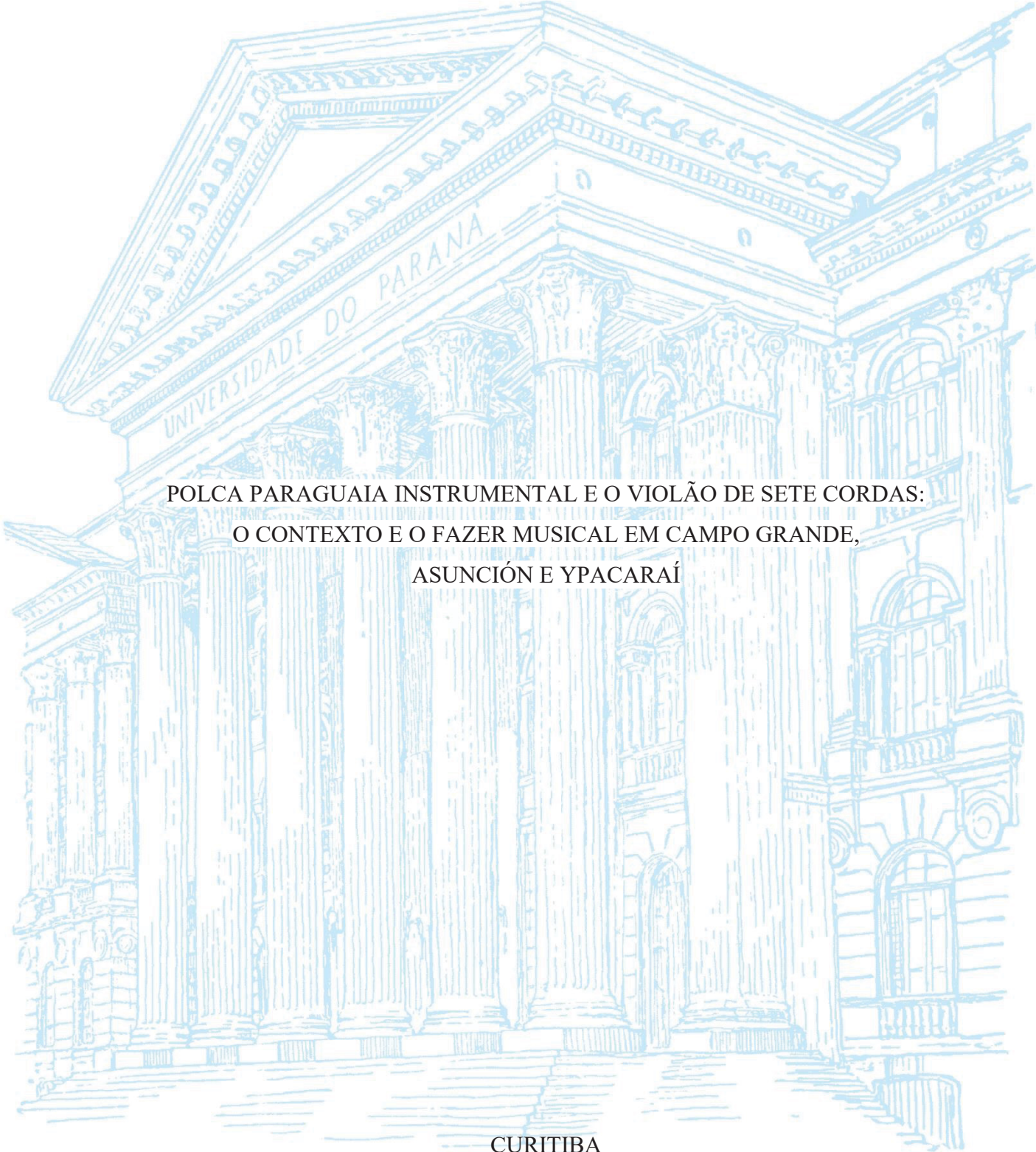


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

JULIO CÉSAR MATOS BORBA



POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL E O VIOLÃO DE SETE CORDAS:
O CONTEXTO E O FAZER MUSICAL EM CAMPO GRANDE,
ASUNCIÓN E YPACARAÍ

CURITIBA

2022

JULIO CÉSAR MATOS BORBA

POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL E O VIOLÃO DE SETE CORDAS:
O CONTEXTO E O FAZER MUSICAL EM CAMPO GRANDE,
ASUNCIÓN E YPACARAÍ

Tese apresentada como requisito parcial de defesa de Doutorado no Programa de Pós-graduação em Música do Departamento de Artes do Setor de Artes, Comunicação e Design da Universidade Federal do Paraná como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Música, linha de pesquisa: Musicologia e Etnomusicologia.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez

CURITIBA

2022

Catálogo na publicação
Sistema de Bibliotecas UFPR
Biblioteca de Artes, Comunicação e Design/Batel
(Elaborado por: Karolayne Costa Rodrigues de Lima CRB 9-1638)

Borba, Julio César Matos

Polca paraguaia instrumental e o violão de sete cordas: o contexto e o fazer musical em Campo Grande, Asunción e Ypacaraí / Julio César Matos Borba. – Curitiba, 2022.

267 f. : il. color.

Orientador: Prof. Dr. Edwin Ricardo Pitre Vásquez.

Tese (Doutorado em Música) – Setor de Artes, Comunicação e Design, Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

1. Polca instrumental - Paraguai. 2. Violão - Sete cordas. 3. Etnomusicologia dialógica. 4. Música popular - América Latina. 5. Improvisação (Música). I. Título.

CDD 787

TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação MÚSICA da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da tese de Doutorado de **JULIO CÉSAR MATOS BORBA** intitulada: **POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL E O VIOLÃO DE SETE CORDAS: O CONTEXTO E O FAZER MUSICAL EM CAMPO GRANDE, ASUNCIÓN E YPACARAÍ**, sob orientação do Prof. Dr. EDWIN PITRE-VÁSQUEZ, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de doutor está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 29 de Abril de 2022.

Assinatura Eletrônica
09/05/2022 17:35:12.0
EDWIN PITRE-VÁSQUEZ
Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica
13/05/2022 10:16:51.0
IVAN VILELA PINTO
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO)

Assinatura Eletrônica
20/05/2022 10:41:52.0
EVANDRO RODRIGUES HIGA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO MATO GROSSO DO SUL)

Assinatura Eletrônica
10/05/2022 15:36:40.0
REGINALDO GIL BRAGA
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL)

Assinatura Eletrônica
09/05/2022 17:15:59.0
TERESINHA RODRIGUES PRADA SOARES
Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO)

Dedico esta tese a todos os companheiros de profissão que morreram durante a pandemia de Covid 19 nos últimos dois anos. Sua música iluminou o mundo por um instante.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiro aos meus pais, por todo o sacrifício da paternidade e o acolhimento incondicional.

À minha companheira Kelly, por todo o apoio para fazer esta tese e criarmos nossos filhos.

Aos meus filhos Pablo e Guilherme que, na sua luta contra a diabetes tipo 1, têm me ensinado a lutar pela vida, a amar o caminho e não apenas o resultado, lembrando-me da importância de sonhar e improvisar como criança outra vez, mesmo nas terríveis noites de pânico e do isolamento pandêmico. Vocês são meus guias em direção à música e à esperança de ser melhor.

Ao professor Doutor Edwin Pitre-Vásquez, por me ensinar a ler o mundo e à professora Doutora Luzia Ferreira-Lia, por me ensinar a escrever o mundo percebido.

