aos sons. (HIGA, 2013, p. 25).

Apesar das dificuldades para preservação de sua identidade, os paraguaios mantiveram força no cenário da música brasileira, principalmente a sertaneja, com influências da Polca Paraguaia e da Guarânia. Em Mato Grosso do Sul, a cultura paraguaia foi assimilada

⁷¹ Sobre isso é importante destacar o meu legado cultural por parte de mãe, que veio do Paraguai para o Brasil ainda criança, nos anos 60 e, ao chegar ao país, teve que aprender português e deixar de falar guarani, devido aos preconceitos que existiam na época contra a cultura paraguaia.

⁷² Apesar de ser chamada de sopa tem a consistência de um bolo e basicamente é feita de milho e queijo.

⁷³ Erva mate torrada misturada com água quente e açúcar.

⁷⁴ Erva mate com água gelada servida numa cuia de chifre de boi.

principalmente no âmbito rural, o que pode representar um dos elos do Brasil com a cultura sul-americana. O autor Abílio de Barros descreve esse contexto da seguinte maneira:

Eles eram, entre nós, os portadores da antiga, já estruturada e definida cultura pastoril platina. Nesse sentido, a influência não seria especificamente paraguaia, mas de um contingente humano maior, de história comum, em que estariam também envolvidos argentinos, uruguaios e nossos gaúchos, rio-grandenses-do-sul. Nossa pecuária, ainda nascente e sem tradição, no começo do século, tornou-se campo de fértil assimilação de hábitos e costumes dessa gente do sul. Tornamo-nos, neste Centro-oeste brasileiro, por influência paraguaia, uma extensão da cultura pastoril platina. (BARROS, 1998, p. 218).

Também em suas reflexões, o autor fala sobre a influência gaúcha nas vestimentas do trabalhador rural da região pantaneira, que, apesar da influência mineira que vinha do planalto, preferiu as tradições paraguayas e gaúchas.

No Pantanal e planalto de Maracaju, pouco a pouco, fomos adotando a postura platina, mais acentuada ainda pela migração gaúcha, no começo do século, no sul do estado. Mesmo a forte presença mineira no planalto, de longa tradição, acabou suplantada pela influência platina. Acabamos usando botas campeiras, em vez da botina mineira, e bombachas e faixas com predominância das cores da bandeira paraguaia, que usávamos sem notar, além de guaiacas, palas e tiradores. Em cidades e vilas do planalto, ainda bem próximo de nossos dias, era roupa usual nas ruas. (BARROS, 1998, p. 219)⁷⁵.

Como se observa, os descendentes paraguayos em Mato Grosso do Sul, assim como os correntinos na Argentina, foram estigmatizados por suas práticas culturais e características étnicas. No entanto, os paraguayos nunca deixaram de praticar sua cultura, principalmente no lazer e na música.

No lazer, é flagrante a influência de nossos irmãos guaranis. Deles adotamos o tereré, o gosto pela dança, as festas, o baile com aqueles alegres gritos no salão, o gosto pelas corridas de cavalo e o truco espanhol. Particularmente, deles adotamos a música: a polca de ritmo rasqueado. (Ibid).

Reforçando essa influência da cultura paraguaia no estado, é importante relatar que no meu convívio familiar vivenciei essa cultura, pois como filho de mãe paraguaia compartilhei indiretamente as consequências da estigmatização desse povo e, em contrapartida, tive a oportunidade de conviver com a força da mulher paraguaia, de origem humilde e histórica de superações, de enfrentamento dessas atitudes preconceituosas

⁷⁵ Guaica: Cinto de couro ou camurça com bolsos, comumente usado para porte de armas e munição.

Pala: Vestimenta usada pelos gaúchos semelhante ao poncho.

Tirador: Espécie de avental de couro utilizado por laçadores de gado.

praticadas pelo povo brasileiro contra os paraguaios que aqui vivem. Isso reforça as considerações de Neder (2014, p. 56) ao explicar que essa estigmatização do povo latino-americano no Brasil se deu pela sua política relacionada aos interesses de setores dominantes do país e influenciada pelos EUA. Desde a década de 1960, o Brasil assiste a diversas manifestações culturais em prol da união da América Latina, nomes importantes da música como Geraldo Vandré com a guarânia “Pra não dizer que não falei das flores” e regravações de músicas em espanhol como é o caso de Milton Nascimento, Chico Buarque, além de Mercedes Sosa, integrante do Movimiento del Nuevo Cancionero Argentino, tem enfatizado a questão sobre a existência de um cidadão latino-americano em todo continente.

No entanto, o enfrentamento a esta noção de unidade com os *hermanos* do Brasil era e é severamente contestada por uma poderosa mídia, que, concentrada nas mãos de poucos grupos, exerce efeitos incontestáveis. Confirmando a visão desfavorável de setores dominantes em relação aos vizinhos continentais, trabalhos dedicados ao assunto evidenciam as estratégias colocadas em prática por grupos nacionais poderosos, no sentido de desqualificar os países sul-americanos. Tais estratégias objetivam, entre outros aspectos, desestimular o apoio, por parte da opinião pública, a uma integração latino-americana, a partir da qual se pudesse fazer avançar as agendas desta região contra interesses hegemônicos. (NEDER, 2014, p. 56).

Pode-se considerar que em Mato Grosso do Sul, a maior vítima da estigmatização do povo sul-americano foi o paraguaio, devido às consequências da Guerra da Tríplice Aliança e por suas características guaranícas. Porém a sua música e costumes prevaleceram nesse espaço de fronteira, situação que se mantém até hoje em Mato Grosso do Sul, contrariando, de alguma forma, a política externa brasileira em relação aos seus vizinhos.

Dentro de casa, desde minha infância, convivi com essas duas identidades “traduzidas”⁷⁶ no estado: a gaúcha e a paraguaia. Uma das características que mais me chamava à atenção era a prática musical. Meu pai, tio e amigos costumavam se reunir e confraternizar com música nas rodas de tereré e nos churrascos, no calor típico de Campo Grande. Nessas reuniões a música entra como uma figura importante no processo de socialização, tendo a Polca Paraguaia e o Chamamé como os principais ritmos. Esse modo de viver é uma particularidade bastante comum entre o povo sul-mato-grossense, tanto nas

⁷⁶ O conceito de “Tradução” descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Estas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão unificadas no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias “casas” (e não a uma casa particular). (...) A palavra tradução, observa Salman Rushdie, vem etnologicamente do latim, significando “transferir”, “transportar entre fronteiras”. (HALL, 2006, p. 88 e 89).

fazendas como nas cidades. Considero ser uma prática musical que parece se encaixar no conceito de “grupo sonoro⁷⁷”. Essas práticas musicais possuem como principais instrumentos o violão e a sanfona⁷⁸ e comumente a música se divide em canções e músicas instrumentais.

Um fato que aguçou minha curiosidade, é que a canção típica da região foi estudada e analisada por diversas áreas de conhecimento como música, história, e comunicação, mas a música instrumental de Mato Grosso do Sul foi pouco explorada. Por isso, para essa pesquisa, me detive na narração do processo histórico de quando começaram as gravações de música instrumental no estado, na busca de identificar quem são os principais sujeitos. Assim, tracei um breve panorama sobre o cenário da música instrumental sertaneja nacional.

3.6 A MÚSICA INSTRUMENTAL

No estudo da cultura local, como violonista, me enveredei pela música instrumental e percebi ser esta uma prática musical importante na região e mesmo assim pouco divulgada, sendo cada vez mais raro encontrar músicos que se dedicam ao estudo, composição e execução dessa música. Então, comecei a aprender o repertório que fazia parte da cultura do estado, mais especificamente, o Chamamé instrumental. Isto se encaixa na perspectiva de Stuart Hall quando diz considerar que, “ao lado da tendência em direção à homogeneização global, há também uma fascinação com o diferente e a mercantilização de aspectos étnicos. Há juntamente com o impacto do “global”, um novo interesse pelo local”. (HALL, 2006, p. 77). Stuart Hall descreve três pontos como consequência da globalização no mundo contemporâneo:

Primeiro ponto: *“as identidades nacionais estão se desintegrando, como resultado do crescimento da homogeneização cultural e do ‘pós-moderno global’*; segundo ponto: *as identidades nacionais e outras identidades ‘locais’ ou particularistas estão sendo reforçadas*

⁷⁷ “Grupo sonoro” é um grupo de pessoas que compartilham uma linguagem musical comum, junto com ideias comuns sobre a música e seus usos. A pertença aos grupos sonoros pode coincidir com a distribuição das linguagens verbais e das culturas ou pode transcendê-las, como em partes da Europa e nas Terras Altas de Papua Nova Guiné. Numa mesma sociedade, as diferentes classes sociais podem ser distinguidas como grupos sonoros distintos, ou podem pertencer ao mesmo grupo sonoro, embora estejam profundamente divididas em outras circunstâncias. (BLACKING, 2007, p. 208).

⁷⁸ Também chamada de gaita ou acordeão, este instrumento é classificado como pertencente à família dos aerofones, por produzir seu som através da vibração de palhetas acionadas por uma corrente de ar. O instrumento é composto por duas caixas retangulares de madeira presas a um fole fabricado a partir de papelão dobrado. Dentro de cada caixa existem cavaletes ou castelos (que lembram casa de abelhas) onde são presas as chapas de alumínio na qual estão fixadas as lâminas de aço. Para auxiliar na fixação ao corpo para a sua execução, o instrumento também possui três alças (...) as duas primeiras para os ombros e a terceira para a caixa dos baixos (PAIVA, 2014, p. 13). No caso de Dino Rocha, é um acordeão cromático piano, ou seja, o lado direito tem um teclado e no lado esquerdo tem botões, saindo a mesma nota tanto ao abrir como ao fechar o fole.

pela resistência à globalização e terceiro ponto: as identidades nacionais estão em declínio, mas novas identidades – híbridas – estão tomando seu lugar” (HALL, 2006, p. 69).

De acordo com Hall, entendo ser preciso dimensionar a relação entre o global e o local. Nesse sentido, o Chamamé é uma música local, feita em pontos específicos da América do Sul ou por alguns músicos de destaque internacional, ao contrário do jazz, por exemplo, que é uma música global, comercializada em um amplo mercado mundial. Apesar desse entendimento, é importante frisar que existe um postulado da nova etnomusicologia afirmando que o que é local é global e vice-versa, ou seja, devemos compreender as implicações locais dessas coisas que parecem serem globais. (BARZ e COOLEY, 2008, p. 15).

Ao ouvir o trabalho musical dos principais nomes dessa música instrumental, percebi que, apesar de marginalizada nos meios de comunicação local, esta manifestação sonora me pareceu ter uma função importante para a construção da identidade musical do estado. Músicos como a violonista Helena Meirelles (1924-2005), os sanfoneiros Zé Corrêa e Dino Rocha e o violeiro Almir Sater (1956-)⁷⁹, podem ser considerados símbolos da cultura local, mas foram pouco estudados na área de música e isso me motivou a iniciar uma busca pelo entendimento da complexidade da cultura do estado partindo da perspectiva da música instrumental e, inclusive, verificando como e quando iniciaram suas gravações.

No âmbito nacional, o interesse das gravadoras pela música instrumental sul-mato-grossense, nos anos 70, pode ser visto como um movimento de renovação das estratégias mercadológicas das gravadoras como a Chantecler⁸⁰, que gravou dois discos de Dino Rocha além dos astros da viola caipira Tião Carreiro e Renato Andrade. Sobre isso João do Amaral Pinto comenta a importância de Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal:

Observamos que principalmente em meados da década de setenta ocorre um crescimento e abertura no mercado fonográfico para a música instrumental brasileira. Esse crescimento é verificado a partir do ressurgimento do choro com seus festivais televisivos, do surgimento de expoentes da música instrumental como Egberto Gismonti e Hermeto Pascoal, da proliferação de selos independentes que principalmente a partir de 1980 passam a registrar música instrumental e da

⁷⁹ Mais conhecido como cantautor, Almir Sater gravou dois discos instrumentais, o primeiro “Instrumental” em 1985, e o segundo “Instrumental 2” em 1995, revolucionando a maneira de se tocar a viola caipira em Mato Grosso do Sul e levando-a para outros contextos.

⁸⁰ Fundada em 1958, teve um papel fundamental para o desenvolvimento da música popular paulista, especialmente a música sertaneja. Além disso, sua história ajuda a evidenciar o frequentemente esquecido papel das gravadoras nacionais dentro do cenário da produção fonográfica do país, especialmente no que se refere à música regional e aos gêneros musicais ligados às populações de menor poder aquisitivo – tradicionalmente menosprezados no âmbito das gravadoras internacionais instaladas no país. (VICENTE, 2010, p. 77).

realização de importantes festivais de jazz nacionais, dentre outros. (PINTO, 2008, p. 55).

Porém, esse processo começou na década de 1960, com o Quarteto Novo, formado por Théo de Barros, Heraldo do Monte, Airton Moreira e Hermeto Pascoal, que buscou explicitar uma sonoridade brasileira, principalmente nordestina, com elementos harmônicos, melódicos, composicionais e de improvisação que fugissem da influência do jazz norte-americano (CAPODEFERRO, 2014, p. 16). Segundo Daniel Muller, os anos 70 e 80 foram palco de mudanças estratégicas nas gravadoras. Isso pode ter contribuído para o avanço das gravações de músicos sul-mato-grossenses, no interesse de conquistar um público cada vez maior e diverso:

As décadas de 70 e 80 representaram, para a indústria fonográfica brasileira, a superação dos resquícios de artesanidade que ainda permeavam suas práticas. As grandes empresas que dominavam o mercado de produção e comercialização de discos, as *majors*, num esforço de racionalização de sua atuação, protagonizaram um processo gradual que objetivava dominar a imprevisibilidade do mercado consumidor e assim, otimizar a relação entre investimento e lucro. (MULLER, 2005, p. 19).

Esta retomada da música instrumental brasileira contribuiu para abrir um espaço para a música sertaneja nesse segmento, com gravações de instrumentistas e o surgimento de demandas para esse ramo mercadológico (PEREIRA, 2011, p. 80), o qual parece ser o mesmo dos músicos sul-mato-grossenses. Entendo esta ação como de expansão do mercado musical.

As gravações de música instrumental sul-mato-grossense começaram no final dos anos 60, com um caráter ecológico, de homenagem à natureza por meio de declamações poéticas que introduzem a música instrumental, usando onomatopeias, como a citação dos pássaros da região⁸¹ e homenagem às cidades e momentos cotidianos do lugar⁸². Novamente, fazendo um paralelo com a província de Corrientes, é importante lembrar que a ligação do Chamamé com a fauna e a flora não é uma novidade, assim como o uso do “*Compuesto*”⁸³, denominação na qual se reconhece o Romance (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 69), característico de povos iletrados que narram sua história através da música, praticado no

⁸¹ Um exemplo de desse processo é o chamamé “Gaivota Pantaneira” de Dino Rocha.

⁸² Segundo Abílio Vergara Figueiroa, “lugares” se constituem pela atividade recorrente de indivíduos, grupos e comunidades, em um constante construir mediante o uso, a significação, a instituição e a afetividade. (FIGUEROA, 2013, p. 39).

⁸³ *Compuesto*, segundo Pérez Bugallo (1992, p. 65) é o romance crioulo poli estrófico onde os principais temas são os acontecimentos como acidentes, tragédias e feitos históricos guardados na memória coletiva. Entendido aqui como uma espécie de exteriorização musical do imaginário popular, o *Compuesto* é cantado principalmente na Argentina e Paraguai.

Brasil, por exemplo, na moda de viola, no samba canção, na música nordestina e no movimento da Tropicália.

No caso do litoral argentino, o *Compuesto* consiste na utilização de elementos que conformam o espaço litorâneo para desenvolver motivos musicais. São poetizados e musicados a fauna e a flora da região e algumas dessas composições se estabelecem como lendas populares (PIÑEYRO, 2011, p. 61).

Percebe-se que o Chamamé tem intensa relação com o campo e um sentido ecológico. Além disso, essa música de caráter popular, relacionada às festas, bailes, circos e casas noturnas, permite levantar o seguinte questionamento: se, nos primórdios do mercado fonográfico sul-mato-grossense da música instrumental, o público era principalmente de pessoas do campo, qual é o público dessa música na atualidade? Percebo que músicos como Dino Rocha, desde há algum tempo, já não frequentam apenas esses ambientes. Ao que parece, a música desse instrumentista sofreu uma mobilidade social, sendo tocada também em teatros e universidades.

Fernanda Marcon, em sua pesquisa etnográfica na Argentina, aponta a existência dessa mobilidade social entre os chamamezeiros locais afirmando:

Sinalizar que o chamamé possui uma história, assinalada por linhagens reconhecidas, parecia credenciá-lo ao mundo dos teatros e espaços reservados a uma música “mais perene”, mais próxima da ideia de eternidade relacionada historicamente à música clássica ou erudita, como apontado por Hamm. Assim, em algumas situações o chamamé tenta descredenciar-se da música efêmera, barata, ligeira, tanto ao apontar para a longa duração de suas linhagens de instrumentos de fole, quanto pelo distanciamento da polca paraguaia e consequente aproximação com a música folclórica argentina. (MARCON, 2014, p. 77).

Quanto ao histórico sul-mato-grossense ser bastante semelhante ao que acontece na Argentina, de desvalorização da herança cultural paraguaia, Higa (2012, p. 336 e 337) alerta que, a supervalorização do Chamamé no estado de Mato Grosso do Sul tem que ser vista com cautela, a fim de evitar que a Polca Paraguaia e a Guarânia, que melhor representam a nossa identidade cultural, seja perdida⁸⁴. Ele também enfatiza que a Polca é o gênero-matriz da Guarânia e do Chamamé.

Com a devida cautela, entendo que essas ações de estímulo do Chamamé como símbolo do estado de Mato Grosso do Sul podem ser uma oportunidade de valorizar a cultura popular gaúcha e paraguaia como representação de parte das características identitárias sul-

⁸⁴ O autor estava se referindo às condições históricas que possibilitaram a prática da polca e da guarânia bem antes do chamamé.

mato-grossenses. Desde que aliado a esse processo, haja o reconhecimento histórico da participação do Paraguai para a conformação dessa prática musical.

Nas pesquisas preliminares, pude ter contato com as gravações musicais disponíveis na internet e com discos. Percebi que, na música instrumental sul-mato-grossense, prevalecia o gênero Chamamé e, dentro desse estilo musical, os artistas mais importantes eram os acordeonistas Zé Corrêa e Dino Rocha. Talvez uma coincidência, mas assim como na Argentina, principalmente na cidade de Corrientes, os acordeonistas são os principais compositores e solistas desse gênero musical e possuem uma tradição de famílias de músicos, denominada Chamamé com *apellido* (sobrenome)⁸⁵. Muitos temas musicais argentinos são tocados pelos músicos campo-grandenses, o que levantou uma nova pergunta: os temas de Chamamé argentino são tocados de maneira diferente em Mato Grosso do Sul? A pesquisa permitiu responder que sim, os músicos sul-mato-grossenses têm uma maneira própria de tocar esses temas, devido às diferentes historicidades, geografia e recursos materiais. No terceiro capítulo procuro demonstrar como existe inovação na maneira de se tocar o Chamamé instrumental em Mato Grosso do Sul.

Desde as primeiras gravações de música instrumental de Mato Grosso do Sul, com o sanfoneiro Zé Corrêa, desenvolveu-se um Chamamé próprio da cultura sul-mato-grossense, considerado entre os músicos de Campo Grande como “estilo duetado”⁸⁶. De acordo com Gonçalves:

É importante ressaltar que Zé Corrêa, tanto como intérprete tradicionalista ou compositor pioneiro, tendia sempre a inovar ou expandir os gêneros musicais. Até hoje, ele foi um dos únicos músicos de Campo Grande que utilizou vibrafone, por exemplo, em arranjos de chamamé. Zé Corrêa também é apontado como uma espécie de criador do “chamamé sul-mato-grossense”, adaptando a maneira de tocar o chamamé correntino, com acordeão e bandoneón, ao que é conhecido entre os músicos campo-grandenses como o “gênero duetado”. (GONÇALVES, 2014, p. 37).

Um dos locais onde se executa o Chamamé frequentado por mim é o bar “Pingo de Ouro”. Localizado no centro de Campo Grande, desde os anos 60, promove saraus de música regional. Lá, o nome de Dino Rocha é sempre destacado. Comecei a pesquisar esse nome para entender por que ele era tão importante no meio musical sul-mato-grossense. Descobri ser ele

⁸⁵ Os sobrenomes do chamamé não se referem aos sobrenomes de violonistas, mas sempre de músicos que tocam instrumentos de fole, como o acordeão (piano ou de botões), o bandoneón e a *treshileras* ou *verdulera* (um acordeão diatônico com três fileiras de botões). (MARCON, 2014, p. 76).

⁸⁶ O estilo duetado é o nome dado ao Chamamé sul-mato-grossense criado por Zé Corrêa e continuado por Dino Rocha e segundo Rodrigo Teixeira Gonçalves (2014, p. 77) é a maneira de tocar o acordeon em que o músico faz na baixaria, usando a mão esquerda, um dueto com a melodia feita nos teclados com a mão direita.

o instrumentista que mais compôs e gravou no estado e, portanto, suas composições são repertório obrigatório dos sanfoneiros já iniciados no estilo do Chamamé pantaneiro. Além disso, sempre que chegava um músico instrumentista na cidade, se reverenciava o nome de Dino Rocha, como percebi assistindo, na cidade de Campo Grande, em 2012, a apresentação de Arthur Bonilla e Samuca do Acordeão, dois importantes músicos gaúchos. No meio do *show*, estes músicos disseram ser uma honra estarem tocando na cidade de Dino Rocha. Depois desse evento, pesquisei registros que diziam com quem Dino Rocha já havia tocado e encontrei inúmeras parcerias de palco notáveis, com Hermeto Pascoal, Sivuca e Toninho Ferragutti, entre outros.

Dino Rocha, desde os anos 70, é considerado uma das maiores referências do Chamamé no Brasil e foi quem deu sequência à escola do Chamamé sul-mato-grossense, popularizada por Zé Corrêa (GONÇALVES, 2014, p. 39). Nascido em Juti/MS em 1951, Dino Rocha começou a tocar acordeão com nove anos de idade, por influência do irmão mais velho. Seu aprendizado de deu a partir de discos de polcas paraguaias e Chamamés. No ano de 1965, ele se apresentou com seu primeiro grupo, “Os Cinco Nativos” e, a partir deste momento foi construindo sua carreira tocando em bailes e festivais. Gravou em torno de 24 discos, acompanhou diversos artistas de renome nacional, como Zezé de Camargo e Luciano, Chitãozinho e Xororó, Renato Teixeira e Sérgio Reis, além de ter tocado ao lado de grandes instrumentistas como Sivuca e Dominginhos. Até hoje Dino Rocha tem uma carreira ativa, sendo considerado o “Rei do Chamamé”⁸⁷. Diante disto é possível afirmar que se trata do maior expoente do acordeão no centro-oeste e referência para quem deseja estudar o Chamamé.

Apesar de sua importância, tendo tocado em vários teatros do Brasil, Dino Rocha ainda foi pouco estudado na academia e o presente trabalho permitiu elaborar as primeiras partituras de suas músicas. Para entender esse compositor e sua importância no âmbito do Chamamé, a escuta dos áudios e vídeos disponíveis e artigos jornalísticos encontrados na internet foram fundamentais.