A todos os amigos músicos que encontrei durante a pesquisa, espero ter conseguido explicar seus ensinamentos. Vocês foram meus professores também e me ajudaram a expressar o mundo percebido dentro e fora de mim: Juan Vera, Ivan Cruz, Gabriel de Andrade, Renan Nonato, Sixto Corbalán, Vicky Díaz, Doc. Ayala, Dino Rocha, Pedro Mila, Leonardo Lopes, Santiago Beis, Pedro Martínez, André Ribas, Nicolás Caballero, Sebastian Ramírez, Juanpa Giménez e vários outros que encontrei para compartilhar música.

Agradeço à banca de qualificação e defesa, composta pelos professores doutores Terezinha Prada, Evandro Higa, Alberto Ikeda, Tício Escobar, Ivan Vilela, Reginaldo Gil Braga e meu orientador Edwin Pitre-Vásquez. Seus questionamentos foram transformadores e me levaram para outro nível de entendimento da música e da sociedade, impulsionando-me a me posicionar e mergulhar nos assuntos que realmente me interessam, autorizando uma busca por autonomia intelectual para pensar a Polca Paraguaia Instrumental e responder às angústias profundas surgidas no trabalho de campo. Na hora do jogo não há representação ou volição que permaneça intacta: os encontros são campos abertos de possibilidades.

À Keila Nunes, por sempre me apoiar nas normas ortográficas e na busca por uma escrita fluida.

Aos amigos do GRUPETNO – UFPR. Todos vocês me ajudaram muito em como me expressar academicamente. Um agradecimento especial ao integrante Cainã Alves, que concluiu o seu doutorado nessa pandemia de maneira aguerrida, inspirando-me a, igualmente, terminar o meu.

A CAPES, pela bolsa de estudo que me permitiu fazer essa pesquisa.

Por último, porém, não de menor importância, agradeço ao PPG música da UFPR, pelo suporte institucional na Universidade Federal do Paraná.

MENINO MANUEL

Quem não acredita na criatividade esqueceu como é ser criança,
Há sempre uns galinhos no chão que podem virar navios e foguetes espaciais,
Bolhas de sabão são um grande acontecimento, para sérias investigações científicas,
Há espaço para o amor e a amizade nas criancices.
Foi muito importante conhecer o manuelzinho pantaneiro dos barros
Suas palavras encantaram a curta extensão de meus pensamentos
Ode a natureza e suas avançadas tecnologias de fazer vida, maior dos sistemas, o corpo.

(Julio Borba, 2022)

RESUMO

Esta tese buscou definir o contexto e o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental, entre os anos de 2016 e 2019, nas cidades de *Ypacaraí* e *Asunción*, no Paraguai e Campo Grande, no estado brasileiro de Mato Grosso do Sul. Para isso, foi realizada uma contextualização histórica tanto no Brasil como no Paraguai, para encontrar os processos transculturais que atravessam o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental (ESCOBAR, 2012) e uma etnografia, utilizando o violão de sete cordas como principal ferramenta de investigação, além da improvisação, recurso sensório-motor como estratégia de convivência musical e a aprendizagem, a partir do conceito de bimusicalidade (HOOD, 1960) e *La Clave* (PITRE-VÁSQUEZ, 2003; 2014; 2020). Foram encontradas evidências recursivas de um tipo de autonomia do fazer musical, o qual acontece sobre um trasfondo de ação comum aos tocadores deste contexto (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997). As características musicais e extramusicais da Polca Paraguaia Instrumental (BLACKING, 1974) foram construídas historicamente, porém são constantemente influenciadas por práticas de experimentação e acoplamentos de musicalidades (MATURANA e VARELA, 2001). Para tocar nos círculos criativos (VARELA, 1994), foi necessário ativar uma escuta polifônica (CHAGAS, 2005) para percepção e expressão deste pesquisador nos grupos de tocadores. Foram encontrados dois tipos de sistema de expressão da Polca Paraguaia Instrumental: o primeiro, fechado com elementos situados historicamente no contexto local e, o sistema aberto, quando os músicos ativam intencionalmente a sobreposição de musicalidades incorporadas através da experiência (MERLEAU-PONTY, 1999). O fazer musical se revelou como um processo de aprendizagem humanizador, quando a vida em comunidade ganha novos sentidos, por meio da colaboração, do acolhimento e do respeito mútuo, um espaço para preservar identidades sonoras e problematizá-las através de ações intencionais (FREIRE, 1996). Este tipo de prática comunitária possibilita a formação de músicos responsáveis e éticos em relação à coletividade, com recursos técnico-musicais, para possibilitar uma inserção de maneira criativa nos grupos musicais.

Palavras chave: Polca Paraguaia Instrumental. Etnomusicologia dialógica. Violão de Sete Cordas. Enação Musical. Improvisação na Música popular.

ABSTRACT

This thesis aimed to explain the musical making of the Instrumental Polka Paraguaya between 2016 and 2019, in the cities of the Ypacaraí and Asunción in Paraguay and Campo Grande, in the Brazilian state of Mato Grosso do Sul. For reaching that, an ethnographic process was carried out by using the seven-string acoustic guitar as the main research tool, in addition to improvisation, a sensorimotor resource as a strategy for musical coexistence and the learning of this musicality (HOOD, 1960) and *La Clave* (PITRE-VÁSQUEZ, 2003; 2014; 2020). To build the research object it was necessary to develop a historical contextualization of the Polka Paraguaya, both in Brazil and Paraguay, to find the transcultural processes that cross the musical making of the Instrumental Polka Paraguaya (ESCOBAR, 2012). Recursive evidence was found of a type of autonomy in music making, which takes place against a background of common action to players in this context (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997). The musical and extra-musical characteristics of the Instrumental Polka Paraguaya (BLACKING, 1974) were built historically, but are constantly influenced by experimentation practices and musicality coupling (MATURANA and VARELA, 2001). To play in creative circles (VARELA, 1994) it was necessary to activate polyphonic listening (CHAGAS, 2005) to listen and express themselves in groups of players. Two types of expression system of Polka Paraguaya Instrumental were found, the first closed with elements historically situated in the context and the open system, when musicians intentionally activate the overlapping of musicality incorporated through experience (MERLEAU-PONTY, 1999). Making music revealed itself as a humanizing learning process, when community life gets new meanings through collaboration, acceptance and mutual respect, a space to preserve sound identifications and problematize them through intentional actions (FREIRE, 1996). This type of community practice enables the formation of responsible and ethical musicians in relation to the community, with technical-musical resources, to enable a creative insertion in musical groups.

Keywords: Instrumental Paraguayan Polka. Dialogical ethnomusicology. Seven String Guitar. Musical Enaction. Improvisation in Popular Music.

RESUMEN

En esta tesis, buscamos definir el contexto y la realización musical de la Polka Paraguaya Instrumental entre los años 2016 y 2019 en las ciudades de Ypacaraí y Asunción en Paraguay y Campo Grande, en el estado brasileño de Mato Grosso do Sul. en Brasil como en Paraguay, para encontrar los procesos transculturales que atraviesan la elaboración musical de la Polka Paraguaya Instrumental (ESCOBAR, 2012), y una etnografía utilizando la guitarra de siete cuerdas como principal herramienta de investigación, además de la improvisación, recurso sensoriomotor que sirvió de una estrategia de convivencia y aprendizaje musical, basada en el concepto de bimusicalidad (HOOD, 1960) y La Clave (PITRE-VÁSQUEZ, 2003; 2014; 2020). Se encontró evidencia recursiva de un tipo de autonomía en la creación musical, que se desarrolla sobre un trasfondo de acción común a los ejecutantes en este contexto (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997). Las características musicales y extramusicales de la Polka Paraguaya Instrumental (BLACKING, 1974) fueron construidas históricamente, pero están constantemente influenciadas por prácticas de experimentación y acoples de musicalidad (MATURANA y VARELA, 2001). Para jugar en círculos creativos (VARELA, 1994) era necesario activar la escucha polifónica (CHAGAS, 2005) para percibir y expresarse en grupos de jugadores. Se encontraron dos tipos de sistema de expresión de la Polca Instrumental Paraguaya, el primero cerrado con elementos históricamente situados en el contexto local y el sistema abierto, cuando los músicos activan intencionalmente la superposición de musicalidades incorporadas a través de la experiencia (MERLEAU-PONTY, 1999). Hacer música se ha revelado como un proceso de aprendizaje humanizador, donde la vida comunitaria adquiere nuevos significados a través de la colaboración, la aceptación y el respeto mutuo, un espacio para preservar las identificaciones sonoras y problematizarlas a través de acciones intencionales (FREIRE, 1996). Este tipo de práctica comunitaria posibilita la formación de músicos responsables y éticos en relación con la comunidad, con recursos técnicos musicales para situarse creativamente en agrupaciones musicales.

Palabras clave: Instrumental Paraguayan Polka. Dialogical ethnomusicology. Seven String Guitar. Musical Enaction. Improvisation in Popular Music.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 - PANTEÃO DOS HERÓIS, VISTA EXTERNA	35
FIGURA 2 - PANTEÃO DOS HERÓIS, VISTA INTERIOR	35
FIGURA 3 – LA CLAVE DO VASSI	52
FIGURA 4 – <i>LA CLAVE</i> DA BANDITA KOYUGUA	53
FIGURA 5 - ELEMENTO MELÓDICO COM RITMO SIMPLES.....	53
FIGURA 6 - FRASE MELÓDICA EM QUIÁLTERAS DE QUATRO NOTAS	53
FIGURA 7 - FRASE MELÓDICA EM QUIÁLTERAS DE CINCO NOTAS	54
FIGURA 8 - NICOLÁS CABALLERO EM SUA CASA TOCANDO HARPA PARAGUAIA	55
FIGURA 9 - CERRO LEÓN	59
FIGURA 10 - CERRO LEÓN	60
FIGURA 11 – LETRA DA MÚSICA CERRO LEÓN	61
FIGURA 12 - 4 PRIMEIROS COMPASSOS EM 2/4 DE CERRO LEÓN - VERSÃO DE NICOLÁS CABALLERO	62
FIGURA 13 - 4 PRIMEIROS COMPASSOS EM 6/8 DE CERRO LEÓN	63
FIGURA 14 - EXEMPLO DE DISPOSIÇÃO DO BAIXO, ACOMPANHAMENTO E MELODIA NA POLCA PARAGUAIA	72
FIGURA 15 - POLIRRITMIA COM BAIXO EM TRÊS E AGUDO EM DOIS PULSOS ...	73
FIGURA 16 - POLIRRITMIA COM BAIXO EM DOIS E AGUDO EM TRÊS PULSOS ...	73
FIGURA 17 – LA CLAVE 1.....	76
FIGURA 18 – <i>LA CLAVE</i> 2	77
FIGURA 19 – LA CLAVE 3.....	78
FIGURA 20 - TEXTURA RÍTMICA DA BANDITA KOYUGUÁ	78
FIGURA 21 - <i>BANDITA KOYUGUÁ</i> E GRUPO DE DANÇA NA <i>MANZANA DE RIVIERA – ASUNCIÓN, PY</i>	79
FIGURA 22 - DANÇA DAS BOTELLAS VICKY DIAZ E GRUPO MARANDÚ EM <i>VALLE PE BORJA</i> NA CIDADE DE GUAÍRA.....	96
FIGURA 23 - LETRA GALOPERA.....	97
FIGURA 24 - LETRA GALOPERA NA INTERPRETAÇÃO DA DUPLA CHITÃOZINHO E XORORÓ.....	98
FIGURA 25 - COMPASSOS 14 AO 18	100
FIGURA 26 - LINHA RÍTMICA EM RÉ MAIOR NO VIOLÃO	101

FIGURA 27 - LEVADA DO VIOLÃO	101
FIGURA 28 - LINHA RÍTMICA EM RÉ MAIOR DO BAIXO	102
FIGURA 29 - COMPASSOS 20 A 25	102
FIGURA 30 - COMPASSOS 41 A 46	103
FIGURA 31 - COMPASSOS 52 A 54	103
FIGURA 32 - COMPASSOS 83 AO 85	104
FIGURA 33 - COMPASSOS 58 AO 61	105
FIGURA 34 - FRONTEIRA ENTRE O BRASIL E O PARAGUAI	124
FIGURA 35 - CENTRO DA CIUDAD DEL ESTE	125
FIGURA 36 - PARADA EM LUQUE, PARA REPOSIÇÃO DO TERERÉ DO MOTORISTA DO ÔNIBUS	132
FIGURA 37 - EXEMPLO DE LEVADA RÁPIDA DE POLCA PARAGUAIA NA GUITARRA TRANSPORTADA.....	134
FIGURA 38 - RYGUASU KOKORE	135
FIGURA 39 - TRANSCRIÇÃO CACAREJO DA GALINHA	136
FIGURA 40 - JUAN VERA, JUAN AYALA, JULIO BORBA E CARLOS AYALA NA CASA DE CARLOS AYALA EM <i>YPACARAÍ</i>	139
FIGURA 41 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY	141
FIGURA 42 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY	142
FIGURA 43 - FOTO SIXTO CORBALÁN QUE MOSTRA AS LLAVES	144
FIGURA 44 - LEVADAS DE CONTRABAIXO.....	146
FIGURA 45 - PRIMEIRA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO	146
FIGURA 46 - SEGUNDA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO	146
FIGURA 47 - TERCEIRA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO	146
FIGURA 48 - QUARTA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO	147
FIGURA 49 - QUINTA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO.....	147
FIGURA 50 - LEVADAS PARA VIOLÃO DA POLCA <i>SYRYRY</i> , CANÇÃO E <i>GALOPA</i>	148
FIGURA 51 - BANDA LOS FACULTATIVOS – CASA DO ANEL, <i>YPACARAÍ</i>	152
FIGURA 52 - IMAGEM EM MOVIMENTO DA FRONTEIRA ENTRE <i>PEDRO JUAN CABALLERO</i> E PONTA PORÃ	154
FIGURA 53 - PARTITURA DA MÚSICA CARRETA GUY.....	176
FIGURA 54 - EXEMPLO DE ACOMPANHAMENTO NO VIOLÃO DE SETE CORDAS	179

FIGURA 55 - SEGUNDO EXEMPLO DE ACOMPANHAMENTO NO VIOLÃO DE SETE CORDAS.....	180
FIGURA 56 - EXEMPLO DE FINALIZAÇÃO DE POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL NO VIOLÃO DE SETE CORDAS.....	181
FIGURA 57 - ACORDE COM ABAFAMENTO DA SÉTIMA CORDA.....	183
FIGURA 58 - ACORDE COM A UTILIZAÇÃO DA SÉTIMA CORDA.....	184
FIGURA 59 - EXEMPLO DE ACORDES MAIORES COM PESTANA PARA ACOMPANHAMENTO NO VIOLÃO DE SETE CORDAS.....	184
FIGURA 60 - ACORDE DOMINANTE COM USO DE CORDAS SOLTAS E PRESSIONANDO A SÉTIMA CORDA.....	185
FIGURA 61 - ACORDE DOMINANTE COM USO DA SÉTIMA CORDA, COM PESTANA.....	186
FIGURA 62 - FRAGMENTO DA MÚSICA <i>CANCIÓN PARA ELLAS</i> DE PEDRO MARTÍNEZ.....	187
FIGURA 63 - PARTE B DA MÚSICA QUANDO A POLCA TORCE O RABO DE IVAN CRUZ.....	189
FIGURA 64 - MOMENTO DE IMPROVISAZÃO DA MÚSICA PARQUINHO, DE MARCOS ASSUNÇÃO.....	190
FIGURA 65 - MÚSICA <i>ACURI</i> DE GABRIEL DE ANDRADE.....	192
FIGURA 66 - MÚSICA POLCA PARA OS MENINOS DE JULIO BORBA.....	193
FIGURA 67 - MÚSICA SEIS TÃO CINCO DE JULIO BORBA.....	194