Com o processo de aprendizagem da música de Dino Rocha, surgiu a necessidade de adaptá-la ao violão, no meu caso, o violão de sete cordas, comum no choro carioca, isto por que a sétima corda do violão, afinada em Dó 1 ou em Sí -1, possibilita uma extensão

⁸⁷ Disponível em: <http://coxixogaicho.com/tche/index.php?option=com_content&view=article&id=123:dino-rocha-o-rei-do-chamame&catid=1:noticias&Itemid=42>. Acesso em: 31/10/16.
Disponível em: <<http://www.douradosnews.com.br/arquivo/marcelino-nunes-escreve-sobre-dino-rocha-o-rei-do-chamame-8f11b67a384f524a66658f46e7ea113d>>. Acesso em: 31/10/16.

aproximada à usada por Dino Rocha no acordeão, pois a extensão de notas do violão sete cordas com a sétima corda afinada em Dó oferece uma extensão de cinco oitavas e a extensão do acordeão nas músicas de sua autoria analisadas neste trabalho apresentou-se maior apenas em direção aos agudos, sendo necessário adaptá-las à tessitura do violão. Este processo de tradução por meio da audição e adaptação ao violão é similar ao do próprio Dino Rocha na construção de seu repertório. Em suas entrevistas, ele afirma ter aprendido os estilos da polca paraguaia e do Chamamé a partir dos discos aos quais teve acesso e, pelo repertório encontrado em seus discos, observa-se que ele adaptou as músicas feitas com harpa paraguaia, bandoneón, violão e viola caipira. Entendo que esse processo de adaptação para o violão de sete cordas seja relevante no estudo dessa música, pois existem poucos métodos sobre o seu aprendizado e até agora não foi encontrado nenhum meio de ensino sobre a música instrumental feita em Mato Grosso do Sul. Utilizarei a escrita convencional para violão, como no exemplo musical abaixo para violão de seis cordas:

FIGURA 9 - PARTE A DA MÚSICA CHAMAMÉ – BAILE CORRENTINO DE ABEL FLEURY

FONTE: Abel Fleury (2016)⁸⁸

⁸⁸ Disponível: <<http://docs4.minhateca.com.br/426342046.BR.0.0.Abel-Fleury---Chamame.pdf>> Acesso em: 12/11/17.

O violão de sete cordas é incomum dentro do Chamamé, sendo característico da música popular brasileira, principalmente do samba e do choro, em que se fazem as baixarias⁸⁹, que têm a função de contracanto da melodia principal nos graves, assim como faz o violão requinto⁹⁰ na Polca Paraguaia – mas nesse caso nos agudos. Sendo expandido para todo o país na segunda metade do século XX, esse instrumento passou a ser usado no Chamamé, ao que tudo indica, por músicos gaúchos como Yamandú Costa, Arthur Bonilla e Gabriel Selvage, a partir dos anos de 1990. Esse instrumento não faz parte da tradição sul-mato-grossense e até agora não foi encontrada nenhuma gravação de Chamamé com esse instrumento em Mato Grosso do Sul. A diferença da escrita para violão de sete cordas é encontrada apenas na extensão das notas, mantendo-se em clave de sol, como podemos ver na partitura abaixo da peça de Yamandú Costa:

FIGURA 10 - MÚSICA CHAMAMÉ

FONTE: Yamandú Costa (2004)⁹¹

⁸⁹ Termo que se refere a condução harmônica e aos contracantos feitos nos baixos do violão de sete cordas.

⁹⁰ Pequeno violão com cordas de aço afinado uma quinta acima da afinação do violão e encarregado de fazer contracantos a melodia principal. (HIGA, 2010).

⁹¹ Disponível: <<https://pt.slideshare.net/Marcoaplima/yamandu-costa-partituras-para-violao-de-7-cordas>> Acesso em 12/11/17.

Uma maneira de se transcrever as músicas analisadas nesse trabalho é utilizar as cifras dos acordes acima dos sistemas das partituras, assim como em outros gêneros musicais populares como o choro e o jazz, na intenção de democratizar ainda mais a prática dessa música. Na minha vivência musical, percebi que nas rodas de choro ou jazz, as partituras, na sua quase totalidade, são feitas no seguinte padrão:

FIGURA 11 – PARTE A DO CHORO FLOR DE ABACATE DE ÁLVARO SANDIN

FONTE: SANDIN (2017)⁹²

FIGURA 12 – PARTE A DO JAZZ NIGHT IN TUNISIA DE DIZZY GILLESPIE

FONTE: GILLESPIE (2017)⁹³

O método de aprendizado por meio da audição de discos utilizado por Dino Rocha é bastante comum entre os músicos populares e isto, sem dúvida, aproximou ainda mais o meu processo de pesquisa acadêmica do conhecimento musical estudado e de seus diferentes processos de aprendizado das características da música local. Não tenho dúvidas ser este o caminho, pois entendo que, atualmente, é possível encontrar diferentes visões sobre o que é

⁹² Disponível: <http://casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_5602.pdf> Acesso em: 12/11/17.

⁹³ Disponível: <<https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/ANightTunisia.pdf>> Acesso em: 12/11/17.

música e, portanto, como pesquisador não pretendo correr o risco de ter uma visão pré-determinada, a qual pode me levar até conclusões equivocadas. Por isso, realizei uma etnografia em Campo Grande, para desvendar quais são as ideias dos próprios músicos praticantes do Chamamé sobre o seu fazer musical. Segundo os preceitos da etnomusicologia, essa busca pela compreensão dos diferentes significados e representações da música é uma importante ferramenta para o entendimento da humanidade, pois, a música é um lugar privilegiado de formação da subjetividade e da negociação de identidades coletivas (PELINSKY, 1997, p. 14).⁹⁴

Como o presente trabalho tem interesse também em entender as pessoas que fazem música, utilizei a descrição etnográfica para entender essa música e a sua prática, bem como a adaptação para o violão, que pode ser considerado um método eficiente para entender e se aprofundar no conhecimento do Chamamé.

Nas gravações e catalogações analisadas, percebi que o Chamamé - desde o começo dos anos 70, ou seja, a partir das primeiras gravações de música instrumental campo-grandense - era a preferência dos instrumentistas, prevalecendo na maioria dos discos de Dino Rocha. Como dito anteriormente, o Chamamé, a Polca Paraguaia e a Guarânia são muito semelhantes, possuindo diferenças sutis e, por isso mesmo, bem aceito dentre os sul-mato-grossenses de ascendência paraguaia. Ao que tudo indica, este é um fator fundamental, pois, o próprio Dino Rocha comenta:

O chamamé veio do Paraguai e irradiou-se para a Argentina, porque antes da guerra, as províncias de Corrientes e Misiones, berço do chamamé, pertenciam ao Paraguai e ali já se tocava este ritmo. Por isso defendo que a origem do ritmo é paraguaia [...] Toco todos os ritmos da fronteira, guarânia, polca, rasqueado, mas a minha obsessão é o chamamé, música que veio para o Mato Grosso com os paraguaios, carreteiros, mascateiros, que iam passando pelas fazendas, tocando violão e cantando canções que foram ficando enraizadas por aqui. (SÁ ROSA; IDARA, 2009, p. 356-357 apud GONÇALVES, 2014, p. 35).

⁹⁴ Esse entendimento permitiu a Jean Molino, no artigo *El Hecho Musical y la Semiología de la Musica*, inspirado na linguística, efetuar uma crítica aos processos de transcrição e análise musicais tradicionais. O autor entende que nesse processo *é necessário somente transcrever as classes de elementos mínimos que fazem possível distinguir uma mensagem da outra, quer dizer, os fonemas* (MOLINO, 2011, p. 144). Em seguida faz a seguinte pergunta: como e sobre que bases se deve proceder a análise? Como resposta, ele diz que as músicas de tradição oral e as experimentais contemporâneas colocam um desafio e levam até a questionar os objetivos mesmos da análise musical, pois, segundo o seu entendimento, não se pode confinar a análise dentro de limites a priori como a que corresponde à ‘música pura’, pois isso seria como dizer que trabalhos como o de Bério, Stockhausen ou Cage e a música da África não são analisáveis ou não fazem parte da música.

Na minha etnografia, ao perguntar a Dino Rocha sobre como o Chamamé chegou ao estado, procurando atestar a hipótese mais consistente, até o momento, de que esse gênero musical tenha chegado com os gaúchos na região, o músico dá a seguinte resposta:

D.R.- Gaúcho? Não, pera aí...o gaúcho, eles...teve uma época que a gauchada debandou pra cá...ai eles trouxeram o vanerão...gaúcho não...chamamé não, vixi...vanerão sim...que até hoje aqui, os baile aqui tudo é xote, vanerão, é música gaúcha...isso eles trouxeram realmente, mas o chamamé já tava aqui faz muitos anos...

Dino Rocha entende que o Chamamé tenha chegado ao estado com os paraguaios, porém não confirma ser paraguaia a sua origem, mas sim, correntina. Talvez isso se dê pelo fato de suas principais influências chamamezeiras serem dessa região e as referências de polca paraguaia sejam paraguaias, ou seja, no seu entendimento, o recorte geográfico de cada gênero é claramente delimitado. O que fica evidente é a sua necessidade de contradizer a influência gaúcha como determinante para o estabelecimento desse gênero musical na região, pois, para ele, os gaúchos trouxeram outros ritmos, mas também compartilham o mesmo gosto pelo Chamamé. Relato que enriquece a discussão.

O escritor Márcio Nina, biógrafo do acordeonista Zé Corrêa e estudioso do Chamamé há 15 anos, vai lançar um livro sobre a vida do músico em breve⁹⁵. Ele também discorda da hipótese de que o Chamamé tenha chegado com os gaúchos na região, o gênero começa a ser gravado por Zé Corrêa antes do pioneiro gaúcho Luís Carlos Borges (1953-) na década de 70. Além disso, a relação dos gaúchos com o Chamamé é diferente da sul-mato-grossense. O entrevistado afirma que, no período das primeiras gravações de Chamamé sul-mato-grossense, o gênero passava pelo processo de proibição nos festivais de música nativista no Rio Grande do Sul por seu caráter transnacional e que, dentro dos bailes gaúchos, esse ritmo é um entre outros diversos gêneros dentro do baile, entre eles o bugio, o xote, a vaneira e a milonga.⁹⁶

Mas, a questão que pode ser levantada é: se o Chamamé não chegou ao estado por meio da migração gaúcha, então como se deu esse processo? O fato de a cultura sul-mato-grossense ser mais influenciada pela cultura paraguaia do que gaúcha (BARROS, 1998) (HIGA, 2012) pode fornecer respostas a essa questão. Muitas das bases históricas sobre o

⁹⁵ Na etnografia realizada neste trabalho Márcio Nina revelou que é casado com a filha do falecido acordeonista, portanto Zé Corrêa é o seu sogro.

⁹⁶ A relação dos gaúchos com o Chamamé é complexa, pois o Rio Grande do Sul faz fronteira com o epicentro dessa prática. Embora não seja o foco desta dissertação, entendo haver necessidade de estudos pontuais que busquem analisar essa manifestação cultural para se entender os processos ali vivenciados.

assunto estão nas vozes de memorialistas e depoimentos das pessoas envolvidas com essa cultura. A relação do Chamamé com a polca paraguaia, além de responder o questionamento, possibilita observar uma diferença de “sotaque”⁹⁷ entre os dois gêneros e isso enriquece ainda mais o assunto.

Existem dificuldades em definir as diferenças entre os ritmos dentro de Mato Grosso do Sul, pois as características identitárias musicais e extramusicais de cada um se misturam e isso quase que impossibilita essa verificação. Para confirmar este fato, basta imaginar, por exemplo, assistir, em um mesmo baile, descendentes de gaúchos tocando polcas e paraguaios tocando chamamés, ou melhor, chamamés sendo tocados em ritmo de polca e, ao contrário, fatos muito comuns de ocorrer, reforçando a questão do sotaque, ou seja, diferenças sutis no andamento, instrumentação e variação rítmica. Esta conformação pluricultural e multiétnica é uma realidade não só de Mato Grosso do Sul, mas da América Latina em geral (CANCLINI, 2013, p. 274).

Sabe-se que Mato Grosso do Sul manteve intensas relações comerciais com os países da Bacia da Prata, entre eles o Paraguai e a Argentina (BARROS, 1998, p. 234) e isso pode ter acarretado trocas culturais, inclusive com o estabelecimento do Chamamé na região. Porém, a hipótese de que os gaúchos tenham ajudado na propagação do ritmo no estado é inegável, até mesmo porque o pioneiro do gênero em questão na região, o Zé Corrêa, era filho de gaúchos e Márcio Nina, ao se posicionar diante dos primeiros gêneros musicais do estado, comenta:

M.N.- quando começam a chegar as gravações dos correntinos nos anos 30, nos anos 40, que algumas músicas do repertório correntino começam a aparecer...Tu Pañuelo, Km11...começa a aparecer isso nos anos 40...mas você tem na primeira metade do século XX, uma predominância da música paraguaia e aí com o Zé Corrêa, que há uma reversão desse panorama musical...aí você inverte totalmente...aí você tem o chamamé correntino essencialmente e alguma coisa da música paraguaia e o elemento novo que é o Zé Corrêa, que é um nascido, forjado, criado aqui, com suas próprias composições.

JB - E ele é descendente de gaúcho?

M.N.- Então, os avós dele vieram do Rio Grande do Sul pra cá, de São Sepé, do Rio Grande do Sul.

⁹⁷ As questões idiomáticas podem estar associadas a dois aspectos:

1) Instrumental, referente a aspectos particulares que cada instrumento carrega em sua execução ou que proporciona uma sonoridade específica através dessa tocabilidade e de características timbrísticas.; 2) Características específicas presentes nos diferentes gêneros musicais. A partir de um levantamento dos diferentes parâmetros musicais presentes em cada gênero, são identificados quais aspectos carregam traços que o particularizam (PESSOA, 2016, p. 47). No caso da polca e o Chamamé existe uma diferença marcante entre os instrumentos de fole e a harpa paraguaia como solistas. Entre os dois gêneros também existem diferenças nas linhas guias e andamento, sendo a polca paraguaia de andamento mais rápida na maioria das vezes.

Ao dizer que o Chamamé começa a se prevalecer no estado a partir das primeiras gravações de Zé Corrêa, o entrevistado confirma o fato de que a cultura paraguaia se estabeleceu na região de maneira muito mais intensa e anteriormente aos outros migrantes. Porém o Chamamé também é o principal gênero musical no trabalho de Dino Rocha que, desde o início de sua carreira, intitula vários de seus discos se remetendo a esse ritmo como símbolo de sua identidade musical.⁹⁸

É interessante notar que tanto Zé Corrêa quanto Dino Rocha, no intervalo de uma década, denominam seus discos (...), com títulos que os relacionam ao gênero do chamamé, indicando a forte ligação dos artistas e de seus fãs com a música tradicional fronteiriça. No entanto, outros fatos também comprovam a popularidade do gênero musical com a população de Mato Grosso do Sul, como ser comemorado oficialmente no Estado em 19 de setembro o “Dia do Chamamé”, endossando a difusão cada vez maior do gênero junto aos sul-mato-grossenses. O chamamé possui um local exclusivo em Campo Grande para ser apreciado, que é o Centro Cultural do Chamamé, que funciona na cidade desde setembro de 2008 e realiza encontros mensais, sempre no dia 19 de cada mês. (GONÇALVES, 2014, p. 40).

É importante ressaltar que, na etnografia realizada para esse trabalho, foi constatado que os três músicos entrevistados possuem um vasto repertório além do Chamamé, principalmente com polcas paraguayas. Inclusive, Dino Rocha tem o hábito de tocar frequentemente com paraguayos, principalmente com violonistas e harpistas e, apesar de se autodenominar como chamamezeiro, tem respeito e admiração pela cultura do país vizinho e não julga um gênero superior ao outro, ao contrário, o acordeonista tem domínio e afetividade por todas essas práticas.

No tocante às relações de poder existentes no âmbito da música do estado, entendo que os gêneros do Chamamé, da Polca Paraguaiá e da Guarânia, sofrem um processo de desvalorização.⁹⁹ Como foi relatado por todos os personagens na minha etnografia, se há uma predominância nos meios de comunicação, é de outros gêneros musicais mais comerciais, o que torna a questão da relação de poder entre os ritmos citados pouco relevantes, afinal, quando se pensa a predominância de certos gêneros em relação a outros, há a necessidade de pensar então as instituições de poder existentes relacionadas a essa prática musical no estado e quais são seus principais interesses, pois, como aluno egresso de escolas públicas de Campo

⁹⁸ Exemplos desse fato podem ser os discos de Dino Rocha “Índio Mato Grossense – Um Chamamé para Cocomarola” de 1978 e “O Ídolo do Chamamé” de 1979.

⁹⁹ Dentro do contexto da música instrumental brasileira, as práticas musicais sul-mato-grossenses são muito pouco divulgadas. A polca, guarânia e chamamé, influências das fronteiras e das imigrações, já são referências estilísticas consolidadas no estado e mesmo assim invisibilizadas, sendo raras as divulgações nos grandes meios de comunicação e debates sobre o assunto em escolas e universidades. O presente trabalho é o primeiro em nível de pós graduação na Universidade Federal do Paraná sobre o assunto.

Grande e da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, foram raras as oportunidades que tive de estudar a música popular da região e suas implicações culturais.

3.7 O INSTITUTO DE CHAMAMÉ EM MATO GROSSO DO SUL

Como já foi dito anteriormente, na minha etnografia realizada em Campo Grande-MS em janeiro de 2017, tive a oportunidade de entrevistar o escritor, pesquisador e fundador do Instituto do Chamamé, Márcio Nina, na busca de entender qual a importância da criação e quais eram os interesses e objetivos da instituição que, apesar de recente, tem provocado transformações significativas na prática do Chamamé na região. Suas respostas mostram que a ideia da criação da instituição teve início há 15 anos.

JB - Quando surgiu o instituto do chamamé? Qual a finalidade dessa instituição?

MN- O Instituto do Chamamé surgiu há mais ou menos 2 anos, mas há mais de 2 anos, eu e o Orivaldo (Mengal)...o Orivaldo que é o presidente do Instituto...nós já entendíamos a necessidade de haver um instituto...de haver uma organização não governamental...pra que tivesse ações mais efetivas no sentido da pesquisa, do estudo, do fortalecimento e do estímulo a ações de promoção da cultura chamamezeira...e isso, assim...nesse meio tempo de 15 anos pra cá, o número de atividades que nós fizemos, de bailes, de discussões, foi muito grande...isso tudo alavancado pelo programa diário A Hora do Chamamé, que o Orivaldo apresenta todos os dias de segunda a sexta, que é campeão de audiência no horário...por ai você já tem noção da expressão dessa música, ai você fala, mas porque que as outras rádios não tocam? Não tocam porque o bloqueio que existe pra essa música é comercial...hoje, pra você tocar nas rádios, você precisa pagar tua inserção lá...e o músico chamamezeiro, ele é uma pessoa simples, ele trabalha de carpinteiro, ele trabalha de tantas outras coisas, e ele não tem meios econômicos pra poder subvencionar uma coisa assim entendeu?...até uma ideia nossa é apresentar uma iniciativa legislativa pra tornar obrigatório que todas as rádios no Estado toquem pelo menos uma hora de programação regional com os músicos daqui do Estado...com essa especificamente...com essa expressão musical...essa é uma discussão que a gente tá fazendo dentro da diretoria do Instituto e...além de outras ações...nós fizemos uma proposição pro secretário de cultura do Estado, pro Athayde...pra declarar o chamamé como patrimônio imaterial do povo de Mato Grosso do Sul...o Athayde acatou a ideia de pronto e já determinou que todas as providências fossem tomadas pra se realizar isso, isso já está em andamento dentro da secretaria de cultura...nós vamos fazer o primeiro festival internacional do chamamé aqui do Mato Grosso do Sul, em Campo Grande, vai vir gente do Paraguai, de Corrientes, do Rio Grande do Sul...toda a família do chamamé vai estar participando deste evento...já realizamos uma excursão para o Paraguai...visitando lá as minas jesuíticas, sítios históricos...um turismo histórico mesmo no Paraguai...temos uma parceria muito prolífica com o consulado paraguaio, onde nós há dois anos temos um curso de guarani...que é ministrado por uma professora paraguaia com formação superior na língua...estamos construindo um grupo de dança...danças regionais...então tem uma série de iniciativas que falam um pouco de como que a gente pensa, do que a gente quer pra cultura do Estado.

Em sua fala é possível perceber a influência do Instituto bem como sua relevância no processo de aquisição de capital simbólico para o Chamamé. Apesar das contradições dessas

ações, elas carregam a valorização da relação do estado com os países vizinhos, como o Paraguai e a Argentina, além da cultura guarani, pois, como dito por Neder (2014, p. 48), a política do Estado brasileiro não incentiva as trocas culturais com a América Latina e o caso do Instituto é um tipo de ação que vai contra a corrente de ações comuns da política nacional.

JB - Vocês fazem um intercâmbio com a província de Corrientes? Se sim, como se deu esse processo?

MN- Então, esse processo está sendo agora...porque nós levamos um ônibus pra lá, pra Corrientes agora pra festa nacional do chamamé, hoje é dia 24 de janeiro (2017), estamos lá com mais de 50 pessoas em visita a Província de Corrientes...através da nossa intermediação, o secretário de cultura do Estado também está lá na Província de Corrientes, visitando oficialmente o governo da província...pra tratar sobre essas iniciativas conjuntas, de festival lá, festival aqui e uma outra iniciativa que ai foi iniciativa do secretário de cultura...é...ele tem o desejo de iniciar um processo de cooperação não só na área de cultura mas também na área de produção rural, porque é uma característica em comum da Província de Corrientes e do Estado de Mato Grosso do Sul a pujança na produção agropecuária...então, a iniciativa do Athayde na secretaria de cultura é num primeiro momento declarar Corrientes e Mato Grosso do Sul estados irmãos...ai depois multiplicar as ações na área de cultura, na área de negócios, na área de turismo...pra intensificar, pra fortalecer esses laços que já existem historicamente.

JB - Então esse contato com Corrientes vai causar forte influência no chamamé que se faz aqui?

MN- Esse contato já existe...os músicos de lá vem muito tocar aqui...muito mesmo.

JB - Por causa do Instituto?

MN - Antes assim, vinham nas fazendas tocar...os fazendeiros mais endinheirados...ai o Orivaldo que é o primeiro que traz grupos pra se apresentar aqui em Campo Grande e cobrando ingresso e tal...Colônia Paraguaia, no Estoril, União dos Sargentos, Circulo Militar, tudo isso ai recebeu...então ele é pioneiro nesse segmento, de fazer eventos trazendo grupos de Corrientes.

JB - Então o Instituto funciona com frequência?

MN - Olha, é...a gente tem uma frequência do nosso sarau do chamamé...e lá nesse sarau a gente tem uma média de público ai de ...varia de 600 até mil pessoas...depende se tá chovendo, se tá frio...e ali é basicamente um público chamamezeiro que vai...então a gente abre pra pessoas novas...é pra gente nova...gente que não tem espaço pra tocar em lugar nenhum vai tocar lá...entendeu?...ai a gente leva muito dessas pessoas pra tocar no programa de rádio, tocar ao vivo...

JB - Quem você acha que é o público do chamamé aqui? Você tem uma pesquisa de 15 anos, eu queria saber o que você acha disso.

MN - Quem que é esse público? É...você fala em termos de idade, socialmente?...esse público é interessante porque ele não tem classe social...nós temos...isso sem exagerar...não são casos esparsos...ao mesmo tempo que você tem assim, vários desembargadores que escutam, por exemplo, Dom Dimas escuta todo dia o programa né...você tem empregadas domésticas, você tem o pedreiro...é uma música que atinge todas as camadas sociais...mas predominantemente você tem uma audição de 30, 35 anos pra frente...então você tem ai de 30 a 70 você tem um grosso dos ouvintes do chamamé.

Esse relato esclarece um pouco melhor as características do Chamamé em Mato Grosso do Sul, assim como a minha observação de festas e bailes em Campo Grande também confirmam algumas questões: os chamamezeiros do estado em sua maioria são de classes

desprivilegiadas economicamente¹⁰⁰, porém há heterogeneidade entre o seu público e isso colabora na ascensão social do Chamamé, pois, ao se considerar a fórmula de Bourdieu (2007, p. 97) [(capital) (habitus)] + campo = prática, pode-se concluir que o gênero musical vai se mantendo, ainda que seja para um público reduzido em relação às outras músicas mais comerciais. Com base nisso, é possível afirmar que, se ações como a do Instituto do Chamamé e de famílias envolvidas perpetuarem por meio da constância e continuidade o Chamamé e, junto com este, os gêneros musicais que se relacionam constantemente nos *shows*, principalmente a polca paraguaia, o rasqueado paulista e os ritmos gaúchos como o xote e o vanerão, elas são ações que permitirão a escrita de outra história dessa música. Ou seja, os pecuaristas, peões e outros interessados, oriundos dessa tradição, ao adquirir ou manter capital, seja econômico ou simbólico, possibilitarão a preservação dessa prática musical como elemento consagrado no âmbito do estado.