LISTA DE QR CODE PARA ÁUDIOS E VÍDEOS

QR CODE 1 - MARCELUS ANDERSON TOCA A POLCA COLORADO.....	40
QR CODE 2 - VARIAÇÃO RÍTMICA COM CLAVES.....	53
QR CODE 3 - FRASES RÍTMICAS COM MODULAÇÃO MÉTRICA UTILIZANDO QUIÁLTERAS	54
QR CODE 4 - NICOLÁS CABALLERO TOCA CAMPAMENTO CERRO LEÓN.....	60
QR CODE 5 - PRIMEIRA FRASE DE CAMPAMENTO CERRO LEON, EM RITMO DE MARCHA E DE POLCA PARAGUAIA	63
QR CODE 6 - DISPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS RÍTMICOS DA POLCA PARAGUAIA	72
QR CODE 7 - ACOMPANHAMENTO DA POLCA PARAGUAIA	73
QR CODE 8 - RITMO DA MÚSICA O RONCO DA CUÍCA NO VIOLÃO	74
QR CODE 9 - PALESTRA DE EDWIN PITRE-VÁSQUEZ SOBRE <i>LA CLAVE</i> NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE PERCUSSÃO DE CURITIBA (FIP 2020)	76
QR CODE 10 - ACOMPANHAMENTO DA POLCA GALOPA	77
QR CODE 11 - ACOMPANHAMENTO DO CHAMAMÉ E DA GUARÂNIA	77
QR CODE 12 - RITMO DA BANDITA KOUYGUÁ NO VIOLÃO	78
QR CODE 13 - A MI ABUELITA DE LORENZO LEGUIZAMÓN – ASUNCIÓN, 2019 ..	90
QR CODE 14 - FRASE EM TERÇAS DA MÚSICA GALOPERA (COMPASSOS 14 AO 18).....	100
QR CODE 15 - ACOMPANHAMENTO DA GALOPERA NO VIOLÃO DE SETE CORDAS.....	101
QR CODE 16 - EXEMPLO DE CONTRACANTO NA POLCA PARAGUAIA UTILIZANDO OS BORDÕES	102
QR CODE 17 - CONTRACANTO NA POLCA PARAGUAIA EM SEXTAS PARALELAS	103
QR CODE 18 – QUATRILLOS.....	104
QR CODE 19 - FRASE DE FINALIZAÇÃO DA MÚSICA GALOPERA	104
QR CODE 20 - TRÊMULOS NA MÚSICA GALOPERA	105
QR CODE 21 - MERCEDITAS DE RAMON SIXTO RIOS EM ASUNCIÓN, 2019	130
QR CODE 22 - APRESENTAÇÃO DE JUANPA GIMÉNEZ, SEBASTIAN RAMÍREZ E JULIO BORBA EM ASUNCIÓN, 2019.....	130
QR CODE 23 - EXPERIMENTAÇÃO NA GUITARRA TRANSPORTADA COM AFINAÇÃO EM SOL MAIOR.....	134

QR CODE 24 - EFRÉN KAMBA'I SCHEVERRIA TOCA RYGUASU KOKORE	136
QR CODE 25 - O CACAREJO DA GALINHA EM RYGUASU KOKORE.....	136
QR CODE 26 - CARLOS AYALA E MIGUEL IBARRA, ASUNCIÓN (2019)	138
QR CODE 27 - RECUERDOS DE YPACARAÍ – ASUNCIÓN (2019).....	139
QR CODE 28 - CHE MBA E MBYASY YPACARAÍ, PY (2019)	140
QR CODE 29 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY VERSÃO TRADICIONAL	141
QR CODE 30 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY - VERSÃO EXPERIMENTAL.....	142
QR CODE 31 - O CROMATISMO NA HARPA PARAGUAIA (2019).....	145
QR CODE 32 - SEQUÊNCIA DE VARIAÇÕES DO BAIXO NA POLCA PARAGUAIA	147
QR CODE 33 - RITMO DA POLCA CANÇÃO COMO REPERTÓRIO DE EXPRESSÃO	148
QR CODE 34 - RITMO DA POLCA GALOPA COMO REPERTÓRIO DE EXPRESSÃO	148
QR CODE 35 - JUANJO CORBALÁN QUARTETO TOCA A MÚSICA MBOKURUSU DE JUANJO CORBALÁN (2019)	149
QR CODE 36 - EXEMPLO DE POLCA-ROCK NO PARAGUAI, GRUPO LOS FACULTATIVOS EM YPACARAÍ (2019).....	152
QR CODE 37 - JULIO BORBA QUARTETO TOCA A MÚSICA GAIVOTA PANTANEIRA DE DINO ROCHA, CURITIBA - PR (2018)	156
QR CODE 38 - GRUPO ACABA TOCA PACHICO	168
QR CODE 39 - SIXTO CORBALÁN E JULIO BORBA TOCAM A MÚSICA CARRETA GUY, DE AUTOR ANÔNIMO, EM ASUNCIÓN, PY (2019).....	176
QR CODE 40 - JULIO BORBA TOCA A MÚSICA CARRETA GUY, CAMPO GRANDE - MS (2020).....	177
QR CODE 41 - ACOMPANHAMENTO DA HARPA NO VIOLÃO DE SETE CORDAS	180
QR CODE 42 - LEVADA DA HARPA NO VIOLÃO, ACOMPANHAMENTO TÉTICO	180
QR CODE 43 - FINALIZAÇÃO DA MÚSICA CARRETA GUY	181
QR CODE 44 - PRIMEIROS 8 COMPASSOS DA MÚSICA POLCA PARA ELAS.....	188
QR CODE 45 - PEDRO MARTINEZ TOCA POLCA PARA ELAS	188
QR CODE 46 - IVAN CRUZ E JULIO BORBA TOCAM A MÚSICA QUANDO A POLCA TORCE O RABO, CAMPO GRANDE - MS (2021)	189
QR CODE 47 - IMPROVISO SOBRE A MÚSICA PARQUINHO	191
QR CODE 48 - MARCOS ASSUNÇÃO TOCA A MÚSICA PARQUINHO	191

QR CODE 49 - GABRIEL DE ANDRADE E JULIO BORBA TOCAM A MÚSICA ACURI, EM CAMPO GRANDE, MS (2020).....	192
QR CODE 50 - BAIXO DA MÚSICA POLCA PARA OS MENINOS	193
QR CODE 51 - ACOMPANHAMENTO DA MÚSICA SEIS TÃO CINCO	194

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	20
1 ABREM-SE AS CORTINAS E COMEÇA O ESPETÁCULO: SONORIDADES DA GUERRA E A INTEPRETAÇÃO INTENCIONAL	30
1.1 DOS CANHÕES E BAIONETAS PARA AS CORDAS AZUIS, BRANCAS E VERMELHAS DA HARPA PARAGUAIA	38
1.2 CERRO CORÁ, A MÚSICA COMO CONTADORA DE HISTÓRIAS DE GUERRA	54
1.3 A RECONSTRUÇÃO CULTURAL DO PARAGUAI PÓS “GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA” E A PRESENÇA BRASILEIRA	63
2 POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL – NO LADO DE CÁ DA FRONTEIRA TEM FESTA E O CORAÇÃO PULSA SINCOPADO.....	67
2.1 DEFININDO A POLCA PARAGUAIA ATRAVÉS DE <i>LA CLAVE</i> E HEMÍOLAS ..	69
2.2 UM PANORAMA REGIONAL DA POLCA PARAGUAIA	80
2.3 POLCA PARAGUAIA NA CANÇÃO E NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA.....	85
2.4 A FRONTEIRA GEOPOLÍTICA ENTRE O PARAGUAI E MATO GROSSO DO SUL E PARANÁ	91
2.5 GALOPERA – MÚSICA PARAGUAIA NO BRASIL	95
2.6 GALOPERA INSTRUMENTAL – LUIS BORDÓN E SUA HARPA MÁGICA.....	99
3 METODOLOGIA – INTENCIONALIDADE E O CORPO EXPRESSIVO NO FAZER MUSICAL.....	107
3.1 A AUTOPOIESE – A VIDA PULSANTE NOS CÍRCULOS CRIATIVOS	116
3.2 A ESCRITA NA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL	119
4 EXPERIÊNCIA E INCORPORAÇÃO DE UM HÁBITO.....	122
4.1 O MUNDO SONORO PERCEBIDO DA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL	123
4.2 ASUNCIÓN – PARA ALÉM DE UM OBJETO DE PESQUISA, SURGEM PESSOAS, TRANSFIGURAM-SE PARADIGMAS	125
4.3 DRÁCENA - CENTRO CULTURAL E REDUTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL PARAGUAIA.....	126

4.4 VIAGEM À YPACARAI – UMA PARADA PARA O TERERÉ.....	131
4.5 CHEGADA EM YPACARAÍ – JUAN VERA, UM GUARDIÃO DO VIOLÃO POPULAR SOLISTA.....	132
4.6 CARLOS AYALA E A POLCA LENTA NO VIOLÃO	138
4.7 NOVOS CAMINHOS PARA O PROCESSO DE INCORPORAÇÃO DA POLCA PARAGUAIA	143
4.8 JUANJO CORBALÁN QUARTETO	149
4.9 NICOLÁS CABALLERO - O MAESTRO DA HARPA PARAGUAIA.....	150
4.10 OUTRAS EXPRESSÕES MUSICAIS DE YPACARAÍ – CONSIDERAÇÕES SOBRE A POLCA ROCK COMO ELEMENTO IDENTITÁRIO DA JUVENTUDE	151
4.11 SAÍDA	153
5 AUTONOMIA, ENCONTRO DAS DIFERENÇAS E AS TROCAS MUSICAIS HUMANIZADORAS	156
5.1 ACOPLAMENTOS DE MUSICALIDADES	158
5.2 ENAÇÃO – AÇÕES RECÍPROCAS NO FAZER MUSICAL DA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL.....	160
5.3 VIOLÃO DE SETE CORDAS NA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL – CONSOLIDANDO O OBJETO DE PESQUISA ATRAVÉS DA EXPLICAÇÃO DE MEMÓRIAS.....	167
5.4 CLAUSURA OPERACIONAL NO ACONTECIMENTO MUSICAL	171
5.5 POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL NO VIOLÃO DE SETE CORDAS – ENATUAÇÃO DE MUSICALIDADES.....	174
5.6 VOCABULÁRIO DE EXPRESSÃO DA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL NO VIOLÃO DE SETE CORDAS	183
5.7 GRUPOS EXPERIMENTAIS – A IMPROVISAÇÃO COLETIVA COMO RECURSO PARA A EXPANSÃO DO VOCABULÁRIO DE EXPRESSÃO	187
CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS.....	196
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	201
APENDICE 1 – POLCA PARA OS MENINOS – JULIO BORBA	213
APENDICE 2 – SEIS TÃO CINCO – JULIO BORBA	236
APENDICE 3 – ASUNCIÓN DEL PARAGUAY - TRANSCRIÇÃO JULIO BORBA	249
APENDICE 4 – GALOPERA – TRANSCRIÇÃO JULIO BORBA	250
ANEXO 1 – MÚSICA ACURI - GABRIEL DE ANDRADE	252
ANEXO 2 – CANCIÓN PARA ELLAS – PEDRO MARTINEZ	253

.....	253
ANEXO 3 – CHAMAMÉ N° 2 (QUANDO A POLCA TORCE O RABO) – IVAN CRUZ	
.....	255
ANEXO 4 – PARQUINHO – MARCOS ASSUNÇÃO	257
ANEXO 5 – TRANSICIONES – JUAN VERA ESQUIVEL.....	259
ANEXO 6 – RYGUASU KOKORE – TRANSCRIÇÃO JUAN VERA ESQUIVEL	262
ANEXO 7 – MAPA MENTAL	266

INTRODUÇÃO

Para apreender a sonoridade da música sul-mato-grossense e se expressar nos grupos musicais deste contexto, nesta tese, buscou-se explicar o fenômeno da Polca Paraguaia Instrumental e construir um repertório de expressão no violão de sete cordas, amplo o suficiente para participar dos seus círculos sociais musicais, denominados aqui como musicalidade, tocando nos grupos de tocadores e tocadoras no contexto sonoro das cidades de Campo Grande, Mato Grosso do Sul, *Asunción* e *Ypacaraí*, no Paraguai, entre os anos de 2016 e 2019. O olhar investigativo do trabalho tem seu posicionamento a partir do fazer musical (HOOD, 1960).

A pesquisa foi situada na área de etnomusicologia dialógica, cujo objetivo é estudar a música dos povos e o que os sujeitos falam e pensam sobre suas práticas musicais. Dessa forma, buscam-se compreender o impacto da música na vida das pessoas e sua importância como traço humano característico. Os etnomusicólogos procuram responder se a música ajuda a construir tipos de comportamentos, padrões de contextos culturais ou se está determinada por estruturas sociais preexistentes. Para isso, o pesquisador participa das atividades culturais de uma comunidade interagindo musicalmente, construindo um discurso fundamentado cientificamente junto com os músicos populares, convidando-os a se tornarem musicólogos (RICE, 2014, p. 9, 11 e 12). Por esta razão, procura-se confirmar que a pluralidade de saberes musicais existentes na cultura popular em território latino-americano atravessou o saber-fazer de músicos brasileiros e paraguaios, ao se tocar Polca Paraguaia Instrumental.

Ao participar do Encontro da Associação Brasileira de Etnomusicologia (ENABET) em 2017 e 2021, foi possível perceber a pluralidade de expressões musicais populares do Brasil compreendidas nesta área científica, pois, em cada região, há uma prática musical relevante como índice identitário e como forma de expressão das características culturais, étnicas, religiosas e geográficas do lugar. Por isso, quando se fala em música brasileira, deve-se considerar uma miscelânea de correntes musicais autóctones e estrangeiras atravessando o cotidiano dessas comunidades em um processo transcultural. Ou seja, em choques entre culturas, misturas, esvaziamentos e inovações (ESCOBAR, 2012, p. 50), mas também de acoplamentos sonoros e influências recíprocas entre os músicos, pela convivência amistosa (MATURANA; VARELA, 2001, p. 112).