Outra característica apresentada é a faixa etária do público do Chamamé, que consiste, geralmente, de meia até a terceira idade, fato confirmado na minha observação. Também observei nos bares mais humildes, como nos bairros Santa Luzia e Vila Nasser, localizados na zona norte de Campo Grande, que os bailes chamamezeiros costumam ter uma atmosfera tensa, muitas vezes com a sensação de conflitos físicos eminentes.

Apesar da heterogeneidade religiosa existente na atualidade, é preciso lembrar que o Chamamé tem forte apelo da religião católica, o que pode ser considerada uma influência da catequização jesuítica, principalmente em Corrientes, território da antiga redução de Apeyú. Em entrevista, Márcio Nina observa que, em Corrientes, grande parte da sua população é católica e inclusive são seguidores do Gauchito Gil, santo dos chamamezeiros ainda não catequizado pela igreja católica. Também comenta que a principal referência religiosa dessa cultura é a Nossa Senhora de Itatí, canonizada pela igreja romana e homenageada pelos principais músicos desse gênero, que compartilham grande respeito e admiração por esta entidade.

Apesar de não canonizado, o Gauchito Gil é cultuado nos bailes tradicionais de Chamamé na Argentina, o que demonstra novamente a marginalização desse gênero musical naquele país. Na minha etnografia, percebi que ainda há ligação dos chamamezeiros mais experientes com a religião católica, com o uso de pingentes e estátuas de santos em suas casas. Fernanda Marcon se deparou com essa influência católica na sua etnografia, ao

¹⁰⁰ Principalmente entre os músicos.

perguntar à chamamezeira argentina Mirian Asuad sobre a ligação do Chamamé com a religiosidade:

Perguntei a ela se seria possível um chamameceiro ou chamameceira não serem católicos ou, pelo menos, não serem fiéis da Virgem de Itatí ou do Gauchito Gil, e ela me respondeu que sim, era possível, mas que acreditava ser muito difícil uma pessoa que se dedica ao chamamé desconhecer a religiosidade popular de Corrientes, que é bastante forte e acaba por marcar também a música produzida ali. (MARCON, 2014, p. 47).

Outro componente importante no baile chamamezeiro é a dança. Fernanda Marcon também traz importantes elementos característicos dessa dança, como os *zapateos* e *zarandeos*, sendo que o dançar bem é uma questão de honra, algo realmente valorizado entre seus cultores: é a valorização do Chamamé. (MARCON, 2014, p. 63).

Zapateos e *Zarandeos* são movimentos da dança de chamamé. O primeiro corresponde ao sapateio que serve como percussão às composições e é executado por homens (na regra apresentada pelos manuais da dança e em seu ensino formal) e mulheres (normalmente em bailes ou quando não há uma formalidade da dança sendo exigida); o segundo se refere ao mover dos quadris das mulheres enquanto os homens realizam os zapateios. Não observei o zarandeo de homens, mas muitas vezes - tanto no Centro Los Cunumi Guasu, quanto na Casa de Corrientes - vi homens e mulheres realizando o zapateo juntos, de braços dados, um ao lado do outro. (MARCON, 2014, p. 58).

Segundo Pérez Bugallo (2008, p. 301) Sarandi, termo utilizado também em Mato Grosso do Sul, pode ser uma guaranização da palavra zarandeo, derivado do espanhol e uma das figuras básicas de dança no Chamamé, relacionado ao fandango chegado ao Paraguai via Peru.

4 TERCEIRO CAPÍTULO - ESTILO DUETADO: O CHAMAMÉ EM CAMPO GRANDE, MATO GROSSO DO SUL

Esse capítulo trata de dois instrumentistas, Zé Corrêa e Dino Rocha, por entender que eles são precursores na prática do Chamamé instrumental sul-mato-grossense, o primeiro por seu pioneirismo e o segundo pelo desenvolvimento e divulgação do estilo em âmbito nacional. A partir dessa perspectiva, escolhi as músicas Don Artur de Zé Corrêa, Gaivota Pantaneira e Um Chamamé para Cocomarola de Dino Rocha.

As transcrições foram feitas para violão de sete cordas motivadas pelo meu interesse de expandir o repertório desse instrumento com a expressão da música instrumental do centro-oeste brasileiro. Devido ao meu estudo do Chamamé como violonista ter sido realizado a partir da experiência, com o aprofundamento no repertório, aprendendo as músicas, tocando em conjunto, ouvindo as orientações de Dino Rocha, Marcelo Loureiro e Aurélio Miranda, segui, depois, para transcrevê-las.

Contudo, antes de abordar o cenário específico de Mato Grosso do Sul, é necessário problematizar o caráter transnacional do Chamamé. A ligação desse gênero musical com as práticas locais e ao mesmo tempo seu processo de mundialização como consequência dos meios de comunicação é um fato que revela o processo de mercantilização da música popular latino-americana.

4.1 CARACTERÍSTICAS MUSICAIS DO CHAMAMÉ E ALGUNS APONTAMENTOS SOBRE SUA RELAÇÃO COM OS CONCEITOS DE GLOBAL E LOCAL

A harmonia do Chamamé instrumental de Mato Grosso do Sul geralmente é construída sobre acordes de tônica e dominante, podendo ter variações usando segundo e sexto graus, além de modulações tanto para a subdominante quanto do homônimo menor para o maior e vice versa. Isso pode ser observado nas centenas de gravações instrumentais dos artistas citados neste texto, evidenciando o fato de que o Chamamé da região está em consonância com aquele feito na Argentina. As músicas analisadas comprovam as características apontadas por Alejandra Cragolini (2000)¹⁰¹, pois o Chamamé instrumental é

¹⁰¹ Essas características musicais são: a presença da polirritmia com a sobreposição do compasso 6/8 e 3/4. Dobra em terças e sextas paralelas; as músicas instrumentais se desenvolverem a partir da elaboração de um ou dois motivos melódicos. Outras peculiaridades do Chamamé são as de que os instrumentos de fole são os principais solistas nos grupos convencionais e a *tapa* e a utilização da glosa nas introduções e interlúdios nas peças instrumentais, como veremos mais a frente.

feito com a exposição e o desenvolvimento de um ou dois temas, sendo que as músicas analisadas aqui consistem em uma parte “A” e uma parte “B” com variação, com exceção da peça um Chamamé para Cocomarola, de Dino Rocha, que pode ser entendida como um tema com variações.

Outra característica comum ao Chamamé é o acorde final da música. Durante a cadência, após o término da exposição do tema, faz-se uma pausa e se encerra com o acorde de tônica. Este encerramento da música é chamado por Chango Spasiuk (1968-) de *Tapa*, que em português significa tampo ou cobertura. É possível encontrar nas gravações de Chamamés diferentes tipos de *tapas*, sendo considerados entre os conhecedores do gênero como marca do acordeonista. Na obra destes dois sanfoneiros, Zé Corrêa e Dino Rocha, existem duas *tapas* diferentes, que são recorrentes em suas gravações. No caso de Zé Corrêa, tem uma terminação feminina, ou seja, o último acorde se encontra no tempo fraco, com uma sequência de 4 notas, da dominante até a tônica em grau conjunto.

FIGURA 13 - *TAPA* DE ZÉ CORRÊA



FONTE: O autor (2016)

Já a *Tapa* de Dino Rocha tem como característica a terminação masculina, com finalização no tempo forte do primeiro compasso.

FIGURA 14 - *TAPA* DE DINO ROCHA



FONTE: O autor (2016)

As frases de finalização são motivos característicos de muitos gêneros musicais, sendo uma decorrência da música tonal. É possível encontrar em diferentes ritmos populares

terminações específicas, capazes de dar identidade ao estilo, então, muitos tipos de músicas populares são facilmente reconhecidos por seus finais particulares, assim como o Chamamé.

Outra importante característica do Chamamé é a sua temática, que geralmente se conecta com as paisagens naturais e a vida do campo de locais específicos como o praticado em Corrientes, no Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, por exemplo, que é vinculado com sua cultura e geografia específica, na sua maioria ligada ao ambiente campestre.

Também devido à sua história de exclusão social, o Chamamé não obteve uma projeção global da mesma maneira que o choro, o jazz, ou até mesmo o tango. Como visto no primeiro capítulo, o Chamamé representava a desordem social e foi excluído do projeto nacional argentino sendo mantido por praticantes locais¹⁰² do interior ou por imigrantes com suas identidades estigmatizadas na capital Buenos Aires. O Chamamé passou a ter projeção global com nomes como Raúl Barboza (1938-)¹⁰³, Chango Spasiuk (1968-) e os irmãos Rudi y Nini Flores já na segunda metade do século XX, porém, manteve-se fortemente ligado a cultura do campo, sendo esses músicos nascidos em regiões provincianas argentinas, de cultura campesina.

O Chamamé é uma prática musical sul-americana e acontece não só na Argentina, como no Uruguai, no Paraguai, e no Brasil, apesar de reconhecer as características globais do Chamamé dentro da produção discográfica, percebe-se uma diferença relevante entre esse gênero musical e outros com produção e divulgação em grandes escalas de magnitude espacial muito maior, sendo praticado em âmbito mundial. Gaertner (2016, p. 37 e 38) lembra a importância da partitura na preservação e propagação do choro, um forte motivo para entender que, apesar das facilidades da era da internet, a partitura ainda é uma importante ferramenta para a prática da música popular. O autor afirma:

É inegável que as publicações de partituras fazem a música chegar em mais lugares, em mais pessoas, isto seria um dos pontos a favor da era da reprodutibilidade, e que muitos músicos chegam ao repertório do Choro pela leitura de partituras. Assim, a partitura também acaba sendo um bom instrumento de acesso ao chorão iniciante, que consegue visualizar a forma, os sinais de repetição ou barras duplas geralmente demarcadoras de seções, consegue também ler a tonalidade, ou seja, mesmo que não tenha ouvido a música, ou então, mesmo que já conheça a música, mas que na hora

¹⁰² É no local onde as identidades são criadas e fortalecidas pelos laços, por vezes familiares, por vezes, afetivos e culturais de determinada comunidade; seja na família, primeira célula social, seja na sociedade, no clube, associação de moradores, na padaria da esquina; no bate papo da roda de amigos, sobre amenidades, no bar, onde se reúnem rotineiramente para discutir o mundo, nem sempre, reduzido ao território da vizinhança. (ROCHA, 2014, p. 155).

¹⁰³ Raúl Barboza é uma figura mundial do acordeão, desde 1983 reside na Europa e toca com grandes músicos daquele continente, inclusive com orquestras. Ganhador de prêmios como solista de seu instrumento, é um exemplo de projeção global do chamamé. Acesso: https://www.clarin.com/sociedad/Raul-Barboza-figura-mundial-acordeon_0_HyJzuMssw7x.html em 21/04/2018.

H esqueceu o tema da seção C, por exemplo, ainda consegue participar do jogo com a ajuda da partitura. O “*grande arquivo de músicas antigas e modernas*” de Alfredo Vianna nos faz lembrar que o repertório também é transmitido de pai para filho através da notação. (Ibid).

Isso pode ser uma ideia cativante aos interessados em preservar e propagar o Chamamé, porque dentro da música em conjunto, as facilidades da partitura permitem a experimentação de novos gêneros musicais e, se considerarmos que o Chamamé está se tornando uma música de projeção mundial, por sua inserção nos meios de comunicação, como os canais da internet, seria um processo até previsível o de espalhar essa música aos interessados em conhecer diferentes repertórios por meio da partitura¹⁰⁴. Já José Miguel Wisnik (2004, p. 321), entende de forma diferente o processo de globalização capitalista e o da mundialização:

Se por um lado a globalização nos remete à generalização das relações econômicas transnacionais, dependentes do modelo norte-americano e de seus padrões, por outro lado a mundialização nos leva à constatação de que os sujeitos culturais deixaram há muito tempo de ser necessariamente nativos de uma região, de uma etnia, de uma cultura nacional ou de uma classe social ontologicamente determinada (...). Nós não podemos, no mundo “mundializado” pelos meios de reprodução transnacional que vão da fita cassete à internet, relevar o fato de que se está exposto a informações culturais múltiplas, que esse é um dado de realidade formativo, e que nenhuma vida cultural paira “pura” acima ou abaixo disso. Globalização e mundialização vêm a ser, assim, fenômenos associados, ao mesmo tempo que potencialmente divergentes. (Apud NEDER, 2014, p. 80).

Pode-se afirmar que as mudanças nos meios de comunicação de uma forma artística levam a transformações na ordem formal do estético e de sua construção de sentido (OCHOA, 2003, p. 22). Ao longo da história, as mudanças tecnológicas têm desempenhado um papel crucial nas transformações dos modos de transmissão da música. Tem-se então como marcos históricos a invenção da notação musical no século IX, da imprensa musical no século XVI, do fonógrafo no final do século XIX e da tecnologia digital em finais da década de setenta no século XX (Ibid).

A tecnologia digital vem alterando a maneira de definirmos as fronteiras dos gêneros musicais do local e transformando o modo de circulação do sonoro e, por isso, é cada vez

¹⁰⁴ Esta pode ser uma nova característica na reprodução e recepção dos produtos como consequência dos meios de comunicação contemporâneos, o que podemos chamar de glocal. Segundo Edilson Cazaloto: “*Glocal*” é um neologismo usado para indicar a superposição de um conceito global a uma realidade local, a partir de um meio de comunicação, prioritariamente (mas não exclusivamente) operando em tempo real. No ambiente glocalizado, o sujeito se vê em um contexto simultaneamente local (o espaço físico do acesso, mas também o seu meio cultural) e global (o espaço mediático da tela e da rede, convertido em experiência subordinativa da realidade). Sem o fenômeno da glocalização, suporte comunicacional das trocas em escala global, a derrubada das fronteiras para a circulação de produtos, serviços, formas políticas e ideias estaria prejudicada ou impossibilitada. (CAZELOTO, 2007, p. 49).

mais difícil definir o material sonoro local (OCHOA, 2003, p. 23). Um dos fatores mais visíveis em que se está operando a transformação dessas músicas tem sido o surgimento da categoria do mercado musical *world music*, através da qual se comercializam, no nível global, os sons do local. Esta categoria surgida nos anos oitenta é a que mais se dirige ao nível transnacional como signo de comercialização do local (OCHOA, 2003, p. 27).

Antes do surgimento desse termo, as chamadas músicas folclóricas ou étnicas eram vendidas no primeiro mundo através de categorias de pouca importância comercial como “primitivas, tribais, étnicas etc...”. O quadro latino-americano foi construído de forma diferente, devido ao fato de o nascimento da música popular massiva ter sido realizada com gravações de músicas locais. Por isso, mesmo as músicas que alcançaram uma grande difusão no nível comercial, não perderam totalmente sua associação com as tradições locais (OCHOA, 2003, p. 28 e 29).

O Chamamé sofreu, à sua maneira, os efeitos tecnológicos, como da notação musical¹⁰⁵, as gravações em suportes materiais e finalmente o processo de digitalização. Contudo, devido a essa característica particular da América Latina na construção do quadro da música popular massiva, esse gênero musical acaba por ser constantemente associado com o local, ao mesmo tempo em que sofre um processo de mundialização.

4.2 O ESTILO DUETADO

Desde o final da década de 60 se estabeleceu uma maneira de se tocar Chamamé em Mato Grosso do Sul chamado de Estilo Duetado. Na busca de compreender o que se denomina de estilo, Merriam (1964, p. 114 e 115), baseado nos textos de Schapiro e Haag, explica que o estilo denota a constância da forma com elementos constantes como, por exemplo, qualidades timbrísticas e marcas de expressão, podendo ser tanto na arte de um indivíduo ou do grupo. Além disso, estilo tem continuidade, isso quer dizer que não basta apenas acontecer em um curto momento, logo sendo esquecido, o estilo deve ter constância. Cada estilo musical é estruturado pelo idioma de uma época anterior e é assim, pela continuidade, que surgem os padrões de excelência, ou seja, é pelo tempo que se definem os padrões de qualidade. *Todos os grupos devem enfatizar certos valores musicais sobre outros e esses valores tendem a ser contínuos no tempo, embora mudanças podem e de fato ocorrem*

¹⁰⁵ A partitura já não é uma novidade entre os chamamezeiros argentinos, trouxe como exemplo para o texto a partitura da música Otoñando do chamamezeiro Mateo Villalba, no anexo 1. Aqui não se entende a partitura como uma referência cristalizada da música, mas assim como o texto, um conteúdo sujeito a diferentes interpretações e com a proposta de divulgar o conhecimento entre os leitores, músicos e acadêmicos.

(ibid). Sendo o Estilo Duetado uma prática de mais de 50 anos, é possível encontrar nele essas características de constância e continuidade, que serão analisadas a seguir.

Segundo o pesquisador Rodrigo Teixeira Gonçalves (2014, p. 37), o Estilo Duetado foi criado pelo acordeonista Zé Corrêa e, ao que tudo indica, consolidado como linguagem sul-mato-grossense com Dino Rocha (1951-), que, a partir da morte de Zé Corrêa (1974), passou a liderar o mercado do Chamamé instrumental do estado, tendo uma carreira prolífica, com mais de 20 discos solos e uma constância de mais de 50 anos como acordeonista.

O Estilo Duetado é uma adaptação na técnica de tocar o acordeão advindo da instrumentação tradicional do Chamamé argentino. Pérez Bugallo (1992, p. 103) afirma que a instrumentação tradicional argentina se fixa nos anos de 1970 como uma característica musical do Chamamé, que acentua suas diferenças em relação à polca paraguaia. Seu conjunto completo consta agora de:

(...) acordeão, bandoneón, contrabaixo e guitarras, estas últimas geralmente nas mãos dos cantores. Enquanto o bandoneón, principalmente de função melódica, confere a interpretação equilíbrio e doçura, o acordeão reforça o ritmo e lhe dá “polenta”- intensidade. A natural estridência desse aerófono é as vezes realizada pelos fabricantes, a pedido dos executantes. Isto se faz afinando os apitos que normalmente devem soar em unísono, com uma leve diferença entre sí. O instrumento “afinado” deste modo, recebe o nome de “tremolado” e considera-se mais “gritão” que o de afinação exata. (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 103).¹⁰⁶

Essa afirmação tem fundamentação nos estudos etnomusicológicos de Franco Fabbri que em 1982 propôs uma descrição ampla para definir o gênero musical, fato desconsiderado até então pela musicologia. Fabbri reconhece que cada gênero musical tem uma forma e um estilo típico e estes não são suficientes para delimitá-lo. Ao conjunto de regras incorpora as técnicas de execução, a instrumentação e a habilidade do músico. Todas elas podem ser transmitidas através de um código escrito ou pela tradição oral (GUERRERO, 2012, p. 3). A definição de Fabbri acentua o caráter social dos gêneros musicais e, ao mesmo tempo, incorpora a instância performativa à análise da linguagem musical. Diferente das definições provenientes da musicologia histórica, a de Fabbri sugere que a determinação do gênero é o resultado de uma negociação que inclui tanto aspectos puramente relacionados com o som,

¹⁰⁶ (...) acordeón, bandoneón, contrabajo y guitarras, estas últimas generalmente en manos de los cantores. Mientras el bandoneón, principalmente de función melódica, confiere a la interpretación equilibrio y dulzura, el acordeón refuerza el ritmo y le da "polenta"- intensidad. La natural estridencia de este aerófono es a veces realizada por los fabricantes, a pedido de los ejecutantes. Esto se logra afinando las lenguetas que normalmente deben sonar a unísono, con una leve diferencia entre sí. El instrumento "afinado" de este modo recibe el nombre de "tremolado" y se lo considera más "gritón" que el de afinación exacta. (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 103). (Tradução do autor)

como outros emergentes da experiência dos indivíduos envolvidos no fato musical (GUERRERO, 2012, p. 4).

Hamm (1994) entende que, diferente do que ocorre na “música clássica”, na qual a flexibilidade da *performance* está limitada a estreitas decisões de tempo, dinâmica, fraseado e articulação, as práticas na música popular permitem uma flexibilidade e criatividade na forma concebida nas peças. Para o autor, o gênero não está determinado pela forma ou estilo da música em si mesma, mas sim, pela percepção da audiência, definida no momento da *performance* (GUERRERO, 2012, p. 4 e 5). Sua premissa é a de que o uso de categorias de gênero organiza o processo de vendas. Assim, a relação entre música e gênero estaria determinada pelo mercado fonográfico e a essência do gênero se explica pela sua funcionalidade. (GUERRERO, 2012, p. 5)¹⁰⁷. As diferentes percepções que envolvem o público e o músico, assim como as diferentes instrumentações são capazes de descrever um gênero musical.

Na pesquisa de campo realizada, foi possível observar uma pequena diferença de instrumentação entre o Chamamé de Corrientes e o de Mato Grosso do Sul. Na Argentina, o Chamamé conta com dois violões, uma botoneira¹⁰⁸, um bandoneón e um contrabaixo. Em Campo Grande, a instrumentação é formada por um acordeão¹⁰⁹, dois violões e um contrabaixo, como confirmado no levantamento etnográfico. Um fato interessante é que o contrabaixo, segundo Dino Rocha, é o acústico de três cordas e faz parte do seu trabalho há mais de 30 anos. Com essa afirmação, conclui-se que esse foi um instrumento tradicional na formação instrumental do Chamamé sul-mato-grossense, substituído pelo baixo elétrico de quatro cordas. Isso é reforçado pelo escritor Márcio Nina ao comentar seu uso.

JB - Esse baixo é comum no chamamé aqui?

MN - Não é mais...era no tempo do Zé Corrêa, mas ai, com a introdução do baixo eletrônico é...o baixo eletrônico dominou.

JB - É que eu percebo que o baixo, mesmo o baixo de pau, tinha quatro cordas e esse tem três...e ele é feito pra tocar chamamé?

MN - Exatamente...e todos os discos do Zé Corrêa foram gravados com baixo acústico.

JB - Esse de três cordas?

MN - É esse.

¹⁰⁷ Como foi salientado no primeiro capítulo, o termo Chamamé, anteriormente chamado de polca correntina, pode ser considerado uma estratégia mercadológica para dar ao público argentino um produto com características nacionais.

¹⁰⁸ Esse instrumento é uma sanfona de oito baixos conhecida no Rio Grande do Sul como “gaita ponto” e no nordeste como “pé de bode”, sem teclado, formado apenas por botões.

¹⁰⁹ Também chamada de gaita ou acordeão, este instrumento é classificado como pertencente à família dos aerófonos, por produzir seu som através da vibração de palhetas acionadas por uma corrente de ar. No caso de Dino Rocha, é um acordeão cromático piano de 120 baixos, no lado direito tem um teclado e no esquerdo botão, saindo a mesma nota tanto ao abrir como ao fechar o fole.

JB - Então quer dizer... ele é tradicional no chamamé?...

MN - É tradicional, se você for olhar esses antecedentes do chamamé, ele tá presente.

JB - Em Corrientes também?

MN - Corrientes, é de lá que vem essa tradição...

Talvez pela raridade do bandoneón em Campo Grande, Zé Corrêa criou uma maneira de tocar em que buscou fazer dois instrumentos em um só, ou seja, com a mão direita o acordeão e nos botões da mão esquerda o bandoneón, o que é chamado de Estilo Duetado. Na entrevista com Márcio Nina, seu biógrafo, foi possível encontrar alguns elementos que possibilitam um maior entendimento de como foi desenvolvido este estilo.

JB - O duetado, você acha que ele sempre fez ou chegou um momento e começou a fazer? Como é que é pra você que estuda ele?