Na região Centro-Oeste do Brasil, a música tem características heterogêneas, fortemente ligadas com a vida campesina, com exceção de Brasília, capital do país e, por isso, planejada como espaço urbano. Os estados dessa região, como Mato Grosso, Mato Grosso do

Sul e Goiás, são reconhecidos como Brasil profundo, onde se produz boa parte dos produtos agropecuários para consumo dos brasileiros e para a exportação de *comodities*. É, principalmente nessa região do país, onde os paraguaios tiveram maior influência musical, que se incorporou no repertório da música sertaneja (ALONSO, 2015, p. 62).

O Mato Grosso do Sul, estado surgido em 1977 depois de sua separação do grande Mato Grosso, tem características marcantes que o distinguem do resto do Brasil, conformando uma realidade cultural de cruzamento entre a música paraguaia e brasileira (HIGA, 2012). A influência paraguaia nessa região pode ser observada em seus aspectos musicais e também extramusicais.

De acordo com John Blacking (1974, p. 25), não se deve estudar apenas as características musicais, mas também a escolha do ser humano na natureza como parte de sua expressão, dentro de uma cultura, com elementos externos e internos a ele, como seus aspectos psicológicos e a maneira como eles foram estruturados no processo de maturação cultural. Neste sentido, reforça-se a necessidade de estudar aspectos musicais e extramusicais, principalmente na música de Mato Grosso do Sul, lugar que conformou um tipo de musicalidade específica, atravessada por complexos processos sociais e históricos entre Paraguai e Brasil, os quais foram levados em consideração nesta tese.

No contexto de Campo Grande, capital de Mato Grosso do Sul, até hoje há uma prática relevante de música paraguaia, já estudada por vários autores, como Evandro Higa (2010, 2013, 2014 e 2019) Rodrigo Teixeira Gonçalves (2009 e 2014), Gilmar Lima Caetano (2012) e Álvaro Neder (2014). O foco destes pesquisadores está nas canções, debruçando-se nas áreas da musicologia, sociologia, antropologia, comunicação e história, com um viés ideológico histórico-dialético, que esta tese acolheu como explicação contextual do objeto de pesquisa, denominado aqui como “*trasfondo* de ação” (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997).

Trasfondo de ação é um conceito que possibilita traçar dois planos: figura e fundo. Neste sentido, há uma relação dialógica entre o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental e seu contexto. Ou seja, acontece uma influência recíproca entre o fenômeno musical e o âmbito ou campo da experiência, compartilhado pelos sujeitos. Por isso, ao mesmo tempo se deve reconhecer que a percepção musical emerge de um mundo, o qual vai além do sujeito e que este mundo não nasce à margem de sua corporalidade, pois a percepção deste mundo é decretada pela história de acoplamentos estruturais dos sujeitos com o meio, em um processo de interação circular da própria vida e, o que se diz do mundo, também se diz de si mesmo. É neste sentido que a improvisação permite problematizar as ações dos indivíduos sobre o

mundo. No neologismo Polca Paraguaia, aparece o fenômeno musical, a Polca e seu contexto paraguaio. Nenhum dos dois planos pode ser ignorado ou separado, porém, no fazer musical, acontecem processos autônomos na relação entre os sujeitos e a conseqüente emergência de novos significados acarretados por estes encontros, os quais podem influenciar o contexto no qual o fazer musical se apresenta (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 170, 176 e 251)¹. O *trasfondo* e o sincretismo se aproximam conceitualmente na transgressão dos elementos narrativos consagrados, devido à relação de sobreposição e acoplamento estrutural de símbolos e expressões musicais e culturais de diferentes origens, com a possível negociação da relação de figura e fundo destes mesmos símbolos dentro dos sistemas de expressão². Em trabalho de campo, foi possível vivenciar relações amistosas deste tipo, em experiências musicais criativas, fenômeno que realçou a importância da interação com os instrumentistas deste contexto.

Como músico acadêmico e popular, instrumentista e tocador de violão de sete cordas, eu percebi uma lacuna incômoda nos trabalhos deste campo de investigação da Polca Paraguaia: a invisibilidade dos instrumentistas em prol da explicação da música a partir das canções, talvez, em razão de as pesquisas que partirem de uma visão imparcial e de fora do fazer musical. Isto levantou as perguntas: o que a música instrumental pode revelar sobre a cultura e as características cognitivas dos tocadores e tocadoras deste contexto? Como é possível tratar o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental como elemento científico e filosófico para explicação do mundo dos instrumentistas populares?

¹ Apoiado na teoria da Enação de Francisco Varela, texto original: el mundo se parece más a un trasfondo, un ámbito o campo para nuestra experiencia, pero un ámbito que no surge al margen de nuestra estructura, conducta y cognición. Por esa razón, lo que decimos acerca del mundo dice tanto acerca de nosotros mismos como acerca del mundo. (...) El término "hermenéutica" se refería originalmente a la disciplina de interpretar textos antiguos, pero ahora denota todo el fenómeno de la interpretación, entendido como "enactuar" o "hacer emerger" el sentido a partir de un trasfondo de comprensión. En general, los filósofos europeos, aunque explícitamente objetan muchos de los supuestos de la hermenéutica, continúan produciendo exposiciones detalladas mostrando que el conocimiento depende de estar en un mundo inseparable de nuestro cuerpo, nuestro lenguaje y nuestra historia social, en síntesis, de nuestra corporización. (...) el organismo y el medio ambiente se pliegan y repliegan mutuamente en la circularidad fundamental que es la vida misma (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 170, 176 e 251).

² Como o sincretismo não é objeto desta tese, não será aprofundado, mas se apresenta como uma importante reflexão. Por isso apresento aqui uma definição clássica deste conceito, construída pelo antropólogo Waldemar Valente: "O sincretismo é um processo que se propõe resolver uma situação de conflito cultural. Neste, a principal característica é a luta pelo "status", ou seja, o esforço empreendido no sentido de conseguir uma posição que se ajuste à ideia que o indivíduo ou o grupo tem da função que desempenha dentro de sua cultura. (...) se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Uma íntima interfusão, uma verdadeira simbiose, em alguns casos, entre os componentes das culturas que se põem em contato. Simbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam, em maior ou menor proporção, as marcas características das culturas originárias" (VALENTE, 1955, p. 41 e 42).

Os textos brasileiros sobre a Polca Paraguaia revelaram que suas principais características como gênero musical são motivo de “disputa de ocupação de territórios simbólicos, construção de fronteiras identitárias, lutas de representação, apropriação e hibridação de elementos formais” (HIGA, 2014, p. 324). Por isso, para explicar o fenômeno da Polca Paraguaia, principalmente a canção, os pesquisadores se atentaram para os processos de difusão e consumo da música paraguaia no Brasil, mostrando que os significados em música são parte de uma estrutura social maior. Ou seja, a música faria parte da superestrutura de uma sociedade e, portanto, um estilo musical seria determinado pelos meios de produção (SEEGER, 2008, p. 249).

Por isso, os pesquisadores deram atenção, principalmente, aos processos de mediação e recepção, para entender a lógica material e objetiva por trás dos produtos musicais. Ao pensar o modelo tripartite semiológico de Jean Molino (2011), dividido entre *poiético*, neutro e *estésico*, eles escolheram estudar os dois últimos como explicação da realidade, deixando de lado a *poiesis* do músico popular brasileiro e paraguaio tocador de Polca Paraguaia, ao não considerar de maneira apropriada o papel dos instrumentistas na produção, *performance* e significação de sua prática, que acontece no fazer musical, por meio da expressão e, a experiência com o corpo, para a aquisição de um *hábito*, o qual significa o processo de antropomorfização dos sons e a construção do corpo como uma ferramenta capaz de projetar um mundo cultural ao seu redor através da música (MERLEAU-PONTY, 1999)³.

Essa lacuna na parte da *poiesis* (criação) foi o principal impulso desta pesquisa, pois, como músico sul-mato-grossense, percebi a relação entre a música paraguaia e a brasileira como um lugar de infinitas possibilidades composicionais e de *performance* do músico popular, percepção esta que me levou a incorporar, na área de etnomusicologia dialógica⁴, o arcabouço teórico fenomenológico da “Enação”, de Francisco Varela (1994, 1997)⁵, o qual partiu da filosofia do corpo e da percepção de Merleau Ponty, principalmente, pelo seu livro

³ O que é chamado de música é, simultaneamente, a produção de um “objeto” acústico, o objeto acústico mesmo, e a recepção de dito objeto. Por isso, para se estudar música, deve-se considerar a sua existência tripla, como objeto arbitrário isolado, como algo produzido e percebido. É nestas três dimensões em que se baseia, em grande medida, a especificidade do simbólico (MOLINO, 2011, p. 113)

⁴ A etnomusicologia dialógica, desenvolvida pelo GRUPETNO – UFPR, consiste em duas considerações sobre a música e a sociedade: a primeira se encontra na luta entre o discurso europeu dominante e a construção de um discurso acadêmico latino-americano, com o professor Dr. Edwin Pitre-Vásquez como líder do grupo e transdisciplinar de uma literatura acadêmica própria deste continente, da qual fazem parte Francisco Varela e Humberto Maturana. A segunda consideração se dá pela influência dos Sistemas Complexos, trazida do México por influência do professor Dr. Arturo Rivas Tovar. Esse arcabouço teórico, no qual se entende a relação entre o caos e a estabilidade como princípio da explicação da realidade, da organização e estrutura dos diversos tipos de sistemas musicais e sociais emergentes.

⁵ A palavra enação, traduzida do neologismo jurídico *enaction*, significa “fazer emergir”, no sentido forte e fenomenológico, mas também pode ser traduzido como representar, no sentido de desempenhar um papel, atuar (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 176)

“*Fenomenologia da Percepção*” (1999). Esse incômodo se iniciou por perceber o esforço necessário para aquisição de um hábito e a complexidade dos processos cognitivos para se tocar Polca Paraguaia Instrumental nos grupos de dentro de seu contexto, com o violão de sete cordas. A enação musical é um conceito fundamental nesta tese para explicar como e porque acontecem processos criativos na Polca Paraguaia Instrumental através da improvisação⁶. Pois a pergunta desta tese é: como acontecem acoplamentos e influências recíprocas entre musicalidades no fazer musical e por que esse fenômeno é relevante como ação humanizadora?

O fazer musical foi explicado como um círculo criativo, com estrutura e organização próprias, de funcionamento autônomo e uma das principais fontes de aprendizagem do músico popular, pelo que é possível se expressar e aprender, ao mesmo tempo, a visão de mundo musical própria de cada comunidade em processos de autorregulação coletiva (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997). O músico pode se acoplar a uma comunidade musical, incorporando, junto com o repertório gramatical do fenômeno, nexos socioculturais (PIEIDADE, 2011).

Com esse arcabouço teórico, foi possível defender a existência de um fechamento operacional (operational closure) durante o fazer musical, quando o resultado do fenômeno é determinado em seus próprios processos, sendo impossível controlá-lo de maneira heterônoma, pois a reflexividade entre os músicos dos grupos e a regulação das diferentes identidades são influenciadas por “processos inconscientes” (HALL, 2006)⁷. Há, também, a

⁶ O termo enação musical foi utilizado em 2017 na psicologia social, com a noção de “consciência narradora” na música do ponto de vista do narrador, no estudo de conceitos como autonomia, agência, intencionalidade e intersubjetividade enatuada na interpretação musical, a qual salienta o sentido construído de uma interpretação musical através de uma consciência narradora emergente durante a *performance* (TANCO e MARTÍNEZ, 2017, p. 86 e 87).

⁷ Ao demonstrar as influências culturais dos povos escravizados no período colonial brasileiro, Edwin Pitre-Vásquez (2000, p. 51) explica que os elementos musicais e extramusicais desses grupos humanos permaneceram no inconsciente coletivo do povo brasileiro. O pensador britânico-jamaicano Stuart Hall define os processos inconscientes na construção das identidades. Ele se inspirou na teoria psicanalítica de Sigmund Freud e Jacques Lacan e, segundo o autor: um dos grandes “descentramentos” no pensamento ocidental do século XX vem da descoberta do inconsciente por Freud. A teoria de Freud de que nossas identidades, nossa sexualidade e a estrutura de nossos desejos são formadas com base em processos psíquicos e simbólicos do inconsciente, que funciona de acordo com uma “lógica” muito diferente daquela da Razão, arrasa com o conceito do sujeito cognoscente e racional provido de uma identidade fixa e unificada - o “penso, logo existo”, do sujeito de Descartes. Este aspecto do trabalho de Freud tem tido também um profundo impacto sobre o pensamento moderno nas três últimas décadas. (...) A formação do eu no “olhar” do Outro, de acordo com Lacan, inicia a relação da criança com os sistemas simbólicos fora dela mesma e é, assim, o momento da sua entrada nos vários sistemas de representação simbólica - incluindo a língua, a cultura e a diferença sexual. Os sentimentos contraditórios e não resolvidos que acompanham essa difícil entrada (o sentimento dividido entre amor e ódio pelo pai, o conflito entre o desejo de agradar e o impulso para rejeitar a mãe, a divisão do eu entre suas partes “boa” e “má”, a negação de sua parte masculina ou feminina e assim por diante), que são aspectos chave da “formação inconsciente do sujeito” e que deixam o sujeito “dividido”, permanecem com a pessoa por toda a vida. Entretanto, embora o sujeito esteja sempre partido ou dividido, ele vivencia sua própria identidade

influência da problematização intencional dos elementos ontologicamente constituídos pelos músicos, pelas suas percepções do mundo, gerando experiências perceptivas caóticas, ações humanas importantes para o desencarceramento cognitivo colonizador e para desencadear acoplamentos e a aprendizagem da comunidade, entre os sujeitos que a integram (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997).

Essas práticas têm, como consequência, uma influência mútua entre tocadores e a possibilidade de criação de novas obras para serem tocadas nesses mesmos círculos criativos. A recursividade desses encontros reforça a sensação de pertencimento comunitário dos músicos e, ao mesmo tempo, formam movimentos criativos que podem explicar como é possível os músicos adquirirem ações autônomas regionais (SANTOS, 2006) para resistirem ao tipo de dominação colonial sobre a percepção do povo latino-americano (QUIJANO, 2005). Isto porque a perspectiva da expressão do músico popular, com recursos sensório-motores da improvisação e da composição musical, é capaz de reforçar ritos de pertencimento historicamente situados, assim como problematizá-los com a sobreposição de estruturas musicais incorporadas pelos músicos populares ao longo de suas vidas, tocando em grupo e, também, pela força imaginativa dos tocadores, devido às suas condições perceptivas musicais inventivas.