MN - Eu acho que...é...a audição do Zé Corrêa...ele tinha o ouvido absoluto...tem uma música por exemplo, que ele gravou que chama Mensu, é uma música do Emilio Chamorro...essa música é um dos primeiros chamamés que foram gravados e ele escutava todas as madrugadas uma rádio da cidade de Posadas, que é Província de Misiones, é...o programa chamado Mi Tierra Roja, e ele escutou essa música uma vez e foi o suficiente pra ele gravar...a música, e tocar...e assim com tantas outras...escutava uma vez e reproduzia igualmente.

JB - Ele tinha como referência o chamamé correntino né? Mas só que o chamamé Correntino usava bandoneón...será que ele fez alguma adaptação pra...

MN - A sim...a gente, observando as gravações dele, a gente busca que sonoridade que o Zé Corrêa pretendeu chegar no acordeão...então ele buscou a sonoridade do bandoneón...no acordeão dele, tanto é que nas músicas o acordeão soa como um bandoneón.

A característica marcante nesse estilo instrumental chamamezeiro¹¹⁰ sul-mato-grossense é, sempre que possível, trabalhar a dobra da melodia principal nos botões da mão esquerda, o que dá maior corpo a melodia, além de uma textura mais grave¹¹¹. Essa maneira de tocar é uma peculiaridade na música “Don Arthur” de Zé Corrêa, gravada em 1969 no disco “Zé Corrêa – O Rei do Chamamé”.

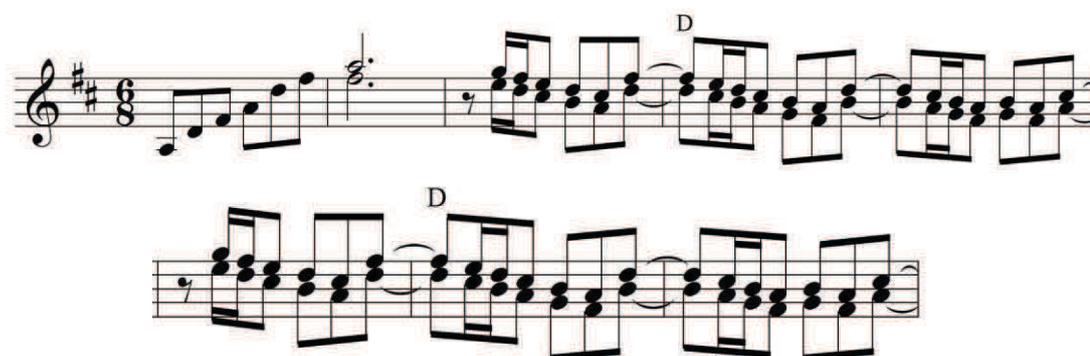
¹¹⁰ Na Argentina é correto o termo *chamamecero*, a antropóloga Fernanda Marcon na sua tese de doutorado de 2014, “abrasileirou” o termo tornando-o chamameceiro. Em Campo Grande é comum o termo chamamezeiro, não fazendo muito sentido aos praticantes locais o termo *chamamecero*. Esse tipo de variação, a lexical, é, entretanto apenas um dos modos como uma língua pode variar. Em outras palavras, fazer referência a um elemento, do mundo por mais de um termo linguístico é apenas um dos casos que mostram que, de fato, as línguas variam. Numa mesma língua, um mesmo vocábulo pode ser pronunciado de formas diferentes, seja conforme o lugar – variação diatópica -, seja conforme a situação (mais formal ou mais informal) em que se está falando – variação diafásica. (FIORIN, 2008, p. 122).

¹¹¹ Com termo dobra, quero descrever esse processo de harmonização melódica em terças e sextas, característico do Chamamé.

FIGURA 15 - CAPA DO DISCO ZÉ CORRÊA DE 1969

FONTE: Google (2018)¹¹²

FIGURA 16 - MÚSICA DON ARTHUR DE ZÉ CORRÊA (COMPASSOS 1 AO 8)



FONTE: O autor (2016)

Esse recurso técnico-musical também é praticado por músicos argentinos¹¹³ e geralmente é feito dobrando a melodia em terças e sextas, mas não com tanta obstinação em execuções solos, utilizando as dobras em duo entre a botoneira e bandoneón. No Estilo Duetado também podem acontecer contrapontos quando a melodia do baixo faz caminhos contrários ou respostas a melodia principal¹¹⁴, como se pode ver no exemplo:

¹¹²Disponível: <https://www.google.com.br/search?q=disco+z%C3%A9+correa+o+rei+do+chamame&rlz=1C1C_AFB_enBR699BR699&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsyKPPv9bZAhWHhZAKHV7ZALQQ_AUICygC&biw=1366&bih=662#imgrc=QrzZwuufbB8d_M:> - em 05/03/2018.

¹¹³ Isto pode ser constatado nas gravações dos acordeonistas argentinos Raúl Barboza e Chango Spasiuk, além disso, devemos lembrar que essa técnica de dobras melódicas em instrumento de fole também era usada desde a primeira metade do século XX por Piazzolla.

¹¹⁴ No processo de adaptação para o violão, as dobras podem ser realizadas em duos de violões. Também é possível escolher as dobras mais interessantes para o solista que está interpretando a peça ou assim como fazia Arthur Bonilla (1981-2015), fazer todas as dobras, demonstrando grande virtuosismo violonístico.

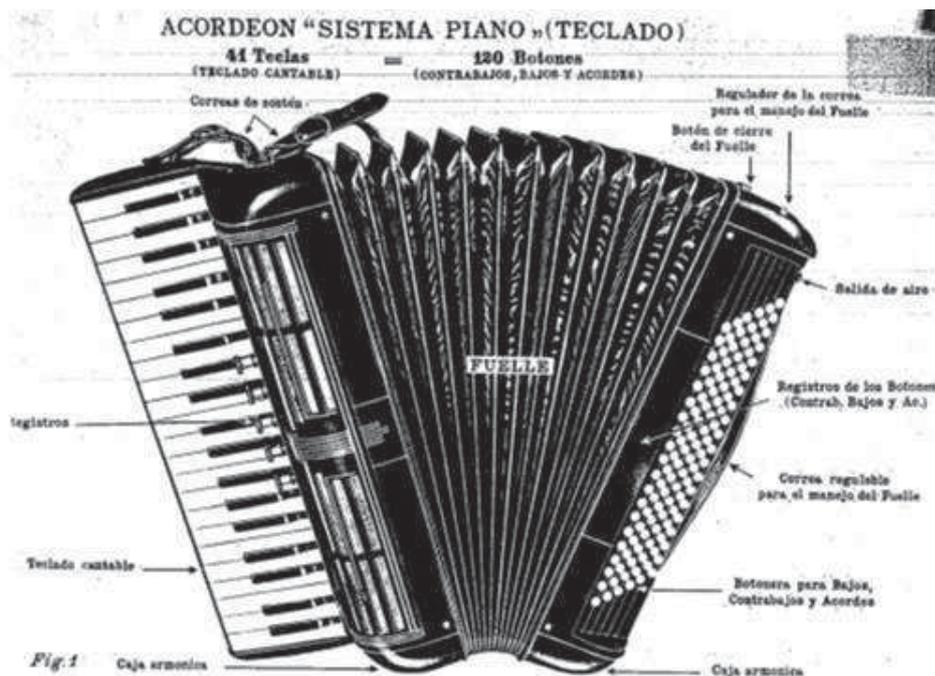
FIGURA 17 - MÚSICA DON ARTHUR DE ZÉ CORRÊA (COMPASSOS 42 AO 46)



FONTE: O autor (2016)

Para a execução do Estilo Duetado, os músicos sul-mato-grossenses utilizam o acordeão de 120 baixos cromático, que predomina entre os instrumentos de fole na região em relação aos instrumentos do Chamamé correntino, a gaita ponto e o bandoneón, que são diatônicos. Esse instrumento propicia a utilização de notas individuais nos baixos nas duas primeiras fileiras perto do fole. O seu funcionamento se dá da seguinte forma:

FIGURA 18 - ACORDEÃO DE 120 BAIXOS



FONTE: ANZAGHI, 1942, p.1

O acordeão de 120 baixos foi consagrado em Mato Grosso do Sul nas mãos de Zé Corrêa, que desde a década de 60 já o utilizava nas suas primeiras gravações e, posteriormente, esse instrumento passou a ser usado também por Dino Rocha, influenciando as futuras gerações de acordeonistas da região. No estado de Mato Grosso do Sul não é

comum o uso do acordeão de botões, no entanto, na Argentina, há interpretes fazendo uso desse instrumento, como o acordeonista Raúl Barboza (1938-).

Segundo Gonçalves (2009, p. 183), existiram alguns acordeonistas profissionais anteriores a Zé Corrêa, como Atílio Colman e Abadil Viegas, esses músicos de baile não faziam o Estilo Duetado, mas, sim, o acompanhamento com acordes ou a sequência da tríade tônica, terça e quinta, comum ao contrabaixo e feita com a mão esquerda nos botões. A partir de Zé Corrêa, então, muda-se a maneira de se tocar acordeão no Mato Grosso do Sul, fato confirmado pelo escritor e biógrafo de Zé Corrêa, Márcio Nina:

JB - Outra coisa que me deixou curioso é que antes do Zé Corrêa se tocava os acordes na baixaria? É isso?

MN - O baixo na mão esquerda era pobre... então se tocava essencialmente só no piano do acordeão... então no máximo, o que se fazia no acordeão, na mão esquerda, era o três por um, era só isso... se limitava a fazer isso.

Os primeiros trabalhos de gravação profissionais de música de Mato Grosso do Sul foram realizados por Délio (1926-2010) e Delinha (1936-), não com Chamamé, mas sim com o rasqueado paulistano, mais próximo do compasso em $\frac{3}{4}$, diferente do Chamamé de compasso em $\frac{6}{8}$ com hemíolas. Assim como afirmou Aurélio Miranda na etnografia realizada para esse trabalho.

Como o Chamamé, a Polca Paraguaia e a Guarânia têm muitas características em comum e, com certeza, eram executadas dentro de uma mesma apresentação, compartilhando o gosto do público. Esses gêneros faziam parte do repertório dos instrumentistas profissionais da região e, como dito no primeiro capítulo, não é uma tarefa fácil apresentar as diferenças de cada ritmo.

JB - É diferente do chamamé o rasqueado?

Delinha - É diferente, pelo menos bater o rasqueado o... ritmo, o tipo de bater.

Delinha fala sobre a diferença da levada do Chamamé em relação ao rasqueado. Na minha experiência como músico, percebi algumas diferenças técnicas como, por exemplo, a distância da mão direita em relação às cordas. No Chamamé, a mão fica mais próxima ao violão, o que facilita os *staccatos* e suas variações rítmicas características. Outra diferença observada na minha etnografia é que, no rasqueado paulista, é comum o uso do polegar no toque das cordas graves, já no Chamamé feito em Mato Grosso do Sul, assim como na Polca Paraguaia, não se usa com tanta frequência o polegar, no caso dos entrevistados, o que

permite um uso mais constante de variações no rasgueio, na sequência dos dedos mínimo, anelar, médio e indicador.

Ao escutar o disco de Délio e Delinha “Gosto Tanto de Você”, de 1960, as músicas “Sou Bela-Vistense”, “Criador de Gado Bom” e “Foi na Hora da Partida”¹¹⁵, percebi a mesma figura rítmica de acompanhamento do Chamamé e da Guarânia, sem variações¹¹⁶, com andamento aproximado de 116 bpm a semínima e mais próximo do compasso ternário simples:

FIGURA 19 - RITMOS DE ACOMPANHAMENTO AO VIOLÃO



FONTE: O autor (2017)

Na música “Fronteira”, gravada em 1942 pela dupla Nhô Pai e Nhô Fio¹¹⁷, pela gravadora Odeon e na música “Peão Catireiro”, gravada em 1951 na gravadora Continental pela dupla Carreiro e Carreirinho¹¹⁸, percebi uma levada peculiar, mais próxima da valsa:

FIGURA 20 - RITMOS DE ACOMPANHAMENTO AO VIOLÃO



FONTE: O autor (2017)

Na sanfona também existem diferenças, pois no rasqueado não é necessário o Estilo Duetado, então, geralmente, a mão esquerda do sanfoneiro faz os acordes ou a tríade do baixo. Na entrevista com Marcelo Loureiro, ele me explicou ao violão as diferenças entre o Chamamé e o Rasqueado Paulista.

¹¹⁵ https://www.youtube.com/watch?v=nZmj-QW0_d0

¹¹⁶ Delinha contou em entrevista que seus shows nas décadas de sessenta e setenta eram muito longos, duravam a madrugada inteira, vários dias seguidos nas fazendas. O desgaste dos dedos da mão direita era tanto, que Délio e Delinha colocavam pedaços de cano de PVC nos dedos que já estavam feridos devido ao rasqueado nas cordas de aço. Obviamente, o acompanhamento ao violão era o mais simples possível, com a função apenas de acompanhar as vozes e, em alguns casos, a exposição de introduções, interlúdios e finalizações das músicas no instrumento pelo Délio.

¹¹⁷ https://www.youtube.com/watch?v=x-HUkj45_jU.

¹¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=rUjLLNk9w6k>.

ML – No Chamamé correntino...são cinco batidas no instrumento e elas são bastante marcadas e com ataques rápidos... e no final tem essa...(abafada percussiva)...No rasqueado paulista você já vê as pessoas tocando assim...com o polegar...a batida já é mais solta e leve...a mão já é mais distante do instrumento...não tem essa pegada mais junta...

A explicação é importante, não só no sentido de dar visibilidade aos sujeitos entrevistados, mas justamente por demonstrar ser uma prática da cultura oral. Ou seja, essas características musicais citadas não são estanques, ocorrendo variação de dupla para dupla. Marcelo Loureiro contou ainda a sua experiência tocando no festival de Chamamé de Corrientes, na Argentina, onde, segundo seu entendimento, existe um conservadorismo do estilo correntino na interpretação do Chamamé. Ao ser questionado sobre as diferenças entre a Polca Paraguaia e o Chamamé, afirmou que existe diferença assim como há entre o samba carioca e o paulista, como no tipo de frase, na métrica e na letra. No festival de Corrientes ele se deparou com recusas dos chamamezeiros por influências externas como a bateria, ou até mesmo de variações rítmicas não comuns ao gênero musical ao violão, tendo inclusive apenas um músico, o Chango Spasiuk, em todo o evento, tocando acordeão de 120 baixos. Também comentou sobre o fato de existirem diferenças entre a maneira de tocar Chamamé em Corrientes, no Rio Grande do Sul e em Mato Grosso do Sul.

ML - O sul-mato-grossense já toca diferente do violão do gaúcho e do correntino...quanto mais você sai e vai em direção ao eixo Rio-São Paulo, mais a batida rítmica é diferente...o rasqueado paulistano nada mais é que uma derivação da nossa guarânia, do nosso chamamé, então, já tem um jeito de tocar diferente... as diferenças são pequenas, mas a gente compartilha do mesmo...da mesma paixão que é o chamamé, a polca, a guarânia...mas as diferenças são bastante pequenas e geralmente são músicos assim que conseguem decifrar as diferenças...

É interessante notar que essas diferenças sutis estão sempre relacionadas às diferentes características culturais de cada local, como na temática e na instrumentação. Outra questão importante é o conservadorismo do chamamezeiro correntino, diferente do sul-mato-grossense. No Mato Grosso do Sul existem influências musicais de outras regiões do país, por exemplo, a viola caipira e o rasqueado paulista, levando os chamamezeiros a serem menos conservadores sobre a maneira de se tocar o Chamamé. Porém isso vem mudando com o tempo, pois, desde o surgimento de Zé Corrêa, o Estilo Duetado vem se estabelecendo como prática representante do Chamamé sul-mato-grossense. Percebi que a definição prática desse gênero musical em relação a outros ritmos é bem clara entre os seus executantes, credenciando ao Chamamé de Zé Corrêa e Dino Rocha principalmente, maior legitimidade. Mas, outras influências ajudam a enriquecer o cenário musical do Estado, Aurélio Miranda,

em entrevista realizada na minha etnografia, fala sobre a importância de Almir Sater na configuração desse contexto musical desde os anos 80. Considerado fenômeno da viola, gravou seu primeiro disco instrumental em 1985, tendo como primeira faixa um Chamamé de sua autoria, a música Corumbá, junto do cantor e violonista Guilherme Rondon. Mesmo utilizando o Chamamé em seu repertório musical, devido ao seu constante contato com artistas de outras localidades, o violeiro também acabou trazendo para a região influências mineiras, além de outras manifestações relacionadas à viola brasileira.

A viola caipira faz parte da instrumentação do Chamamé sul-mato-grossense. Aurélio Miranda, desde a década de 70, vem tocando esse instrumento profissionalmente em Mato Grosso do Sul. Embora esse olhar mais amplo sobre o Chamamé seja importante, não se pode esquecer que, para o estudo da prática desse gênero na região, é fundamental observar o final dos anos 60, quando surge o fenômeno local do acordeão e o mito Zé Corrêa.

O surgimento de Zé Corrêa no cenário da música instrumental sul-mato-grossense na década de 1960 se caracteriza por uma mudança na prática musical do estado, no momento em que, ao que tudo indica, o Chamamé começa a se fortalecer diante de outros gêneros musicais tradicionais na região, como a polca paraguaia, a guarânia e o rasqueado paulista. Sobre isso Márcio Nina comenta:

JB - Quem são os primeiros chamamezeiros do Estado?

MN - Você tem inúmeros... eu diria que você tem uma figura exponencial que é o Zé Corrêa... observando toda essas diferentes expressões que tinham aqui, principalmente a polca paraguaia, a guarânia, o rasqueado... mas ele se encanta pelo chamamé correntino (...) especialmente pelo som do bandoneón...e ele desenvolve uma técnica muito especial, muito interessante no acordeão e faz com que hoje todos os acordeonistas aqui do Estado sigam esse estilo de tocar, que a gente fala tocar duetado, explorando bastante as baixarias do acordeão de 120 baixos...ele cria essa forma de tocar...então desde a primeira gravação dele até o último disco, ele foi um fenômeno, um sucesso absoluto, porque ele, além de ter reunido...harmonicamente tudo aquilo...todo aquele caldo cultural que existia antes dele se constituir como músico...ele reúne tudo aquilo e cria uma imagem musical...ele cria um estilo musical...dentro dessas diferentes vertentes de chamamé que existem, não só aqui no Brasil mas como em todo...em toda a região do Prata (...).

Outra mudança de paradigma ocorrida com o surgimento de Zé Corrêa foi a transformação da relação entre músicos instrumentistas e cantores. É difícil imaginar no Mato Grosso, antes de Zé Corrêa, uma apresentação em que houvesse como personagem principal um instrumentista tocando acordeão. O comum era o acordeonista acompanhar os cantores, principalmente de rasqueado e sertanejo paulista, polca paraguaia e guarânias. Zé Corrêa trouxe para a música sul-mato-grossense a preferência pelo Chamamé como característica, além de possuir um poder carismático sem antecedentes no estado.

MN - O Zé Corrêa era assim, uma figura muito querida pelos familiares, pelos funcionários, pelos colaboradores...tanto é que você percebe pelo número de pessoas que foram daqui pra São Paulo pra gravar...até então só tinha ido Délio e Delinha gravar...depois que ele começa as gravações em São Paulo, ele leva Jandira e Benites, aí leva Amambai e Amambaí...ele leva o Elinho...ele leva os Irmãos Gonzales...ele leva Curioso e Barquerinho...Adail e Tesouro...mas ele levou muitos e muitos músicos mesmo que...muitos deles só tem um disco que foi gravado nessa época e não conseguiram gravar mais nada...e isso por intervenção dele...e lá em São Paulo, ele, pra você ter ideia, quem era o acordeonista da gravadora Califórnia era o Caçulinha, sabe esse que tocava no Faustão?...ele que era o acordeonista da Califórnia...e depois que ele chega na gravadora, ele passa a ser o responsável pelo acordeon da gravadora e o Caçulinha vai seguir outros caminhos...aí lá na Califórnia, ele...o primeiro disco, os discos do Creone e Barrerito, que depois formaram o Trio Parada Dura, foi gravado com o Zé Corrêa...o Milionário e José Rico gravaram o primeiro disco deles lá na Califórnia, gravou com o Zé Corrêa no acordeon...você tem uma outra cantora paraguaia que eles dividem a capa do disco, que chama Maria Graciela, que é uma cantora lírica paraguaia...gravaram dois discos...o Zé Corrêa em 10 anos gravou mais de 30 discos, então teve uma produção muito intensa, muito forte...e essa figura era muito carismática porque ele poderia ter tido todo o talento que teve...de inovar, de criar...mas só que tem um elemento que, eu acho que é a amalgama da carreira artística dele, que é o carisma pessoal dele com as pessoas...ele tinha um magnetismo muito forte com as pessoas...e tem um documentário que foi feito aqui em Campo Grande, aquele programa Vida Sertaneja...inclusive o Zé Rico dá um depoimento nesse documentário, ele fala o seguinte, que quando ele começou a viajar por aqui, contrataram ele pra fazer um baile num entroncamento...e quando ele chegou lá...no baile dele tinha 20 pessoas...ele falou pô mas vocês me trazem aqui pra 20 pessoas?...mas porque que tem tão pouca gente, não tem gente aqui nessa cidade? Não, tem...é porque hoje tá tendo um outro baile na igreja ali com o Zé Corrêa, e ele foi lá e tinha 2 mil pessoas...então ele tinha uma...um elemento distintivo em termos de carisma que não era só com o público, que era com a família também...foi muito amado, muito querido pela família...tanto é que você vê, é um homem que morreu em 9 de abril de 74, que até hoje as pessoas lembram dele...e não tem nenhuma marketing, não existe publicidade em torno do nome dele...imagina uma pessoa que nos anos 60, quando a carreira dele atinge o ápice, onde ele ia no Estado ele era reconhecido pelas pessoas...quantos músicos hoje que com internet, com televisão, com os meios de comunicação que nós temos hoje, tem esse privilégio de serem reconhecidos na rua? Pouquíssimos...então você vê que o Zé Corrêa disfrutou dessa condição num tempo que você num...o único meio de comunicação que existia era o rádio...nem estrada pra trafegar a gente não tinha...tanto é que quando o Zé Corrêa ia tocar nas fazendas...ele chegava...porque carro não tinha ar condicionado...ele chegava, ele tinha que tomar um banho, por outra roupa que tava guardada numa mala, pra poder se recompor e tocar.

Devido às condições sociais daquele momento, não se tem registro dos primeiros instrumentistas do Chamamé no estado, por isso o Zé Corrêa se tornou um marco da música da região sul do antigo Mato Grosso. Porém não se pode afirmar ser impossível recuperar a história desse primeiro momento do Chamamé. O que isso aponta é a necessidade de serem realizados futuros trabalhos, tendo como finalidade o resgate histórico desses colaboradores musicais, que até o momento, são citados apenas de forma especulativa. Foi levando essa problemática em consideração, que o etnomusicólogo Evandro Higa alertou em entrevista na cidade de Campo Grande para o presente trabalho em janeiro de 2017 para o perigo da personificação dos movimentos musicais, ao lembrar sobre a polêmica em torno da criação do

rasqueado paulistano, o pesquisador aponta que esses são movimentos sociais e não uma criação de uma única pessoa.

EH - Na verdade, pra mim não fica muito claro o que que é esse estilo duetado, na prática... será que eles inventaram mesmo isso?... por exemplo, a história do rasqueado... houve uma disputa de paternidade do rasqueado... o Mário Zan dizia que era ele e o Nhô Pai dizia que era ele... na verdade, a gente não pode personificar muito isso, a própria guarânia no Paraguai... ah foi o José Assunción Flores! Mas não foi... ficou sendo como ele mas na verdade, foi um processo histórico, foi um processo social... todos esses gêneros musicais, eles são construídos histórica e socialmente... eles não nascem assim, ah eu vou criar um gênero musical agora...por isso que a tupiana não deu certo por exemplo... vou criar uma coisa... não, isso vai sendo construído, então não existe um pai, uma mãe, uns filhos... não existe uma família... existe uma prática... existe uma sociedade, uma coisa enorme.

A relação entre o Chamamé e a personagem de Zé Corrêa é muito forte no Estado, esse artista foi, realmente, de vital importância na cultura local, principalmente da música instrumental, colaborando na carreira de muitos artistas, como foi o caso da dupla Amambai e Amambaí, de Elinho do Bandoneón, entre outros. Todo o seu carisma e potencial artístico, junto com sua morte precoce aos 29 anos, assassinado em 1974,¹¹⁹ proporcionou a construção de um mito, sendo que, cada 9 de abril, dia do artista regional sul-mato-grossense, marca a data de morte desse artista¹²⁰. Sobre isso Evandro Higa comenta em entrevista:

EH - E o Zé Corrêa também, claro, há uma construção de carreira aí muito interessante, porque ele morreu muito jovem... e morreu em circunstâncias trágicas e isso tudo gera os mitos... ele é um mito, Zé Corrêa é um mito local, regional... independente da capacidade dele, o talento dele como músico... o fato dele ter sido um dos primeiros a gravar, se não o primeiro, acho que foi o primeiro a gravar chamamé aqui... instrumental foi... então... isso ai claro... esses são dados históricos importantes e também a biografia dele... isso tudo constrói o mito.

Com a morte desse músico emblemático, Dino Rocha é quem passa a ser o “Ídolo do Chamamé”¹²¹ no estado, gravando seu primeiro disco solo em 1974, ano da morte de Zé Corrêa o disco “Chora Sanfona – Homenagem a Zé Corrêa”. Uma característica marcante no trabalho de Dino Rocha é que a maioria das músicas gravadas é autoral, desenvolvendo um

¹¹⁹ Devido ao assassinato de seu cunhado na fazenda da família no município de Nova Alvorada em 1971, Zé Corrêa foi acusado e ameaçado de morte vivendo na clandestinidade até seu julgamento. Após receber seu Habeas Corpus, foi perseguido e assassinado em uma emboscada em frente à rádio na qual iria se apresentar no dia 9 de abril de 1974 com 29 anos de idade. Acesso: Programa Arquivo Musical <https://www.youtube.com/watch?v=ElnOop-NxUY> em 15/12/2017.

¹²⁰ Dia do Artista Regional, comemorado na cidade brasileira de Campo Grande-MS, conforme Lei Nº 4.579 de 27 de novembro de 2007, para marcar a data da morte do músico e pioneiro sul-mato-grossense do Chamamé, Zé Corrêa, que faleceu em 9 de abril de 1974. Esse projeto foi estabelecido pelo vereador Vanderlei Cabeludo. (fonte:<http://www.camara.ms.gov.br>). Acesso em 02/03/2017.

¹²¹ O Ídolo do Chamamé é o nome do disco de Dino Rocha lançado em 1979.

repertório sul-mato-grossense e divulgando o Estilo Duetado para o Brasil. Em entrevista que realizei em sua casa, Dino Rocha comenta a gravação de seu primeiro disco:

DR - Era no estúdio lá da rádio, que o Amambai e o Amambai já era o Amambai e Amambai né?...já tinham gravado com o Zé Corrêa, tinha gravado...e eu, a primeira vez...eu tava indo com eles pra gravar o primeiro disco meu...que nós fizemos assim, uma cantada e uma tocada, uma cantada, uma tocada...e o Zacarias Mourão que arrumou a gravação pra nós...e eu fui, primeira gravação...em 73 eu tinha 22 ano...e nunca tinha entrado num estúdio...ai fomo de carro com o Zacarias Mourão...fomo num Opala que ele tinha, mas cada cidade ele parava naquelas boate lá pra fazer moagem, que ele conhecia tudo esse mundo aí...e paremo em Araçatuba...ai fomo num programa de rádio!...a rádio cultura de Araçatuba, o programa do Rogerinho, nunca vou esquecer claro...ai chegemo lá...Entardecer no Sertão! O nome do programa...porque antigamente o rádio era muito ouvido né, vixi! Ai hoje que...ainda ouve, o rádio ainda tá...mas antes era mais...ai chegemo lá, entramo lá no estúdio lá pra tocar ao vivo no rádio...não era gravação, tocar ao vivo no rádio, ai tudo bem, até ai tudo bem...ai o Zacarias Mourão foi apresentar a turma...que ele tava levando pra gravar...ai o Zacarias, é, tô trazendo esse pessoal aqui lá de Mato Grosso...pra gravar um disco lá em São Paulo...essa dupla aqui, Amambai e Amambai, e agora tem um sanfoneiro, Amambai e Amambai e o...olhou pra mim e falou...Amambai e Amambai e o Dino Rocha...e ficou ai o Dino Rocha...lá dentro do estúdio do rádio que me batizou de Dino Rocha...ai toquemo lá, coisa e tal, o Amambai e Amambai cantou e eu toquei sanfona, ai arrumaram um jantar pra nós, já fomo pra lá, ai os cara já começaram a me chamar, o Dino Rocha! Toca um chamamé pra nós toca...porque os cara já escutaram no rádio...ai ficou, chegemo em São Paulo, fomo gravar Amambai e Amambai e Dino Rocha...ai nessas tocada saiu a Gaivota...ai a Gaivota já estourou, ai já gravei um sozinho...é esse que tem o Machete, tem o...é esse ai.

JB - Que é o Chora Sanfona?

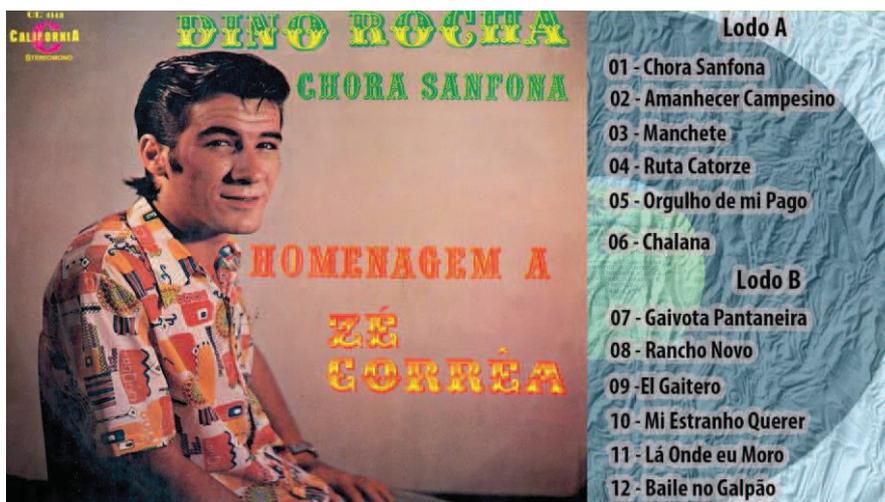
DR - É o Chora Sanfona...porque aí tinha matado o Zé Corrêa, aí Dino Rocha, Homenagem a Zé Corrêa, Chora Sanfona...

JB - Ele tinha acabado de morrer?

DR - É, fazia um mês...porque o segundo disco meu, eu falei pro Zé pra ele me emprestar a sanfona pra mim gravar...sanfona dele, uma 120...Todeschini...aí, depois ele falou pra mim, Dino, a sanfona tá lá na minha sogra, lá na Padre João Cripa, lá na casa da dona Filomena, sogra dele...você passa lá, porque ele tava fugido, corrido!...e nós encontrava lá em Coxim, aqui em Campo Grande...ele ia lá onde eu morava lá de peruca, aí eu saia com ele fazer serenata aqui em Campo Grande...é...vixi!...muitas veiz...aí um dia minha sanfona ficou no carro dele e a turma deu encima dele pra matar ele, ele fugiu, deixou minha sanfona lá em Sidrolândia...é...aí ele falou, não, você pega a minha sanfona lá na dona...a sogra dele, Filomena...eu falei, então tá, porque depois da semana santa eu vou pra São Paulo gravar, já tava marcado né...aí quando foi na semana santa, eu fui pra Ponta Porã, minha mãe morava lá, fui lá passar a semana santa com ela...ai cheguei em Ponta Porã, minha mãe tinha ido pra Juti...pra casa da minha irmã...ai no outro dia cedo eu peguei o ônibus de Ponta Porã pra ir pra Juti...aí quando eu desci do ônibus lá em Dourados, na rodoviária, o rapaiz que vendia disco lá dentro da rodoviária, tinha uma banca de disco ...ô Dino, o Zé Corrêa, mataram ele ontem, eu falei o que?...mataram o Zé Corrêa lá em Campo Grande onti a noite...eu falei, não sei, eu tava em Ponta Porã pô...e nem rádio não escutava lá...mataram ontem em Campo Grande, mataram o Zé...aí fui pra Juti...passei a semana santa lá...aí eu vim pra Campo Grande, cheguei aqui era...tinham matado o Zé...e agora eu ia pra São Paulo, como é que eu ia passar lá pegar a sanfona? Não tinha jeito né...aí eu arrumei outra sanfona...eu não tinha sanfona pra gravação, num tinha...aí eu arrumei uma 80 baixo...e fui pra São Paulo...tinha gravação marcada...aí cheguei lá, encontrei o Zacarias lá...aí eu já fiz a música Chora Sanfona e o Zacarias já escreveu e já gravemo...fazia quinze dia que o Zé tinha morrido e já gravemo a música...mas aquilo foi feito de repente lá, que ninguém, tava preparando música pro cara que

morreu?...aí...foi o primeiro meu, disco né...aí eu gravei a Gaivota dum lado e o Chora Sanfona do outro, aí pronto, acabou, aí, graças a Deus...aí a Gaivota...já voou muito ein!...a Gaivota já voou bastante...aí depois já gravei outra, depois já gravei outra, aí eu fui pra São Paulo com os Filhos de Goiás...aí viajava, fazia show em circo...aí eu vim pra cá e a Gaivota é a Gaivota né...não tem boca não, como diz o outro...onde eu vou é a Gaivota, Gaivota...tem vez que num baile aí, toca três, quatro vezes a Gaivota...

FIGURA 21 - DISCO DINO ROCHA 1974



FONTE: Google (2018)¹²²

Dino Rocha fala sobre o trágico assassinato de Zé Corrêa, a sua homenagem com seu primeiro disco o Chora Sanfona¹²³ e o processo de composição da primeira faixa, uma homenagem póstuma ao seu amigo. Esse acordeonista e compositor nasceu em uma fazenda em Juti, Mato Grosso do Sul em 1951, em um momento, segundo o próprio músico, que não se tinha acesso a rádio nem disco, começou a tocar aos 9 anos, de maneira informal. Nesta época o sul do antigo Mato Grosso estava no princípio de seu desenvolvimento e as comunidades do interior viviam em pleno isolamento.

¹²² Disponível: <https://www.google.com.br/search?q=disco+dino+rocha+chora+sanfona&rlz=1C1CAFB_enBR699BR699&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjh5ebAw9bZAhWFj5AKHatNCbkQ_AUIDSgE&biw=1366&bih=662#imgrc=yRAPFsib7ITjGM> Acesso em: 05/03/2018.

¹²³ A declamação da música Chora Sanfona gravada em 1974 traz a seguinte mensagem:

Você, Zé Corrêa, que cumpriu sua missão semeando mensagens de alegria e de otimismo, através de sua sanfona identificada em todo o rincão de nossa terra. Você partiu, Zé Corrêa, mas deixou germinando a semente de sua música em milhares de corações, em especial os do povo mato-grossense, a nossa gratidão e sentida saudade. Eu sei que a morte não é mistério do sem fim, o pavor do escuro do cemitério não é o vulto mau, a sombra esguia do cutelo fatal e da mão muito fria, cujo afago cruel e implacável, glacial, causa toda a aflição no momento final, então nasce voraz, a bailar pela estepe da existência andrajosa e vestida de crepe, megera, desumana, afogada em vinganças, arrebatando mães e roubando crianças. E como é diferente, é um sussurro manso, um cântico de paz, um hino de descanso vem brilhando, vem clara e majestosa, toda adornada de luz como a manhã da boda, é o encontro, o momento eterno e majestoso em que a noiva feliz se aproxima do esposo, é o dia esperado em que os filhos da luz podem ver afinal, o rosto de Jesus, é o dia em que Jesus conduz os filhos seus para a vida eterna na cidade de Deus, onde não há mais pranto, onde não há mais dor, onde existe somente a glória do senhor.

As fazendas não dispunham de acesso, tudo era providenciado pelos próprios fazendeiros, sem qualquer tipo de assistência governamental. Era comum alguém ficar dois ou mais dias parado numa estrada à espera de recurso. Luta penosa, arriscada, desconfortável, que só o ânimo dos pioneiros conseguia sobrepujar. (MACHADO, 1990, p. 21).

Por aprender a tocar sozinho, Dino Rocha adquiriu uma técnica única, como na posição das mãos, a maneira de pensar a troca de timbres nos registros do acordeão e a maneira de fazer o vibrato, vibrando a perna esquerda ao abrir e fechar o fole. Conhecido no meio da música instrumental brasileira, ele conquistou a admiração de músicos como Borghetti, o falecido Dominginhos, Toninho Ferragutti, entre vários outros.

Dino Rocha era da mesma geração de Zé Corrêa, tendo convivido com ele por alguns anos, mas, por ser mais novo, a primeira pergunta que surgiu foi, com quem ele aprendeu a tocar o Estilo Duetado? Ele responde:

DR - Quando eu comecei a tocar...veio...vinha tocando , tocando, escutando alguma coisa, mexendo aqui, mexendo aqui...ai começou...e hoje já quase não sei mais tocar só aqui (teclado)...é só (teclado e botões)...aquelas música...música sertaneja nossa...a maioria é só aqui (teclado)...porque o sanfoneiro paulista, o sanfoneiro goiano, sanfoneiro mineiro...eles não sabe o que é isso aqui (botões)...eles usam isso aqui pra puxar aqui(puxar a alça da caixa de botões)...só toca aqui oh (exemplo de Chalana, tema no teclado e baixo acompanhando)...assim que o brasileiro toca...ele não toca aqui (Chalana usando estilo duetado)...

O instrumentista foi um dos primeiros artistas sul-mato-grossenses a dedicar uma música ao Pantanal. A música Gaivota Pantaneira, que segundo Dino Rocha é a composição mais importante de sua carreira, faz homenagem ao pássaro símbolo do Pantanal. O texto recitado no início da música, no disco Chora Sanfona de 1974, foi feito pelo jornalista Zacarias Mourão (1928-1989).

FIGURA 22 - GAIVOTA PANTANEIRA, TEXTO DE ZACARIAS MOURÃO

<p>Vai Gaivota Pantaneira Revoando o rio Taquari Vai mostrar pra quem nunca viu Passarinhos cantando lado a lado da margem do rio</p>	<p>Vai Gaivota Pantaneira Cantando esse Brasil colosso Convidar a gente brasileira Para conhecer o nosso Mato Grosso</p>
---	--

FONTE: O Autor (2018)¹²⁴

¹²⁴ Disponível: < <https://www.youtube.com/watch?v=HIQ8Oht7VgQ>> Acesso em: 05/03/2018.

Foi Zacarias Mourão quem batizou Roaldo Rocha de Dino Rocha nas primeiras gravações do artista em São Paulo (Gonçalves, 2009, p. 86). Zacarias é um letrista importante na música da região. Ele compôs clássicos da música sul-mato-grossense como Pé de Cedro, além das declamações como essa da Gaivota Pantaneira, Chora Sanfona entre outras.

Essa declamação é uma característica importante do Chamamé desde as primeiras gravações, tanto na Argentina como em Mato Grosso do Sul, sendo que dentre as músicas instrumentais, é comum que se faça uma *glosa*, uma nota explicativa sobre o tema da música em questão. Segundo Rúben Pérez Bugallo (2008, p.127) a *glosa* pode ser realizada tanto como introdução da música como um interlúdio. Na Argentina se usa com frequência a língua espanhola e a guarani e no Brasil português, espanhol e guarani, como pode ser observado na figura 27.

É interessante observar que a homenagem ao pássaro pantaneiro não está apenas na letra, Dino Rocha faz a citação da gaivota na parte “A” da música com trinados e um baixo ostinato no contratempo como resposta ao tema do pássaro, dando maior movimentação a melodia.¹²⁵

FIGURA 23 - PARTE DA MÚSICA GAIVOTA PANTANEIRA DE DINO ROCHA

FONTE: O autor (2018)

O andamento dessa música está em aproximadamente 76 bpm a semínima pontuada e consiste de uma parte A e uma parte B. Na parte B da peça, fica evidente o uso do Estilo Duetado, demonstrando que Dino Rocha tem total domínio dessa técnica. Para duetar, o

¹²⁵ O tom original dessa música é Fá maior, porém, para melhor utilização dos recursos violonísticos, como o uso de cordas soltas, transcrevi em Mi maior.

acordeonista trabalha frequentemente com as duas primeiras fileiras de botões próximas do fole, as quais emitem apenas um som, ao contrário da terceira fileira em diante que emitem mais de um som ao mesmo tempo.

JB - Como é esse estilo?

DR - Isso aí é...você toca aqui...é uma dupla cantando, você toca aqui (teclado) e faz a segunda aqui (botões), aqui é a primeira voz (teclado), aqui é a segunda (botões). Exemplo (chamamé Che Rancho Cuê)...tem gente que faz aqui (teclado) mas não é o chamamé, agora tem os que usam aqui (exemplo de duetado)...esse é o duetado que muita gente não toca...essa é a diferença.

JB - Dá para dizer que esse é o tipo de chamamé que se toca em Mato Grosso do Sul?

DR - Do meu estilo, do jeito que eu faço...tem outros que toca chamamé também mas não é...não é bem assim não.

JB - Quem são os outros músicos que fazem o estilo duetado?

DR - Chamamezeiro que toca chamamé, tudo faz...mas...eles faz diferente...não é aquele...não é aquele estilo Dino Rocha não é?...mas todos eles toca bem, fazem um estilo legal...mas não é...tocar uma música do começo ao fim dos dois lado...e conforme a música da pra duetar todas e conforme a música já não dá, é complicado.

FIGURA 24 - MÚSICA GAIVOTA PANTANEIRA DE DINO ROCHA (COMPASSOS 17 AO 21)



FONTE: O autor (2016)

Neste depoimento é possível ver na prática o conceito de Humberto Maturana de que *toda explicação é uma reformulação da experiência com elementos da experiência* (MATURANA, 2001, p. 34). Dino Rocha conceitua o Estilo Duetado não como dois instrumentos, o bandoneón e o acordeão, assim como Zé Corrêa, mas como duas vozes de uma dupla sertaneja. Isso com certeza, sempre fez parte do repertório das rádios a que o compositor teve acesso na sua formação.

Sem dúvida alguma, essa condição foi a que acabou influenciando a construção das habilidades musicais de Dino Rocha. O músico incorporou de tal forma essa maneira de tocar, que duetar, para ele, é como fazer qualquer coisa cotidiana como comer ou andar. Além de realizar uma forte autocrítica, quando é necessário fazer algum tipo de gravação como em disco ou agora em dvd, seu treinamento é intensivo, repetindo e “limpando” todos os “defeitos” encontrados, com uma autoconsciência realmente ativa sobre o que é Chamamé e qual é sua marca como compositor e intérprete, comprovando a tese de Richard Sennett (2012, p. 48) de que *a capacitação se trata de uma prática do treinamento*.

O termo incorporação dá conta aqui de um processo essencial a todas as habilidades artesanais, a conversão da informação e das práticas em conhecimento tácito. Se uma pessoa tivesse de pensar em cada movimento para acordar de manhã, levaria uma hora para sair da cama. Quando falamos de fazer algo “instintivamente”, muitas vezes estamos nos referindo a comportamentos que de tal maneira entraram em nossa rotina que não mais precisamos pensar a respeito. Aprendendo uma capacitação, desenvolvemos um complicado repertório de procedimentos desse tipo. Nas etapas mais avançadas dessa capacitação, verifica-se uma constante interação entre o conhecimento tácito e a consciência presente, funcionando aquele como espécie de âncora, esta, como crítica e corretivo. A qualidade artesanal surge dessa etapa mais avançada, em julgamentos a respeito de suposições e hábitos tácitos. (SENNETT, 2012, p. 62 e 63).

Para compreender o conhecimento tácito (prático) e o conhecimento explícito (explicação), Richard Sennett aponta em seu livro *o Artífice*, sobre o conhecimento perdido do *luthier* italiano Stradivari, que, apesar de ter trabalhado com seus filhos, estes não foram capazes de manter a qualidade dos instrumentos do pai. A habilidade de Stradivari estava na *absorção no conhecimento tácito, não dito nem codificado em palavras, que ocorreu nesses locais (oficinas) e se transformou em hábito, através dos milhares de gestos quotidianos que acabam configurando uma prática*. (SENNETT, 2012, p. 92). Esse relato sobre a vida dos artesãos na época das oficinas, antes do surgimento das fábricas no século XIX, se assemelha muito à realidade de músicos populares que, por algum motivo, seja por não escreverem, seja por não saberem explicar verbalmente sua prática, acabam tendo sua habilidade perdida com o tempo e é por isso que a etnomusicologia trata de colaborar muitas vezes como mediadora do conhecimento tácito, usando do conhecimento explícito para decodificar determinado fazer musical, aumentando consideravelmente o círculo de conhecedores da música pesquisada.

Outra visão possível sobre o conhecimento de Dino Rocha e outros tantos músicos da cultura oral seria a de que eles têm sua própria teoria sobre a música que fazem, assim como as culturas e religiões. Isto é muito semelhante ao caso de matrizes afro-brasileiras, as quais não possuem um livro básico de regras, no entanto, isso de maneira nenhuma limita as suas práticas sociais de acordo com seus preceitos culturais. Aqui, vale a pena reforçar que, mais importante do que criar teorias acadêmicas sobre as músicas provindas da cultura oral é saber o que seus praticantes pensam sobre ela. Este é o caminho percorrido desde o século passado por muitos pesquisadores, pois, como disse Anthony Seeger, “nos últimos vinte anos, os investigadores da etnomusicologia têm se empenhado na busca por ideias nativas sobre a música, que possam ser expressas diferentemente da terminologia europeia” (SEEGGER, 2008, p. 251).

4.3 ESTUDO DA COMPOSIÇÃO NO CHAMAMÉ DE DINO ROCHA

Na etnografia realizada em Campo Grande, me deparei com uma questão importante: a composição é uma prática definidora no trabalho de Dino Rocha e de outros chamamezeiros que, de maneira consciente, produzem uma quantidade relevante do repertório local. Isso por que, baseado em Merriam (1964, p. 165), entende-se aqui que qualquer composição musical é, no final, o produto da mente de um indivíduo ou de um grupo de indivíduos.

Dentro de determinadas instituições de ensino, como os conservatórios de música, existe um desconhecimento dos processos criativos da cultura oral. Muitas vezes se perde a chance de ter um entendimento das características composicionais das práticas não legitimadas dentro da escola por uma abordagem analítica, com o uso de ferramentas não correspondentes ao conhecimento e teoria da cultura oral estudada. Isto levanta a questão: quem são essas pessoas pesquisadas? O que elas entendem sobre o que elas fazem?

De acordo com Merriam (1964) O estudo dos processos de aprendizagem e composição de músicas distintas da tradição ocidental requer a maturação dentro da cultura estudada e deve evidenciar a visão nativa, pois:

em qualquer caso, o aprendizado de músicas na visão investigada ou em outra experiência sobrenatural é claramente um processo de composição, e a implicação da dicotomia entre composição “consciente” e “inconsciente” parece impor uma desnecessária distinção sobre os processos composicionais. Claro que provavelmente ocorrem diferenças no ponto de vista do indivíduo envolvido, assim enfatizando novamente o folk (nativo) mais que a avaliação analítica. Mas é de suspeitar que dentro de um substancial número de casos, os processos são mais conscientes do que o indivíduo está disposto a admitir, dados os preceitos de sua cultura. (MERRIAM, 1964, p. 170 e 171).¹²⁶

Esta perspectiva de Merriam permite entender que a composição não é uma prática exclusiva da cultura legitimada dentro das escolas e universidades tradicionais e a consciência composicional não está estritamente ligada às ferramentas acadêmicas e dentro de práticas musicais específicas. Existem convenções particulares, possibilitando ao compositor desenvolver uma peça dentro de uma expressão singular e relativamente fechada às influências externas, como é o caso do Chamamé, se assim o desejar. Para isso, o compositor

¹²⁶ In any case, the learning of songs in the vision quest or in other supernatural experience is clearly a process of composition, and the implied dichotomy between "conscious" and "unconscious" composition seems to impose an unnecessary distinction upon the compositional process. It is of course probable that from the standpoint of the individual involved, differences do occur, thus emphasizing again the folk rather than analytical evaluation; but it is to be suspected that in a substantial number of cases the process is more conscious than the individual is willing to admit, given the dictates of his culture. (MERRIAM, 1964, p. 170 e 171). (Tradução do autor)

deve estar submerso nessa prática, escutando e manipulando seus elementos característicos, sendo mais relacionado à subjetividade intrínseca a sua tradição entre grupos e indivíduos do que apenas uma questão de análise fria e descorporalizada.¹²⁷

Merriam (1964, p. 171) no seu livro *The Anthropology of Music*, entende que existem três tipos de compositores nas diferentes culturas: o compositor especialista, o casual e os grupos de compositores. De acordo com esta teoria, o compositor especialista é socialmente reconhecido como um representante especialista dessa função. O compositor casual faz contribuições esporádicas, assim, a rejeição amorosa ou a morte de um inimigo pode ser a causa da expansão do repertório musical. O terceiro é entendido como grupos de compositores, cuja música é um produto de todos os participantes, tendo como exemplo o povo Sioux da América do Norte¹²⁸. Nessa direção, o autor efetua a seguinte reflexão:

(...) se todas as sociedades contêm representantes de cada tipo; ou se grupos das sociedades podem ser distinguidos com essa base, isso não se sabe. Contudo, é sugerido que a base compositora em qualquer sociedade pode ser muito mais ampla do que acreditamos usualmente. (MERRIAM, p. 173 e 174).¹²⁹

O antropólogo não deixa de citar também a importância do ouvinte como peça chave no processo e direcionamento da composição, dizendo que *não importa quem seja o compositor, é evidente que sua composição deve ser aprovada, seja formal ou informalmente, pelas pessoas que a cantam* (MERRIAM, 1964, p. 166). Neste sentido, trouxe um relato de Dino Rocha recolhido na minha etnografia sobre a improvisação e as demandas de seu público:

J.B.-Você improvisa novas ideias nas músicas ou toca sempre as mesmas notas?
D.R.-Improvisa...vixi!...dá umas diferença loca né, aí tem música que você tá aqui, dali a pouco você muda de nota, vai pra lá e...fazendo variação né?...mas não fica boa...pro chamamé não...pra outros estilos de música deve ficar mas pro chamamé não...se começa com muita firuleta no chamamé os caras já não gosta, porque o

¹²⁷ Richard Sennett desenvolve em todo seu livro “O Artífice” a importância do fazer como apropriação ou incorporação do ofício, seja de músico, médico ou carpinteiro. O autor também critica a postura de muitos profissionais que desconsideram a importância do Fazer (prática) dentro da construção do conhecimento e ao descrever os pontos negativos da formação de arquitetos que utilizam computadores para fazer todos os cálculos e desenhos necessários, traz a seguinte frase do professor e físico Victor Weisskopf dita aos seus alunos do MIT nos EUA, que trabalhavam exclusivamente com experiências informatizadas: “Quando vocês me mostram esse resultado, o computador entende a resposta, mas não creio que vocês a entendam”(SENNETT, 2012, p. 52). Critica então o que chamo aqui de análise descorporalizada.

¹²⁸ Merriam fez um estudo aprofundado sobre a cultura musical do povo Sioux na América do Norte e assim como Blacking - este entre o povo Venda na África - fez comparações com a cultura ocidental, levantando questões importantes, como os diferentes processos de composição tratados aqui.

¹²⁹ whether every society contains some representatives of each type; or whether groups of societies could be distinguished on this basis, is not known. However, it is suggested that the composer base in any society may be much wider than is usually believed. (MERRIAM, p. 173 e 174). (Tradução do autor)

chamamé é a rítmica, é sentimento, é música que toca pra você sentir...a hora que você começa com muita firuleta os caras não gosta.

JB-Você toca música gaúcha tipo vanera, xote ou milonga? A música gaúcha é importante pra cultura do Estado?

D.R.-É importante, porque agora tem muito gaúcho aqui né...mas eu por exemplo, eu não toco...toco xote, eu toco a rancheira, se o cara me apertar muito eu toco um vanerão pra quebrar um galho...mas eu...é chamamé...mas tem muito sanfoneiro aqui que toca muita música gaúcha...mas eu já não...é chamamé e polca...mas a música gaúcha, hoje se não tocar nos baile aqui, não tem movimento.

Fica claro nessa fala como é considerada a influência do público no seu fazer musical. Coerentemente, o compositor necessita de algum tipo de aprovação dos ouvintes. Para Merriam existem dois tipos de aprovação: a informal, que consiste simplesmente em cantar a música; e a formal, em que a música deve ser aceita pela sociedade e certos padrões musicais são requeridos (MERRIAM, 1964, p. 166).¹³⁰ Na entrevista com Dino Rocha, procurei desvendar como se desenvolvem suas composições, o que foi revelador sobre as características composicionais dos chamamezeiros da região, pois Dino Rocha pode ser considerado um conglutinador da prática do Chamamé no estado, com sua carreira que se estende desde os passos pioneiros do Estilo Duetado até os dias de hoje.

A partir do diálogo estabelecido com o texto de Allan Merriam, foi possível entender como ocorrem os processos composicionais da cultura oral. É importante lembrar que a única generalização possível na comparação entre as técnicas de composição das culturas iletradas, em relação à cultura ocidental consagrada, é que a primeira é composta fora da escrita; e que nas sociedades não letradas há menos discussão consciente das técnicas e processos de criatividade, em comparação com a música da tradição ocidental (Ibid).¹³¹ Isso fica evidente quando se pensa em tantos compositores de música escrita dentro da herança ocidental, na qual se operam diferentes tipos de mecanismos de codificação e decodificação dos elementos criativos de diferentes compositores. No caso de Dino Rocha, acontece o processo citado por Richard Sennett (2012, p. 62) de incorporação do conhecimento e das técnicas que, aprendidas de maneira tácita, não necessitam de explicação verbal, pelo menos no seu fazer musical.

JB-Sobre o que você fala em suas músicas? Do Pantanal? Dos pássaros?

¹³⁰ Nessa perspectiva, o autor tenta ampliar a definição do conceito de composição, colocando nesse contexto as práticas de culturas diversas e também dos músicos denominados de amadores.

¹³¹ A relação entre a tradição ocidental e outras culturas iletradas não é o foco deste trabalho, quero salientar aqui que foi possível perceber na minha pesquisa de campo que a prática do Chamamé é realizada fora da escrita, como podemos observar nos processos de aprendizagem e composição de Dino Rocha. Mas é importante lembrar que esse fato não se aplica a todos os chamamezeiros, pois entre eles existem vários músicos que leem e escrevem partitura.

DR - o Julio...como é que eu vou falar pra você?...eu faço as música...eu tenho 170 música minha , instrumental...uma vez eu tô aqui, alguma vez eu tô tocando com os amigo meu, alguma vez eu tô tocando numa apresentação...ai vem aquele trem na cabeça...vem até com as nota já...ai já sai...não é como pegar uma sanfona, sentar aqui, arrumar um tereré e falar vou fazer uma música...num sai mesmo...a Gaivota eu fiz lá no Pantanal, em 72...comecinho de 73...eu gravei ela em 73...ai estourou né...tá até hoje...a Gaivota, parece que eu gravei ontem ela, porque aonde vai é Gaivota, Gaivota...e as outras músicas também é assim...vem, sei lá...vem pelo vento...alguma coisa né? Traz as música...e...eu não sei explicar...cada música que eu tenho...várias...difíceis de tocar, bonita a melodia...como que veio?...é complicado.

DR - Mas como eu disse pra você, eu não pego a sanfona e vou fazer uma música agora...isso vem...vem no tempo, com o vento, sei lá...eu faço as minhas...as minhas músicas são minhas...não tem nada a ver com grupo, parceria...como é que eu vou fazer uma música em parceiro eu...com um cara que toca violão e canta? Não tem jeito...tem que ser instrumentista...pra dar certo...se não, não dá certo...

O compositor esclarece que tem um processo composicional próprio que não se remete a métodos tradicionais de composição, pois, como ele não teve formação musical escolar, não tem conhecimento de seus processos e não lê nem escreve partitura. Uma explicação recorrente entre muitos músicos que estão fora da tradição do ensino racionalizado, com métodos, metas estruturadas e da escrita, é essa descrição de elementos externos que chegam aos ouvidos e são desenvolvidos até a composição tomar a forma desejada, isso se remete ao conceito de *Supernatural Songs* de Merriam.

(...) parece bastante provável que este padrão formalizado supernatural-songs refere simbolicamente ao processo de composição. Que o som é vagamente ouvido (vagamente formulado) em princípio, e então se torna evidente e transparente, por meio de abordagens sobrenaturais (como o penitente que ganha um forte senso de estrutura das músicas que ele está, de fato, compondo). Não são poucas as experiências envolvendo o sobrenatural e a música entre os Flathead em que esses padrões aparecem, e enquanto o povo deveria calorosamente recusar a interpretação apresentada aqui, parece apropriado que alucinação e composição estão intimamente conectados (...). (MERRIAM, 1964, p. 168 e 169).¹³²

Para entender melhor essa perspectiva, é possível analisar a impressão da etnografia feita por Allan Merriam durante seu trabalho de campo junto ao povo Flathead:

Nessas várias experiências (...) um aspecto do processo parece se repetir com frequência. Isso se dá pelo fato de que a música, que o postulante aprenderá depois, é ouvida a princípio distantemente, cantando a música chega-se cada vez mais perto

¹³² (...) it seems quite likely that this formalized supernatural-song pattern refers symbolically to the process of composition. That is* the song is dimly heard (dimly formulated) at first, and then becomes clearer and clearer as the supernatural being approaches (as the petitioner gains a stronger sense of the structure of the song he is, in fact, composing). There is almost no such experience involving the supernatural and song among the Flathead in which this pattern fails to appear, and while the people would hotly deny the interpretation presented here, it seems likely that hallucination and composition are closely connected in the manner suggested. (MERRIAM, 1964, p. 168 e 169). (Tradução do autor)

dela, depois, canta-se constantemente até que finalmente (a composição) aparece (MERRIAM, 1964, p. 168).¹³³

Essa descrição etnográfica converge para as descrições de Dino Rocha sobre seu processo composicional, até porque, mesmo o compositor entendendo que as ideias musicais surgem de fatores extramusicais ou não humanos, como a ação do vento, dentro do processo que vai da escuta da ideia musical até os *shows* e gravações, existe uma prática intensa, pois o compositor afirma praticar intensamente antes de gravar, isso, na interpretação, de acordo com a teoria de Merriam, pode ser traduzido como um processo no qual existe um reconhecimento das ideias musicais escolhidas, a repetição e amadurecimento dessas ideias e finalmente a prática constante e o consequente surgimento da música completa. A inventividade do termo *supernatural songs* de Merriam (1964) é interessante no momento em que se busca compreender os subterfúgios composicionais da cultura oral, os quais, na sua criatividade e espontaneidade, são capazes de nos surpreender. Isso pode ser entendido quando Dino Rocha fala sobre uma entrevista sua, na qual não foi levado a sério ao ter dito ao jornalista ter criado um pássaro e uma música para ele.

D.R.- Aí...conversando com o cara, ninguém prestou atenção nisso né...ai eu falei, eu sou artista duas vez...só com uma música!...porque eu ...eu criei a gaivota pantaneira, o pássaro, porque ela não existe...eu inventei o pássaro e fiz a música pro pássaro...porque não tem gaivota pantaneira, no Pantanal não tem gaivota...o cara fica pensando...rapaiz, sabe que é memo...eu inventei...eu inventei o pássaro e criei a música pra ele...não tem gaivota pantaneira...e outro detalhe que você também tem que por aí...que o primeiro que fez música pro Pantanal...que fala em Pantanal é o Dino Rocha...depois todo mundo começou a gravar Pantanal, é negócio de Pantanal, Pantanal...mas o primeiro foi eu...”vai gaivota pantaneira”...que ela nem existe, mas eu criei ela...é rapaiz...não é fácil não, cê criar um passarinho e fazer música pra ele.

O depoimento sobre a importância do Pantanal na temática da música sul-matogrossense foi discutido por Álvaro Neder (2014, p. 61) e lembra que Campo Grande, o centro aglutinador das manifestações artísticas do estado, não faz parte do Pantanal, mas está situada no planalto da bacia do Paraná.

Assim, Campo Grande, geográfica e culturalmente, esteve desconectada da realidade pantaneira, o que precisa ser salientado face ao atual orgulho e entusiasmo por meio do qual muitos campo-grandenses se significam como pantaneiros. (Ibid).

¹³³ In these various experiences, as well as the objectification of the experience quoted above, one aspect of the process seems to be repeated again and again. This is the fact that the song, which the petitioner will later learn, is first heard from far away; the being who is singing it comes closer and closer, singing constantly, until it finally actually appears. (MERRIAM, 1964, p. 168). (Tradução do autor)

Neste sentido, é importante compreender que Dino Rocha esteve sempre muito envolvido com o Pantanal e a região interiorana de Mato Grosso do Sul em geral e lembra que sua música, o Chamamé, é música do campo, mas também é da cidade, porque muitos moradores de Campo Grande têm terras em outros municípios, como na região do Pantanal, ou simplesmente migraram do interior para a cidade, o que também justifica esse interesse corrente de campo-grandenses pela temática Pantaneira (Dino Rocha, 04/01/2017, entrevista).

Quanto às convenções específicas do gênero musical tratado aqui, Dino Rocha fez observações relevantes sobre sua técnica composicional e interpretativa, como na troca de registros nas chaves do acordeão, em que ele mostra como pensa o Chamamé demonstrando formidável consciência na manipulação do material musical, com constante mudança de timbres. Ele tem uma maneira única de pensar a mudança de chaves e um senso crítico para descrever como outros sanfoneiros pensam a interpretação.

JB-Como você utiliza os timbres do acordeão para o chamamé? Como você imagina os timbres para construir uma imagem, (recurso do instrumento que tem diferentes timbres para representar a identidade pantaneira)?

D.R.-Chamamé geralmente é tocado mais no grave...a tem muitos que fazem uma parte aqui no grave e outra no agudo (mudança de chave)...pra dar aquela diferença de tonalidade, se não fica só aquilo ali...você entendeu? Como é que eu vou explicar pra você? Por exemplo essa aqui...(exemplo de chamamé, trocando chaves)...você entendeu? Você toca uma parte no grave, outra no agudo, muda...e outros não...Outros entram dentro de um carro, engata uma quarta e vai embora na quarta!...vai falhando mas vai...então...tem que mudar...é que mudou aqui, mudou o som né? De agudo vai pra grave, do grave vai pra agudo...dá aquela...(mudança de timbres).

A prática musical de Dino Rocha tem contornos próprios, diretamente relacionados às construções identitárias do Mato Grosso do Sul e de sua própria subjetividade. Com o interesse de saber como os músicos pensam sobre suas músicas, foram realizadas as seguintes perguntas sobre a relação de seu trabalho com o Pantanal e qual seu entendimento sobre as diferenças entre o Chamamé praticado por ele e o feito na Argentina:

JB - Você faz um chamamé pantaneiro?

DR.- Não, o chamamé, fala chamamé pantaneiro...porque é da região e a região nossa aqui é...falou em Mato Grosso do Sul é Pantanal...e tem muitos grupos que chamam pantanal...turma do Pantanal...e a primeira pessoa que fez homenagem ao Pantanal...música em homenagem ao Pantanal, praticamente fui eu...fui eu que fiz a primeira...depois já tem mil...Gaivota Pantaneira...depois todo mundo fala em Pantanal...é o chamamé...e o pantaneiro gosta de chamamé né? A música é dele...música do pantaneiro é o chamamé, com certeza...então por isso que os caras falam chamamé pantaneiro.

JB - Você acha diferente o chamamé argentino do que você faz?

D.R.-É diferente...é porque...diferente por um motivo Julio...porque eles tocam entre dois...eles tocam bandoneón e a botonera...aquelas sanfoninhas de botão e o

bandoneón...eles não tocam o chamamé no acordeão...e aqui, e agora? Como é que você vai imitar os dois? Bandoneón e botonera? Sozinho com o acordeão? É difícil...então é diferente por causa disso...porque se tivesse uma botonera pra tocar junto...ensaiado igual eles ensaiam...ai seria outra coisa...mas não é, é só um acordeão...chamamé...e no entanto eles fazem bandoneón e botonera...é difícil você jogar sozinho contra dois, três...ai tem que ser diferente.

Dino Rocha possui pleno entendimento sobre sua prática chamamezeira. O compositor tem como fonte inspiradora o Pantanal, tem conhecimento do Chamamé feito na Argentina, mas considera que em Mato Grosso do Sul existe uma maneira única de se tocar, inclusive sua própria marca, uma característica muito importante para definir seu trabalho. Isso permite considerar que em músicas, como a de concerto, um índice de qualidade importante seria a interpretação precisa das ideias do compositor executado. No choro, entendido como música popular, existe a exposição do tema e a ornamentação que permite a reatualização e transformação do tema por meio da improvisação. Assim como para Dino Rocha e muitos outros chamamezeiros, o mais importante é a marca do compositor/intérprete, ser reconhecido rapidamente pelas suas frases, seus timbres e sua personalidade, podendo-se considerar este índice, a marca, um padrão de excelência no Chamamé. Sobre isso Marcelo Loureiro comenta:

JB - Você conhece o trabalho de Dino Rocha? Pra você o Dino é importante para a música instrumental do Estado?

ML - Eu conheço o trabalho do Dino e respeito muito, eu sou muito fã do Dino Rocha, eu toquei muitas vezes com ele...como eu te falei lá...eu quando tocava na noite, aí eu cheguei a tocar...eu lembro quando eu tocava no Quiosque Bar e aí o dono do Quiosque era um...um bar aqui que foi bastante marcante, onde muitas duplas se conheceram, como Marco Aurélio e Paulo Sérgio e tantas outras...e era um lugar que era dentro da cidade que era tipo uma chacinha, 1.500 pessoas já couberam lá dentro, ali na Joaquim Murтинho...volta e meia o dono da...desse local, ele tinha umas ideias assim, ah, vamos fazer uma noite chamamezeira? Eu falei, vou trazer o Dino Rocha...ele pode fazer um desafio, Dino e Marcelo Loureiro, tudo bem...aí ele fez algumas coisas...eu até guardo assim sabe? Os folders, as propagandas...e Dino e Marcelo Loureiro e convidados...cara, e era muito bacana cara, lotava, o pessoal curtia, e o chamamé é uma coisa como eu te falei, tá na alma do sul-mato-grossense...o Dino, ele é...sem dúvida pra mim é o mais importante músico instrumental que nós temos aqui. Ele tem uma linguagem única de tocar...eu tive oportunidade de conversar muito com o Zezé de Camargo, porque o Zezé é sócio desse Cícero, que eu te falei agora pouco sabe? E o Zezé, até pouco tempo atrás, é...esse ano ele não veio...vinha uma vez por ano aqui, no leilão do Cícero e tal...eu toquei várias vezes com ele e muitas vezes a gente conversou...o Zezé falou pra mim que ele é fã do Dino, ele já deixou claro publicamente aqui em Campo Grande, até fora do Estado ele fala que o Dino influenciou ele a tocar gaita...ele era jovem e ouvia muito o Dino Rocha nas rádios de Goiás tal, e os discos...e a gente tava falando sobre isso, exatamente sobre isso, que o Dino tem um jeito único e o Zezé, eu lembro dele falando pra mim, ele pegou a gaita e falou assim, cara, e o Dino toca de um jeito que teoricamente é tudo errado, a técnica dele, de posição, de postura de mão, é totalmente fora do academicamente correto, aquela coisa aprendida em conservatório de música, a postura e tal...o Dino toca de um jeito único, na técnica e no jeito único da linguagem musical dele...as notas longas, o jeito

dele...cara, é uma coisa que eu não vou...é aquela coisa assim marcante, quando você ouve, você sabe que é Dino Rocha...isso que é mais difícil na música, você criar uma marca, música instrumental principalmente...talvez canto seja mais fácil de identificar a voz de uma pessoa, mas na música instrumental, você tem que ter uma identidade pra você se diferenciar...apenas ouvindo...o Dino consegue fazer isso, quando a gente ouve o acordeão do Dino, eu pelo menos identifico fácil.

É interessante observar que, além da busca de Dino Rocha por uma marca, ele é reconhecido entre seus pares por sua identidade musical única, ao mesmo tempo em que é a principal referência no Chamamé sul-mato-grossense desde a morte de Zé Corrêa. Sobre isso o violeiro Aurélio Miranda (1950-) diz:

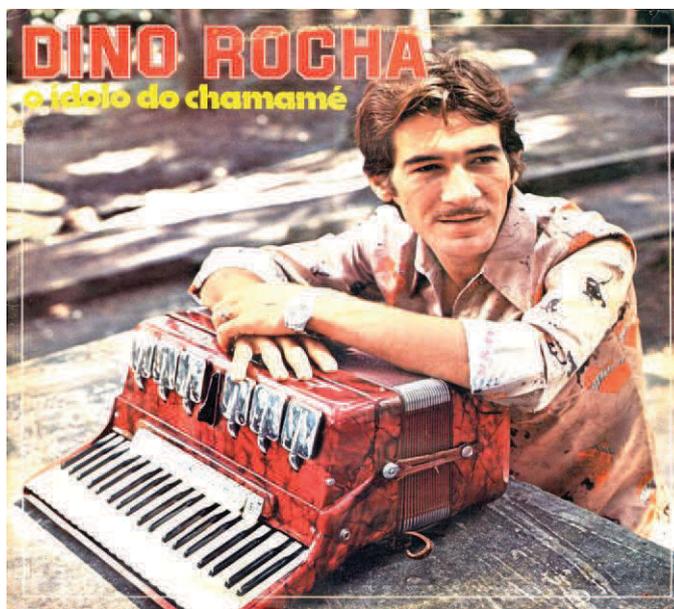
JB -Você concorda que Dino Rocha é o Rei do chamamé? Ele é chamado assim desde os anos 70?

A.M.- Antes o rei do chamamé era o... Zé Corrêa...era o rei do chamamé...Zé partiu, infelizmente o perdemos jovem...aí veio o Dino com a sua criatividade, com sua mania simples de tocar e difícil né, porque o Dino tem umas pegada de sanfona que não é fácil...se tornou o rei, pra mim ele é o rei do chamamé de Mato Grosso do Sul...Dino Rocha...pessoas que iguala tocando ele, faz a harmonia, tocam bem, temos aqui...aqui é o lugar do sanfoneiro bom desse estilo dele...vanerão, chamamé é Mato Grosso do Sul viu gente...temos gente boa, eu conheço um par deles, mas, aí que tem que ver um negócio também, é a humildade e o respeito que nós temos que ter pela tradição, pra quem criou, pra quem abriu o carreador...quer ver um negócio gente? Nós estamos falando aqui pro Brasil todo não é? Então eu vou falar a verdade...quem fala a verdade não merece castigo...aquela menina senhora...menina senhora...ela já morreu já de idade...da viola...do violão aliás...ela tocava um violão, não era viola...minha amiga...visitei ela muitas vezes, toquei com ela também...Helena Meirelles...a Helena Meirelles, que ela era na viola para o Brasil? Era o Tonico e Tinoco...ela na viola, no violão tocando e Tonico e Tinoco cantando, era a mesma coisa pra nós que vamos estudar o instrumento, que entramos naquelas parafernália né? Buscando aquilo...então, agora eu iria falar que ela não toca nada? Para com isso, ela toca e muito bem! Porque foi ela que abriu a estrada pra nós violeiros de 60 anos chegar junto e o pessoal vim procurando saber quem que é esse cara aí que tá tocando isso aí, toca bem, tá legal tudo...então, porque? A gente tem que ter a gratidão na alma, ser humilde e reconhecer quem foi que garimpou primeiro? Pegou os primeiros diamantes e que a gente sabe que a catra, catra é o lugar onde...eu sou garimpeiro, por isso que eu falo isso...que a catra ainda existe diamantes e muitos diamantes pra ser garimpado...quem foi o primeiro a abrir o garimpo? Helena Meirelles, Tonico e Tinoco, Zé Corrêa, Dino Rocha e tantos outros aí entendeu?...é por aí.

O violeiro tece suas considerações sobre o trabalho de Dino Rocha, considerado por ele como um artista de uma personalidade única, mas sem esquecer uma questão importante no estudo aqui presente: é fundamental lembrar que Dino Rocha, a violonista Helena Meirelles (1924-2005), Zé Corrêa, Délio e Delinha, entre tantos outros, devem ser estudados como os pioneiros dessa música, por serem os personagens que possibilitaram a divulgação da cultura do estado e deram os primeiros passos na profissionalização musical da região; antes deles isso parecia um objetivo impossível, devido às condições precárias para a profissão de artista.

4.4 UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA – UMA HOMENAGEM AO PRIMEIRO REI DO CHAMAMÉ

FIGURA 25 - CAPA DO DISCO "O ÍDOLO DO CHAMAMÉ" DE 1979



FONTE: Google 2018¹³⁴

Dino Rocha gravou em 1979 seu disco *O Ídolo do Chamamé*, no qual faz uma homenagem à sua principal referência na música argentina, o acordeonista, bandoneonista e compositor Mário del Tránsito Cocomarola (1918-1974), *el Taita del Chamamé*.

Cocomarola começou a tocar acordeão aos seis anos de idade, aprendendo com seu pai, imigrante italiano dedicado ao trabalho rural. Em 1935, formou o Trio Cocomarola com Leonidas Lopez e Daniel Cantero. Com este grupo gravou, um ano depois, suas primeiras composições. Em 1940 começou a estudar música e bandoneón com Antonio Giannantonio e acabou adotando esse instrumento como o principal na sua carreira. Mais tarde, o Conjunto Cocomarola, formado por ele, contou com bandoneón, acordeão, guitarras e contrabaixo e teve, sucessivamente, como cantores os duos Hurtado-Guereño (Los Zorzales), Cejas-Ledesma, Vera-Lucero e Verón-Palacios. Em 1953, compôs junto com Armando Nelli o *rasguido doble* “Puenta Pexoa” que chegou a ser cantado por Frank Sinatra e Nat King Cole e interpretado pela orquestra sinfônica da Filadélfia. Em 1957 incluiu um sapateador – “Pintona” Flores – em seu conjunto e dois anos depois introduziu a novidade do trio de vozes

¹³⁴ Disponível: <https://www.google.com.br/search?q=disco+dino+o+idolo+do+chamame&rlz=1C1CAFB_enBR699BR699&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiSsrGNx9bZAhVDDJAKHQXyDLUQ_AUICy_gC&biw=1366&bih=662#imgrc=uRROIT3IAXaLM> Acesso em: 05/03/2018.

em suas gravações. Sua produção composicional superou os quinhentos temas, oitenta e cinco dos quais registrou em discos. Seu último trio esteve formado com as vozes de Cáceres, Ramírez e Almeida. Seu único filho homem – com o nome de Coquimarola – continua o curso musical marcado por este ídolo (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 257 e 258).

Dentre suas principais composições, podemos citar Kilômetro 11, La Colonia, Mi Bien Amada, Puente Pexoa, El Canguí, Fortín Correntino, Zapateando el Chamamé, Mírame, Che Cambacita, entre outras. Cocomarola é o chamamezeiro mais influente tanto na Argentina como no Brasil e suas músicas são repertório obrigatório a todos os amantes do Chamamé.

Ao entrevistar Dino Rocha, perguntei-lhe sobre quais eram os chamamezeiros que o influenciaram. Ele evidenciou a importância de Cocomarola como o pai do Chamamé, pois para ele, foi esse músico argentino quem inventou a maneira de tocar esse gênero musical. Apesar de saber que o Chamamé surgiu muito antes, não se pode esquecer que as inovações de Cocomarola, como a formação instrumental e as duplas e os trios de vozes por ele estabelecidas passaram a ser elementos fundamentais para a fixação da instrumentação e interpretação do Chamamé.

JB - Quais são os chamamezeiros que te influenciaram?

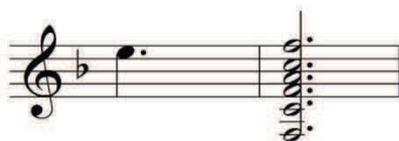
DR- Depois, eu com uns 20 anos...18, 20 anos, eu vinha escutar rádio da Argentina, do Paraguai...mas antes, quando eu peguei a sanfona e comecei a tocar eu não escutava nem rádio, eu pegava e tocava o pouco que eu soubesse ... aí depois sim, quando mudemo pra Ponta Porã, aí comecei a tocar com os paraguaio e comecei a escutar rádio, escutar música paraguaia, aí eu, através do rádio, através de disco, conheci o Cocomarola, Cocomarola é da Argentina, é considerado o pai do chamamé, ele que criou o chamamé. Aí depois, com vinte anos que eu vim começar a...mas até lá eu já tava tocando, já tinha conjunto, já tinha tudo e depois você vai escutando uma, vai ouvindo outra, vai escutando outro e você vai misturando...aí tem o chamamé Dino Rocha que é no meu estilo.

Dino Rocha diz claramente nesse depoimento que, depois da influência paraguaia, sua principal referência musical é Mário del Tránsito Cocomarola. Isso demonstra a sua ligação com o Chamamé argentino, mas o músico deixa evidente que, apesar de sua inspiração, ele desenvolveu uma maneira própria de tocar, na sua insistente busca por uma identidade própria na sua música.

A *glosa* efetuada na introdução da sua música “Um Chamamé para Cocomarola” é uma homenagem ao *Taita* do Chamamé sendo inclusive declamada em espanhol, isso

exemplifica novamente o uso de três línguas nas letras das músicas tradicionais de Mato Grosso do Sul. A música se inicia com sua tapa característica¹³⁵:

FIGURA 26 - TAPA PARA ABERTURA DA MÚSICA "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"



FONTE: O autor (2016)

Logo em seguida é declamada a *glosa* transcrita logo abaixo, uma nota explicativa que serve para contextualizar o ouvinte no tema da peça, dando maior sentido às possíveis intenções do compositor. Essa característica deve ser respeitada pelo intérprete, ou seja, se o texto trata de uma tragédia, de uma homenagem ou de uma manifestação de alegria, a música deve ser executada como tal:

FIGURA 27 - GLOSA DA MÚSICA "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"

<p>Don Mario del Tránsito Cocomarola Eres tu el eterno Taita del Chamamé Nada más tengo que dizerlo Yo quiero brindarte ahora El cielo de Corrientes que aqui está presente neste Chamamé Para Tránsito Cocomarola</p>
--

FONTE: O Autor (2018)

Após esta declamação, a música tem seu desenvolvimento com uma anacruse de cinco notas, tendo como eixo a nota dó e, a partir dela, acontecem vários tipos de ornamentações como bordaduras e grupetos. Esse desenho melódico vai aparecer em vários momentos da peça.

¹³⁵ É importante lembrar que essa tapa é muito comum ao Chamamé argentino. É o corriqueiro movimento de dominante/tônica, com a melodia da sensível à tônica, o que evidencia duas questões: Dino Rocha está diretamente ligado a prática do Chamamé correntino e a tapa de Zé Corrêa apresentou maiores traços de originalidade.

FIGURA 28 - PRIMEIRO COMPASSO DA MÚSICA "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"

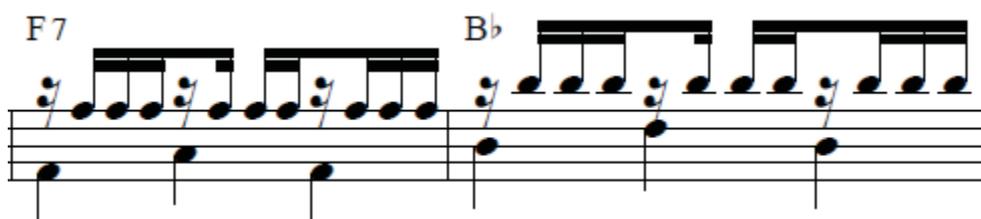


FONTE: O autor (2016)

Essa frase aparece em toda a peça como uma abertura para o início das ideias de cada seção expositiva. A música está em Fá maior e seu andamento está em 76 bpm a semínima pontuada. Na gravação original de 1979, a instrumentação é formada por um violão, um contrabaixo e uma sanfona de 120 baixos, porém, aqui está sendo usada como referência a gravação feita na minha etnografia, na qual o autor descreve algumas características da peça a partir de sua execução e por entender que, uma vez que o compositor manteve essa música em seu repertório, isso sinaliza que essa gravação pode conter as ideias principais e variações mais conscientes, de acordo com os critérios de excelência do artista.

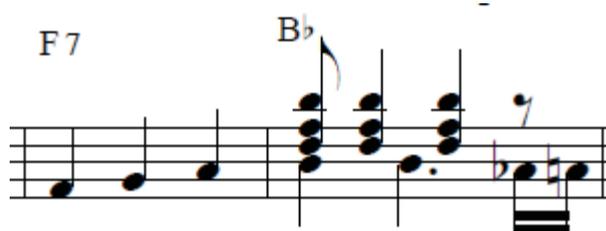
A harmonia da peça consiste basicamente de tônica e dominante, com variações para a subdominante decorrente da preparação com o fá dominante, ou seja, o V/IV, nos compassos 37 ao 38, 53 ao 54, repetindo a mesma estrutura nos compassos 103 ao 104 e 119 ao 120:

FIGURA 29 - COMPASSOS 37 AO 38 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"



FONTE: O autor (2016)

FIGURA 30 - COMPASSOS 53 AO 54 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"



FONTE: O autor (2016)

As modulações são importantes para o desenvolvimento expressivo da peça. No ápice climático da música temos uma aproximação cromática de Bb ao C7 e em seguida a frase mais virtuosística da obra, que consiste em fusas realizadas nos botões da mão esquerda:

FIGURA 31 - COMPASSOS 55 AO 57 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"

FONTE: O autor (2016)

Essa música é um ótimo exemplo de tema com variação, quando se considera sua forma como A, B e C ou A, A' e A''. Pois o compositor não define claramente as possíveis barras de finalização para cada seção, podendo a música ser entendida como apenas um tema com variações que demonstram grande virtuosismo do intérprete tanto na velocidade como no uso do Estilo Duetado. Além disso, Dino Rocha apresenta uma técnica peculiar no acordeão, o trêmulo¹³⁶, o qual pode ser feito no violão tocando apenas uma corda usando todos os dedos da mão direita. Tradicionalmente tocado com a sequência anelar, médio e indicador, essa técnica na sanfona é incomum e permite uma reflexão sobre a técnica de Dino Rocha. Em sua maneira de utilizar o instrumento ele posiciona sua mão na vertical, postura perpendicular em relação ao teclado, assim como o sanfoneiro nordestino Severino Dias de Oliveira, conhecido como Sivuca (1930-2006). Isso é o que permite visualizar o uso do trêmulo nos compassos 36 ao 38, 69 ao 73, 78 ao 82:

¹³⁶ Trêmulo é uma técnica comumente usada nos instrumentos de cordas friccionadas na tentativa de imitar a duração da nota assim como faz a voz. No violão, usa-se tradicionalmente a sequência anelar, médio e indicador repetidamente, o que simula a duração constante da nota quanto tempo for necessário, já que o violão e outros instrumentos dessa família tem uma limitada duração do som produzido. Mesmo no violão essa técnica exige bastante virtuosismo e precisão e parece ainda mais difícil de realizar em instrumentos de teclado.

FIGURA 32 - COMPASSOS 36 AO 38 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"

Musical notation for measures 36 to 38. The key signature has one flat (Bb). Measure 36 starts with a treble clef and a common time signature. The melody consists of eighth notes with stems pointing up. Chords are indicated above the staff: F (measure 36), F7 (measure 37), and Bb (measure 38). The bass line consists of quarter notes.

FONTE: O autor (2016)

FIGURA 33 - COMPASSOS 69 AO 73 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"

Musical notation for measures 69 to 73. The key signature has one flat (Bb). Measure 69 starts with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter notes with stems pointing up. Chords are indicated above the staff: C7 (measure 73). The bass line consists of eighth notes with stems pointing down.

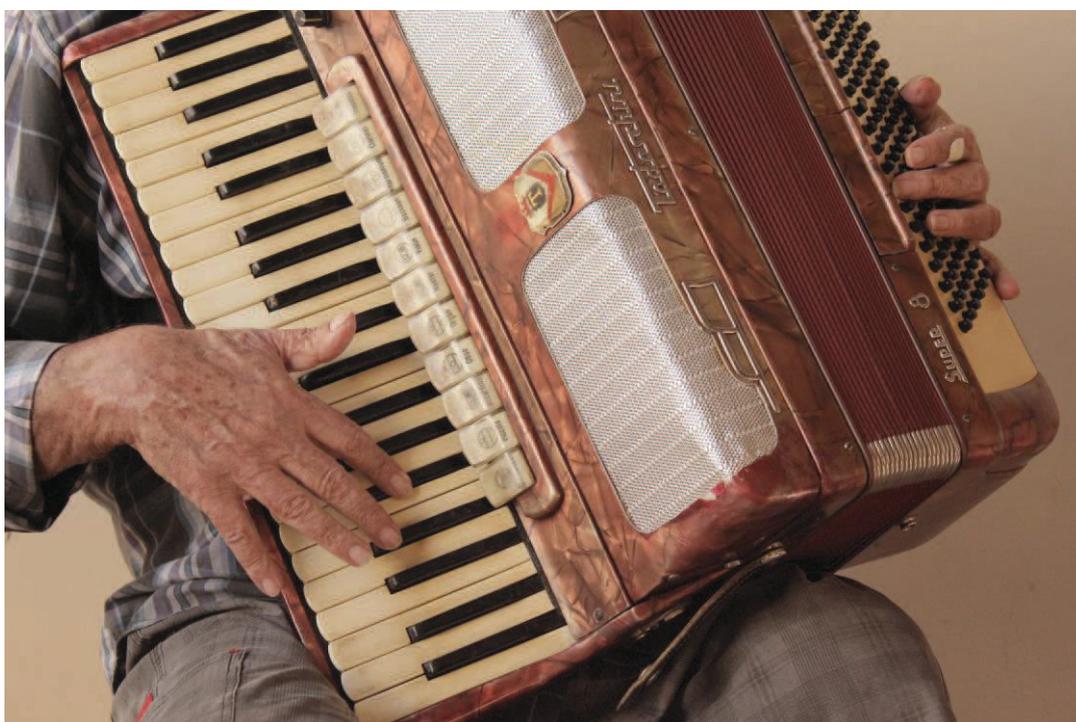
FONTE: O autor (2016)

FIGURA 34 - COMPASSOS 78 AO 82 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"

Musical notation for measures 78 to 82. The key signature has one flat (Bb). Measure 78 starts with a treble clef and a common time signature. The melody consists of quarter notes with stems pointing up. Chords are indicated above the staff: F (measure 81). The bass line consists of eighth notes with stems pointing down.

FONTE: O autor (2016)

FIGURA 35 - MÃO DIREITA DE DINO ROCHA EM POSIÇÃO PERPENDICULAR EM RELAÇÃO AO TECLADO. DINO ROCHA ESTÁ TOCANDO SUA TODESCHINI DE 120 BAIXOS, SEU INSTRUMENTO PREFERIDO.



FONTE: (Foto: Inaya Borba Martini, janeiro de 2017)

Outra característica dessa música é o amplo uso da tessitura do acordeão. O intérprete se utiliza de ampla extensão do instrumento indo do C1 ao C5, perfeitamente realizável no violão de sete cordas, pois, como dito no capítulo anterior, ele tem exatamente essa extensão.

FIGURA 36 - COMPASSOS 73 E 90 DE "UM CHAMAMÉ PARA COCOMAROLA"



FONTE: O autor (2016)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa buscou o aprofundamento sobre o gênero musical Chamamé, encontrando inovações nessa prática em Mato Grosso do Sul, o que foi denominado de Estilo Duetado. Além disso, é o primeiro trabalho que trata da música instrumental sul-mato-grossense no sentido amplo, problematizando o seu processo histórico desde as suas primeiras gravações na década de sessenta até a atualidade, o que pode possibilitar um novo mapeamento da música instrumental brasileira, mostrando que a região tem uma expressão musical única no país e que pode ser considerada como um novo território criativo para a improvisação e expansão das possibilidades rítmicas.

As bases etnomusicológicas para o presente estudo do Chamamé tiveram como principais referências os antropólogos Allan Merriam (1964) e John Blacking (1973), o primeiro por seus estudos seminais dos processos composicionais das culturas iletradas e o último por seu entendimento da música como som humanamente organizado e sua consequente abordagem musical e extramusical dessas práticas, tendo o contexto como referência no estudo do objeto musical.

Os estudos de música na América Latina não podem ser apenas realizados pela lógica geopolítica estabelecida pelos processos colonizadores e civilizatórios e sim pelos estudos e interseções dos conjuntos humanos culturalmente/ sonoramente organizados¹³⁷.

O Chamamé é um gênero musical transnacional possivelmente derivado da polca paraguaia, que tem seu epicentro em Corrientes no noroeste da Argentina, fronteira com o Paraguai. É provável que essa prática musical tenha sido consequência do fandango, baile que tem suas primeiras aparições na América Latina no século XVII e que chega ao Paraguai e noroeste da Argentina via Peru, devido as correntes colonizadoras e relações comerciais com aquele país. Sua característica rítmica é o compasso em 6/8 com hemíolas, também entendido como sobreposição dos compassos binário composto e ternário simples.

A sua harmonia consiste basicamente em um encadeamento simples de I e V grau. Apesar do encapsulamento do chamamezeiro e do conservadorismo diante de inovações que se distinguem da prática consagrada, por força de influências de outros gêneros musicais como o tango e o jazz, ou do choro no caso do Brasil, vem se expandindo, adquirindo inclusive elementos da música contemporânea com as novas gerações de músicos. Sua instrumentação básica na Argentina consiste em 2 violões, uma gaita de 8 baixos, um

¹³⁷ (PITRE-VÁSQUEZ, Curitiba, 14/02/2018, entrevista).

bandoneón e um contrabaixo, já, em Mato Grosso do Sul, substituíram-se esses dois instrumentos de fole pelo acordeão de 120 baixos, o que foi determinante para o desenvolvimento do Estilo Duetado.

Outras características musicais do Chamamé são: a dobra em terças e sextas paralelas; as músicas instrumentais desenvolverem-se a partir da elaboração de um ou dois motivos melódicos, a *tapa* e a utilização da glosa nas introduções e interlúdios; os instrumentos de fole são os principais solistas nos grupos convencionais.

Sua denominação deriva da língua guarani e significa algo feito “*a la ligera, improvisadamente*” (SZARÁN,1997, p. 143), sendo uma das suas características a improvisação. Esta é mais uma evidencia de sua relação com a música instrumental. É um tipo de improviso que tem novas informações rítmicas em relação à música brasileira consagrada e, apesar de os praticantes terem um discurso musical pré-estabelecido, eles fazem constantes invenções motivicas, de frases, polirritmias etc. Como apontou Blacking (1973), é necessário entender as influências do contexto, seja interno (características psicológicas) ou externo ao homem. Este contexto define a maneira peculiar de se tocar o Chamamé, demonstrando uma grande riqueza para o cenário da música instrumental brasileira, uma espécie de inovação em relação ao conjunto de elementos envolvidos nessa prática musical e pode abrir um novo território de expansão para a improvisação.

Foram encontrados registros da utilização do termo Chamamé relacionado à música em documentos do século XIX, porém só se definiu como gênero musical na primeira metade do século XX, com suas primeiras gravações, sendo chamado também de polca correntina. O principal ícone do Chamamé é o compositor, acordeonista e bandoneonista argentino Tránsito Cocomarola, o qual é uma referência para chamamezeiros argentinos e brasileiros.

Os praticantes de Chamamé sofreram um processo de estigmatização na Argentina na metade do século XX, sendo até proibido de ser executado por representar a desordem social ou, citando o estudo do processo civilizador de Norbert Elias (1994), a incivilidade, consequência de essa manifestação não ser condizente com os moldes da elite racista argentina, assim como aconteceu com o samba no Brasil, o que exemplifica a realidade enfrentada por negros e povos originais na América Latina. Este cenário mudou na segunda metade do século XX. O Chamamé passou por um processo de legitimação, como consequência de sua mobilidade social e inserção nas salas de concerto e universidades, também por ser considerado como uma prática representante das características identitárias de lugares não urbanizados no modelo das sociedades ocidentais industrializadas que, no caso de

parte de Mato Grosso do Sul, eleva o capital simbólico dos produtores rurais, entre esses, os magnatas da soja e gado.

Nas problematizações sobre a história do Chamamé foram utilizadas as teorias do sociólogo francês Pierre Bourdieu (2009) sobre capital simbólico, as lutas pelo poder que ocorrem na arte, as relações entre as práticas populares e as estruturas estruturantes capitalistas que, como aponte, foram se transformando através da história pela mobilidade social e consagração da prática do Chamamé, inclusive, afastando-o para isso, de sua ligação histórica com o Paraguai.

A partir do pensador latino-americano Garcia Canclini, foi destacada a insubmissão da cultura popular frente à hegemonia, mostrando que as relações entre classes são complexas e se estendem tanto a submissão, como a negociação e até mesmo impugnação. A prova disso é o fato de que, mesmo sendo proibido, o Chamamé continuou a ser praticado até a atualidade, não só em Corrientes e Paraguai, mas também no Brasil, Uruguai e expandido pelos meios de comunicação em várias partes do mundo.

Pude observar no estudo do Chamamé a interculturalidade latino-americana, na qual as relações culturais entre fronteiras geográficas e de classes sociais são transpassadas e adquirem uma complexidade em que não é possível fazer generalizações essencialistas e normativas, numa mistura nem sempre pacífica entre o tradicional e o moderno, o urbano e o rural e as diferentes representações simbólicas encontradas nos discursos dos interlocutores das várias áreas de conhecimento sobre o objeto de pesquisa tratado aqui.

Como se deu a inserção desse gênero musical em Mato Grosso do Sul é um dado incerto. Existem duas hipóteses: a de que tenha chegado pelos gaúchos e a que diz respeito à influência paraguaia, sendo a segunda mais provável, devido tanto à intensa imigração paraguaia para a região como decorrência da Guerra da Tríplice Aliança no final do século XIX, como pela provável derivação do Chamamé da polca paraguaia.

Em Mato Grosso do Sul, o Chamamé representa um marco na música instrumental, pois foi contemplando esse gênero musical que o acordeonista Zé Corrêa gravou seus primeiros discos na década de 60. Foi uma mudança de paradigma e com o surgimento de Zé Corrêa aconteceu a transformação da relação entre músicos instrumentistas e cantores. É difícil imaginar no Mato Grosso, antes de Zé Corrêa, uma apresentação em que houvesse como personagem principal um instrumentista tocando acordeão. O comum era o acordeonista acompanhar os cantores, principalmente de rasqueado e sertanejo paulista, polca paraguaia e guarânias. Ao adotar o Chamamé como principal referência de seu trabalho, Zé Corrêa colaborou para que esse ritmo se tornasse a preferência entre os sul-mato-grossenses.

Tanto para entender o processo de aprendizagem na cultura iletrada como também para mergulhar na etnografia realizada nesse trabalho, foram fundamentais as explicações do neurobiólogo Humberto Maturana, ao tratar a experiência como principal recurso para a explicação do objeto, o qual não pode ser separado do pesquisador em seu explicar. Neste sentido, foi crucial nos caminhos reflexivos deste trabalho o fato de ser músico e fazer parte dessa cultura do Chamamé sul-mato-grossense.

O Estilo Duetado pode ser considerado uma prática consolidada no estado e se configura com características próprias, tanto na instrumentação como na temática sul-mato-grossense. Tem como principais representantes os acordeonistas Zé Corrêa e Dino Rocha, o primeiro por seu pioneirismo e o último por sua constância na produção discográfica autoral até a atualidade. Por isso foram analisadas três peças musicais, Don Artur, de Zé Corrêa, Gaivota Pantaneira e Um Chamamé para Cocomarola, de Dino Rocha.

As transposições para o violão de sete cordas foram realizadas com a intenção de compreender o Chamamé, mas também para deixar um registro em partituras que servem como um guia inicial para quem deseja enveredar-se por esse universo da música instrumental de Mato Grosso do Sul.

Dino Rocha foi o principal sujeito desta pesquisa, por representar uma prática musical surgida nos anos 60 em Mato Grosso do Sul, preservada e propagada por ele desde a década de 70. Com mais de vinte discos autorais, é o instrumentista que mais gravou na história do estado, com um legado de cerca de 170 composições. É o representante do acordeão no centro-oeste do Brasil e um dos principais chamamezeiros do país.

Seu processo de aprendizagem descrito nesse trabalho foi de grande importância para o entendimento da cultura oral, pois encontrei o que Sennett (2012) chama de incorporação do conhecimento a partir da prática, em um espaço geográfico e social, que na época era repleto de limitações, tanto em relação às suas condições materiais e de transporte como por seu isolamento das instituições educacionais e escassas tecnologias comunicacionais.

O objeto dessa pesquisa é o Estilo Duetado, prática indissociável de Dino Rocha, músico que expandiu a prática iniciada por Zé Corrêa de síntese de dois instrumentos de fole em um só. Ele harmonizou as melodias com as dobras na baixaria, prática que define o Estilo Duetado, que passa agora a ser estudado pela área de musicologia/etnomusicologia. O Estilo Duetado inovou também na temática do Chamamé, pois, como vimos, Dino Rocha cita constantemente a fauna e flora sul-mato-grossense, com ênfase no Pantanal. Fica evidente, então, que o contexto da região teve impacto na sua produção musical e que em Mato Grosso do Sul o Chamamé está mais relacionado ao Paraguai do que à Argentina e ao Rio Grande do

Sul. Contudo, esses grupos humanos compartilham o que se costuma chamar de “alma guarani”, esse mito que associa a região que abrange o Paraguai, nordeste argentino, Mato Grosso do Sul, parte da Bolívia e do sudeste e sul do Brasil a esse povo indígena que habitava a região no período colonial.

Dentro desse cenário entendo ser importante registrar que essa pesquisa inicial de maneira alguma pretende encerrar as discussões sobre o Chamamé, mas sim possui o intuito de criar possibilidades e disponibilizar material para que novas investigações possam ser realizadas.

REFERÊNCIAS

- AMARAL, Maxwell da Silva. **A Marcha para o Oeste e a Colonização da Fronteira Sul do Atual Mato Grosso do Sul**: Deslocamentos, Políticas e Desafios. *Fronteiras: Revista de História*. [Dourados, MS | v. 16 | n. 28 | p. 153 - 165 | 2014.
- ANZAGHI, Luigi Oreste. **Método Completo Progressivo Para Acordeon**. Buenos Aires, 1942.
- AYESTARAN, Lauro. **El Folclore Musical Uruguaio**. Montevidéo, 1967.
- BARROS, Abílio Leite de. **Gente pantaneira**: (crônicas de sua história). Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. (org). **Shadows in the Field**: New Perspectives in Fieldwork in Ethnomusicology.. — 2nd ed, Oxford University Press, 2008.
- BLACKING, John. **How musical is man?**. Washington: University of Washington Press, 1973.
- _____. **Música, Cultura e Experiência**. Ed. Cadernos de Campo, São Paulo, N.16, P.201-218, 2007.
- BOETTNER, Dr. Juan Max. **Musica y Musicos Del Paraguay**. Asunción: Edicion de Autores Paraguayos Asociados, sem data, pp. 295.
- BOURDIEU, Pierre. **A Distinção**: Crítica Social do Julgamento. São Paulo. Ed. Edusp; Porto Alegre, RS. Ed. Zouk, 2007.
- CAETANO, Gilmar Lima. **A Música Regional Urbana de Mato Grosso do Sul**. In. *Revista NUPEM, Campos Mourão, V.4, N.6, Jan/jul.2012. P.83-102.*
- CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas**: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade; tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa; tradução da introdução de Gênese Andrade. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.
- CANESE, Natalia Krivoshein de. e ALCARAZ, Feliciano Acosta. **Diccionario**: Guaraní-Espanhol/Espanhol-Guaraní. Universidad Nacional de Asunción. Asunción,Paraguay, 2011.
- CAPODEFERRO, Renan Cacossi. **Os Distanciamentos e Aproximações da Música do Quarteto Novo com o Jazz Norte-Americano**. Monografia, Faculdade Sousa Lima. São Paulo, 2014.
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- CORRÊA, Antonio Ferreira; PITRE-VASQUÉZ, Edwin. **Ritmos Diatônicos – Isomorfismos Entre los Patrones Rítmicos y de Alturas, ¿Naturalidad o Arbitrariedad?** *Revista Música Em Perspectiva, Curitiba, v.7, n.2, p. 41 a 60, dezembro. 2014.*

CAZELOTO, Edilson. **A inclusão digital e a reprodução do capitalismo contemporâneo**. Tese de Doutorado apresentada na PUC-SP, em 2007.

CRAGNOLINI, Alejandra. **Construyendo un „nosotros“ a través del relato en torno a la música: el chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina**. Actas del III Congreso Latinoamericano IASPM-AL, 23 a 27 de agosto de 2000, Bogotá, Colombia.

_____. **Representaciones Sobre el Origen del “Chamamé” Entre Migrantes Correntinos Residentes en Buenos Aires: Imaginario, Música e Identidad**. Revista de Música Latinoamericana, Vol. 20, No. 2. 1999, pp. 234-252.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de Termos e Expressões da Música**. São Paulo. Ed.34, 2004. 384p.

ELIAS, Norbert. **O Processo Civilizador: Uma História dos Costumes**; tradução de Ruy Jungman; revisão e apresentação de Renato Janine Ribeiro. 2ªed. Rio de Janeiro. Editora Jorge Zahar, 1994.

ESTIVALET, Felipe Viana. **Além da Estética do Frio: As Dinâmicas Culturais das Canções de Vitor Ramil**. s.n. Dissertação – Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR, 2017.

FABBRI, Franco. **Tipos, Categorias, Géneros Musicales: ¿Hace Falta Una Teoría?**. In. IASPM-AL, “Música popular: cuerpo y escena en la América Latina”, 7., La Habana, Cuba, 21 de junho, 2006, P. 1-17.

FERNANDES, Cláudio Aparecido. **O Choro Curitibano**. s.n. Dissertação (mestrado em música) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba - PR, 2011.

FIGUEROA, Abílio Vergara. **Etnografía de Los Lugares: Una Guía Antropológica Para Estudiar Su Concreta Complejidad**. México, D.F: Navarra, 2013.

FIORIN, Luiz José. **Introdução a Linguística**. São Paulo. Ed. Contexto, 2008.

GAERTNER, Leandro. **O Choro, Jogo de Ritornelos: Uma Prática Musical Coletiva na Era da Reprodutibilidade Espetaculista**. Tese (Doutorado em Música) – Observatoire Musical Français, Université Paris-Sorbonne (Paris 4), Paris, França, 2016.

GUERRERO, Juliana. **“El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”**. TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16, 2012.

GONÇALVES, Rodrigo Teixeira. **O Lugar Da Música Tradicional Paraguaia no Cenário Cultural de Campo Grande (MS)**.s.n. Dissertação (Comunicação)–Comunicação – Mídia, Identidade e Regionalidade, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande MS, 2014.

_____. **Os pioneiros: a Origem da Música Sertaneja de Mato Grosso do Sul.** Campo Grande: Ed. do autor, 2009.

GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. **Regiões-províncias na Guerra da Tríplice Aliança.** Revista Topoi, v. 10, n. 19, jul.-dez. 2009, p. 70-89.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaraciara Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro, Ed. Objetiva, 2001.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé:** estudo sobre três gêneros musicais em Campo Grande, MS. Campo Grande: Editora da UFMS, 2010.

_____. **Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil, décadas 1940/50** . 446f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de São Paulo, São Paulo, 2013.

HOBBSBOWM, Eric. **Introdução. A Invenção das Tradições.** In. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs. 9-23.

MACHADO, Paulo Coelho. **A Rua Barão: Pelas Ruas de Campo Grande.** Campo Grande - MS. Tribunal de Justiça de Mato Grosso do Sul, 1990.

MAIGRET, Éric. **Sociologia da Comunicação e das Mídias;** trad. Marcos Bagno. – São Paulo: Ed. SENAC São Paulo, 2010.

MARCON, Fernanda. **LOS VIAJES DEL RÍO: MIGRAÇÃO, Festa e Alteridade Entre Chamameceiros e Chamamecieras das Províncias de Buenos Aires, Corrientes e Entre Ríos, Argentina.** 253f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

MATURANA, Humberto R. **Cognição, Ciência e Vida Cotidiana.** Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

MENDES, Igor Adolfo Assaf. **Trajatórias Educacionais, Capital Cultural e Herança Familiar.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. 2012

MERRIAM, Alan P. **The Anthropology of Music.** Evanston: Northwestern University Press, 1964.

MOLINO, Jean. **El Hecho Musical y la Semiología de la Música.** In. GONZÁLES AKTORIES, Susana e CAMACHO DÍAZ, Gonzalo (Coord.). Reflexiones Sobre Semiología Musical. 1ªed. Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.

MULLER, Daniel Gustavo. M. **Música instrumental e indústria fonográfica no Brasil : a experiência do selo Som da Gente.** 193f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2005.

NEDER, Álvaro. **“Enquanto Este Novo Trem Atravessa o Litoral Central”**: Música Popular Urbana, Latino-americanismo e Conflitos Sobre Modernização em Mato Grosso do Sul. 1ª ed. Rio de Janeiro. Mauad, 2014.

OCHOA, Ana María. **Músicas Locales em Tiempos de la Globalización**. Bogotá. Editora Norma. 2003.

PAIVA, Cláudio Nóbrega. **Uma Experiência de Ensino do Acordeon na Escola de Música da UFRN**. 53f. Trabalho de Graduação (Licenciatura em Música) – Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2014.

PELINSKY, Ramón. **Qué es etnomusicología?**. In. Atas do III Congresso da Sociedade Ibérica de Etnomusicologia, p. 35-56, Maio, 1997.

PEREIRA, Vinícius. M. **Entre o Sertão e a Sala de Concerto: Um Estudo da Obra de Renato Andrade**. S.n. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.

PEREIRA, Gilson R. de M. e CATANI, Afrânio Mendes. **Espaço Social e Espaço Simbólico: Introdução a Uma Topologia Social Perspectiva**. Florianópolis, v.20, n.Especial, p. 107-120, jul./dez. 2002.

PEREIRA, Marco. **Ritmos Brasileiros para violão**- 1ª edição - Rio de Janeiro, RJ : Garbolights Produções Artísticas, 2007.

PÉREZ BUGALLO, Rúben. **Corrientes Musicales de Corrientes**, Argentina. Revista de Música Latino Americana, Vol. 13, n. 1, 1992, p. 56 a 113.

_____. **El Chamamé: Raíces Coloniales y Des-orden Popular**. 1ª edição. Ed. Del Sol, Buenos Aires, 2008.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego por Bernardo Soares**. Vol.II. Lisboa: Ática, 1982.

PESSOA, George de Almeida. **Estudo Dos Elementos Musicais e Extra-musicais No Processo de Improvisação da Música Popular Brasileira Para Quatro Versões de Wave (1967)**. s.n. Dissertação – Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba – PR, 2016.

PINTO, João. P. do Amaral. **A Viola Caipira de Tião Carreiro**. s.n. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

PIÑEYRO, Antonio Enrique. **Catedra Libre Chamamé Raity** – Tiempo de Chamamé. Corrientes, Argentina: Ed.Universidad Nacional del Nordeste, 2011.

PITRE VÁSQUEZ, Edwin Ricardo. **Veredas Sonoras da Cúmbia Panamenha: Estilos e Mudança de Paradigma**. 151 f. Tese – Música – Programa de Pós Graduação da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2008.

RAIGOZA RIVERA, Sayuri. **El Chamamé**: Construyendo un significado hoy en Buenos Aires y el Conurbano Bonaerense. Universidad Nacional de San Martín-Instituto de Altos Estudios Sociales/Instituto de Estudios Económicos y Sociales, Becaria Conicet, Argentina, 2008.

RICE, Timothy. **Toward a Mediation of Field Methods and Field Experience in Ethnomusicology**. In BARZ, Gregory & COOLEY, Timothy J. (org). **Shadows in the Field: New Perspectives in Fieldwork in Ethnomusicology**. 2nd ed, Oxford University Press, 2008.

ROCHA, J.M. **O Local e o Global**: Conceitos e Tendências do Ciberjornalismo Regional de Dourados. Comunicação & Mercado/UNIGRAN - Dourados - MS, vol. 03, n. 08, p. 04-15, jul-dez, 2014.

RUIZ, Rafael Antonio. **El Fandango en España y América**. In. SEVILLA VILLALOBOS, Amparo (Ed.). **El Fandango y Sus Variantes: III Coloquio Musica de Guerrero 1ºed.**Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2013.

SANTOS, José Daniel dos. **Lúcio Yanel e o Violão Pampeano**: Memória(s), História(s) e Identidade(s) de Um Fazer Musical no Sul do Brasil. s.n. Dissertação – Música - Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, 2012.

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música**. Ed. Cadernos de Campo, São Paulo, n. 17, P. 1-348, 2008.

SENNETT, Richard, **O Artífice**, Rio de Janeiro: Ed. Record, 2012.

SEVILLA VILLALOBOS, Amparo. **El Fandango Ayer y Hoy**. In. SEVILLA VILLALOBOS, Amparo (Ed.). **El Fandango y Sus Variantes: III Coloquio Música de Guerrero 1ºed.**Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2013.

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

VICENTE, Eduardo. **Chantecler: Uma Gravadora Popular Paulista**. Revista USP, São Paulo, n.87, p.74-85, Set/Nov. de 2010.

WARDEN, Nolan. **Ethnomusicology's 'identity' problem**: the history and definitions of a troubled term in music research. *El oído pensante*, v.4, n.2, 2016.

ZALLA, Jocelito. **O Centauro e a Pena**: Luis Carlos Barbosa Lessa (1929-2002) e a Invenção das Tradições Gaúchas. s.n. Dissertação – História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010.

SITES CONSULTADOS

(CANCLINI, 2016, s.p) Entrevista Disponível em:
<www.edusp.com.br/cadleitura/cadleitura_0802_8.asp>. Acesso em: 07/12/2016.

Jornal online: Coxixo Gaúcho: Disponível em:

<http://coxixogaicho.com/tche/index.php?option=com_content&view=article&id=123:dino-rocha-o-rei-do-chamame&catid=1:noticias&Itemid=42. Acesso em: 31/10/16.

Dourados News: Disponível em: <<http://www.douradosnews.com.br/arquivo/marcelino-nunes-escreve-sobre-dino-rocha-o-rei-do-chamame-8f11b67a384f524a66658f46e7ea113d>> Acesso em: 31/10/16.

<https://pt.slideshare.net/Marcoaplima/yamandu-costa-partituras-para-violao-de-7-cordas> - em 12/11/17.

Acesso: http://docs4.minhateca.com.br/426342046_BR_0_0_Abel-Fleury---Chamame.pdf – em 12/11/17.

Acesso: http://casadochoro.com.br/acervo/files/uploads/scores/score_5602.pdf - em 12/11/17.

Acesso: <https://www.swiss-jazz.ch/standards-jazz/ANightTunisia.pdf> - em 12/11/17.

Conexão Cultura. Acesso <http://conexaoculturalsite.xpg.uol.com.br/dancas.htm> - em 12/11/17.

https://www.youtube.com/watch?v=nZmj-QW0_d0

https://www.youtube.com/watch?v=x-HUkj45_jU

<https://www.youtube.com/watch?v=rUjLLNk9w6k>

<https://www.youtube.com/watch?v=HIQ8Oht7VgQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=VGJIcBwOPp4&t=587s>

Programa Arquivo Musical <https://www.youtube.com/watch?v=ElnOop-NxUY>> em 15/12/2017.

Câmara Municipal de Campo Grande-MS (<http://www.camara.ms.gov.br>). Acesso em 02/03/2017.

Disponível:<https://www.google.com.br/search?q=disco+dino+rocha+chora+sanfona&rlz=1C1CAFB_enBR699BR699&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjh5ebAw9bZAhWFj5AKHatNCbkQ_AUIDSgE&biw=1366&bih=662#imgrc=yRAPFsib7ITjGM:> - em 05/03/2018.

Disponível:<https://www.google.com.br/search?q=disco+dino+o+idolo+do+chamame&rlz=1C1CAFB_enBR699BR699&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwiSsrGNx9bZAhVDDJAKHQXyDLUQ_AUICygC&biw=1366&bih=662#imgrc=_uRROIT3IAXaLM:> - em 05/03/2018.

Disponível:<https://www.google.com.br/search?q=disco+z%C3%A9+correa+o+rei+do+chamame&rlz=1C1CAFB_enBR699BR699&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0ahUKEwjsyK Ppv9bZAhWHhZAKHV7ZALQQ_AUICygC&biw=1366&bih=662#imgrc=QrzZwuufbB8d_M:> - em 05/03/2018.

Disponível:<https://www.clarin.com/sociedad/Raul-Barboza-figura-mundial-acordeon_0_HyJzuMssw7x.html>em 21/04/2018.

ENTREVISTAS

Borba, Julio César M. Entrevista de Marcelo Loureiro em 28 de dezembro. Campo Grande-MS, Vídeo, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Aurélio Miranda em 3 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Dino Rocha em 4 e 9 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Evandro Higa em 11 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, UFMS.

Borba, Julio César M. Entrevista de Delinha em 15 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Márcio Nina em 24 de janeiro de 2017. Campo Grande-MS, Vídeo, Residência

Borba, Julio César M. Entrevista de André Ribas em 12 de fevereiro de 2018. Curitiba, PR, Vídeo, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Marcelo Cigano em 13 de fevereiro de 2018. Curitiba, PR, Áudio, Residência.

Borba, Julio César M. Entrevista de Edwin Pitre Vásquez em 14 de fevereiro de 2018. Curitiba, PR, Vídeo, Residência.

GLOSSÁRIO

Baguelação: ato de capturar um boi bagual (macho muito bravo e astucioso).

Chamamé: é uma prática musical e dancística que acontece em um território intercultural guarani - Corrientes, Paraguai, Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul -. É cantado nas línguas guarani, espanhol e português, onde o rasgueio ibérico se faz presente no violão.

Chamamé con apelido: Chamamé com sobrenome, com tradição, passado de pai para filho.

Chamamezeiro: praticante do Chamamé.

Corixos: São pequenos rios que se formam em épocas de chuva que desaguam em rios maiores.

Estilo Duetado: prática musical chamamezeira sul-mato-grossense que consiste em harmonizar e dobrar em terças e sextas ou responder a melodia principal na baixaria do acordeão de 120 baixos.

Gauchito Gil: santo padroeiro dos chamamezeiros, não catequizado pela igreja católica romana.

Glosa: nota explicativa feita em forma de poesia e declamada na introdução e/ou interlúdio de um Chamamé.

Guaica: Cinto de couro ou camurça com bolsos, comumente usado para porte de armas e munição.

Marca: identidade sonora do músico.

Nossa Senhora de Itati: Virgem santa padroeira dos chamamezeiros.

Pala: Vestimenta usada pelos gaúchos semelhante ao poncho.

Sapucay: grito.

Tapa: movimento melódico-harmônico de dominante e tônica realizado no começo e/ou final de um Chamamé.

Taita: pai.

Tirador: Espécie de avental de couro utilizado por laçadores de gado.

Yopará: nome dado à fusão da língua guarani e espanhola.

ANEXO 1

OTOÑANDO

(chamamé)

MATEO VILLALBA

Guitarra

© Copyright MMVIII EPSA PUBLISHING S.A.

EJEMPLAR DE PUBLICIDAD - PROHIBIDA SU VENTA

© Copyright MMVIII EPSA PUBLISHING S.A.

Número 2632, C1223JAG, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, República Argentina. www.epspublishing.com
 International Copyright Secreat - Derechos Internacionales Registrados, Impreso en Argentina - Depósito de ley 11.729

Mateo Filialba - Otoñando - 2

21

Musical notation for measures 21-24. The staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The melody consists of eighth and quarter notes with slurs. The bass line consists of quarter notes.

25

Musical notation for measures 25-29. Measures 25-26 continue the melody from the previous system. Measures 27-29 feature a change in the bass line with chords and quarter notes.

30

Musical notation for measures 30-33. Measures 30-31 are marked with a first ending bracket (1). Measures 32-33 continue with a similar rhythmic pattern.

34

Musical notation for measures 34-37. Measures 34-35 are marked with a second ending bracket (2). Measures 36-37 continue with a similar rhythmic pattern.

38

Musical notation for measures 38-40. Measure 38 is the final measure of the piece. It is followed by a double bar line and the instruction "Al Fine y Coda". The Coda section consists of a few chords in the bass line.

ANEXO 2

Score

Don Arthur

Zé Corrêa

Classical Guitar

6 A7 D

11 A7

16 D A7

21 G A7

26 D A7 G

31 A7 D

36 A7 D Bm A7

2 Don Arthur

Cl. Gtr. 42 D A7 D

Cl. Gtr. 47 Bm A7 D

Cl. Gtr. 52 A7 D Bm A7

Cl. Gtr. 57 D A7

Cl. Gtr. 62 D Bm A7 D

Cl. Gtr. 67

Detailed description: This page contains six staves of guitar music for the piece 'Don Arthur'. The music is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first staff (measures 42-46) features a melody with a D major chord at the start, an A7 chord in the middle, and a D major chord at the end. The second staff (measures 47-51) starts with a Bm chord, followed by an A7 chord, and ends with a D major chord. The third staff (measures 52-56) begins with an A7 chord, has a D major chord in the middle, a Bm chord, and ends with an A7 chord. The fourth staff (measures 57-61) starts with a D major chord, has an A7 chord, and ends with a D major chord. The fifth staff (measures 62-66) begins with a D major chord, has a Bm chord, an A7 chord, and ends with a D major chord. The sixth staff (measures 67-69) starts with a D major chord and concludes with a final D major chord. Chord symbols are placed above the staff lines to indicate the harmonic structure.

2 Gaivota Pantaneira

Cl. Gtr. 44 B7

Cl. Gtr. 49 E B7

Cl. Gtr. 54

The image shows three staves of guitar music for the piece 'Gaivota Pantaneira'. The first staff starts at measure 44 and features a B7 chord. The second staff starts at measure 49 and features E and B7 chords. The third staff starts at measure 54. The music is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and chord diagrams indicated by numbers on the strings.

Um Chamamé para Cocomarola

3

Cl. Gtr. 99 F C7 F

Cl. Gtr. 103 F7 B \flat C7

Cl. Gtr. 107

Cl. Gtr. 113 F C7 E

Cl. Gtr. 119 F7 B \flat B \flat B C

Cl. Gtr. 123

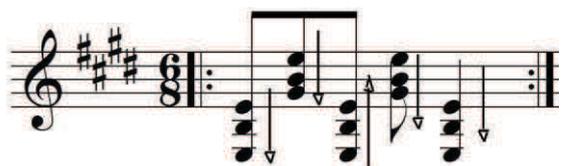
Cl. Gtr. 127 F

Cl. Gtr. 132

ANEXOS 5

Levadas básicas observadas na etnografia.

Chamamé, Guarânia e Rasqueado Paulista



Polca Paraguaia¹³⁸



Chacarera



¹³⁸ O primeiro acorde no tempo forte, no caso de Mato Grosso do Sul, geralmente começa no final do último tempo do compasso anterior finalizando o rasgueo no primeiro tempo, o que dá a impressão de deslocamento do tempo forte.