Para comprovar essa afirmação, foi necessário sair do contexto de Campo Grande, Mato Grosso do Sul e ir para o Paraguai, vivendo o primeiro semestre de 2019 em *Asunción* e *Ypacaraí* e confirmando a existência de uma diversidade na maneira de se tocar Polca Paraguia Instrumental. Os músicos encontrados nesses lugares, na maioria alfabetizados musicalmente, têm como principal recurso de aprendizagem a *Vivência*, ou seja: “seu modo de se relacionar com o mundo é pela mediação com o corpo, pois a percepção é o modo de estarmos no mundo e de nos relacionarmos com as coisas diante de nós”. Por isso, o fenômeno musical explicado é a própria consciência do objeto intencionalmente constituído pelo sujeito, “porque é a consciência que constitui o fenômeno” (CHAUI, 2000, p. 130 e 301)⁸. A sabedoria destes músicos é, portanto, um tipo de conhecimento incorporado, uma interpretação do mundo expressada através do corpo.

como se ela estivesse reunida e "resolvida", ou unificada, como resultado da fantasia de si mesmo como uma "pessoa" unificada que ele formou na fase do espelho. Essa, de acordo com esse tipo de pensamento psicanalítico, é a origem contraditória da "identidade" (HALL, 2006, p. 37 e 38).

⁸ (...) “o filósofo Husserl criou uma filosofia chamada fenomenologia. Essa palavra vem diretamente da filosofia kantiana. Com efeito, Kant usa duas palavras gregas para se referir à realidade: a palavra *noumenon*, que significa a realidade em si, racional em si, inteligível em si; e a palavra *phainomenon* (fenômeno), que significa a realidade tal como se mostra ou se manifesta para a nossa razão ou para a nossa consciência. Kant afirma que só podemos conhecer o fenômeno (o que se apresenta para a consciência, de acordo com a estrutura a priori da própria consciência) e que não podemos conhecer o *noumenon* (a coisa em si). Fenomenologia significa:

Desse modo, a fenomenologia possibilitou um encaixe entre a realidade vivenciada e a teoria, pois, ao conviver com os músicos populares e perceber suas ações criativas pela improvisação, foi possível entender com maior precisão o porquê de os músicos continuarem a fazer música mesmo diante da realidade dos meios de produção e de seu posicionamento social estigmatizado, descobrindo uma possível resposta à pergunta: “Quanto vale ser músico e tocar Polca Paraguaia Instrumental?”

Há um valor simbólico existencial nesta prática, ou seja: ao tocar em grupo, para as pessoas, em processos socializadores com atos de colaboração, ética e respeito mútuo, surgem novos motivos para viver e a vida ganha outro significado, apresentando-se como algo de valor inestimável. Assim, é possível dizer que o fazer musical atua como forma exemplar de conduta social na convivência nas comunidades vivenciadas.

Neste sentido, o conceito de improvisação utilizado nesta tese está associado a teoria da enação de Francisco Varela e reforça a justificativa de caráter existencial do trabalho, quando propõe a problematização cotidiana de um mundo a partir de nossa presença nele. Por isso, as ações de reciprocidade entre sujeitos e entre sujeitos e o meio são desencadeadoras de emergências de significações, as quais são formuladas a priori, mas estão em constante transformação, com abertura para a sobreposição de elementos sonoros endógenos e exógenos, por meio de práticas que reforçam as identificações musicais e também às questionam, a partir da atuação das diferentes pessoas envolvidas, e a regulação das suas diferenças durante o acontecimento, fenômeno que constitui os fazeres musicais presenciados na pesquisa de campo.

As definições sobre improviso não foram feitas por meio de questionários ou informações verbais, mas sim pela prática instrumental, tocando e depois refletindo sobre a experiência de campo, como performance. Por esse motivo foram trazidos para o texto diversos vídeos de práticas musicais, representativos dos encontros entre pesquisador/músico com os interlocutores, ao entender que a expressão musical instrumental também atua como uma fonte de conhecimento, relevante nos estudos etnomusicológicos.

A partir do ponto de vista da enação e autopoiesis de Francisco Varela e Humberto Maturana (1994 e 2001), foi considerado o fato de que, mesmo com todas as formulações conceituais sobre improviso, assim como as regras normativas para práticas restritas a um gênero musical específico, na vida, a improvisação é uma ação recorrente durante as relações

conhecimento daquilo que se manifesta para a nossa consciência, daquilo que está presente para a consciência ou para a razão, daquilo que é organizado e explicado a partir da própria estrutura da consciência. A verdade se refere aos fenômenos e os fenômenos são o que a consciência conhece”(CHAUI, 2000, p. 130).

cotidianas, aberta a emergência de significações em ambientes de aprendizagem musical. Na pesquisa de campo, tocando com os músicos de dentro da cultura paraguaia e brasileira, esse fenômeno foi vivenciado, pois, nos fazeres musicais era possível a regulação das diferenças e o acoplamento sonoro entre os seres, em uma intensa operação de reconhecimento recíproco, na busca pela expansão do vocabulário de expressão musical. O leitor perceberá durante o desenvolvimento do texto um processo dialógico entre a improvisação historicamente situada e a experimental, com as quais os músicos devem estar atentos, para atuar de maneira congruente com os contextos musicais nos quais participa.

A tese foi organizada da seguinte forma: O marco inicial para narrar a história da Polca Paraguaia Instrumental e sua relação com a música brasileira foi a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Este conflito teve um impacto sociocultural evidente até hoje e possibilitou perceber a existência de relações entre brasileiros e paraguaios na música anterior às imigrações em massa de paraguaios para o Sul do antigo Mato Grosso. Esse acontecimento também coloca em relevo a presença de negros escravizados brasileiros no Paraguai neste período, sugerindo possíveis relações ancestrais da Polca Paraguaia não apenas com a cultura Guarani e europeia, mas também com a música africana.⁹ Também foi analisada a música *Campamento Cerro León*, para discutir a capacidade do instrumentista de sobrepor o mundo imaginário sobre o real através de uma interpretação inventiva, causando um descolamento do ouvinte de sua percepção comum e transportando-o ao cenário de uma guerra.

No segundo capítulo, efetua-se uma discussão sobre as definições existentes da Polca Paraguaia Instrumental, com revisão de bibliografia e a explicação das suas características rítmicas como um legado africano na América Latina, ancestralidade capaz de explicar a existência de sobreposições rítmicas e regulações de pulsação no fazer musical da Polca Paraguaia, de maneira mais eficiente do que a tradição europeia. As teorias rítmicas africanas também serviram para a explicação das estratégias de acoplamento do músico com os grupos pela utilização de *la clave*¹⁰, elemento organizacional utilizado como regulação global do acontecimento (PÉREZ FERNANDEZ, 1986, p. 67). Ao contextualizar a presença da música

⁹ Atualmente se reconhece a presença africana no Paraguai por documentos de cartório, como em heranças de senhores de escravos no Paraguai do século XVIII e XIX, além da presença dos negros nos alistamentos dos exércitos, tanto brasileiros como paraguaios, durante a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), com a condição de serem alforriados depois desta guerra. Na região metropolitana de Asunción, na divisa entre Fernando de la Mora e San Lorenzo, pode ser constatada a presença de afro-paraguaios de origem uruguaia da comunidade *Kamba Kuá*, os quais desde o século XIX preservam suas tradições no local, com um ritmo musical muito parecido a Polca Paraguaia.

¹⁰ *La clave* é um termo em espanhol que pode ser entendido como um conceito ou um tipo de “senha” para identificar um estilo musical, sendo fundamental para o músico popular se situar nos grupos musicais. Este conceito, também conhecido como *Time-line patterns*, tem origem africana e será utilizado no presente texto para explicar conceitos rítmicos da Polca Paraguaia Instrumental.

paraguaia no Brasil, também foram expostos os argumentos que justificam a sobreposição do conceito de Regionalismos Universalistas de Milton Santos (2006) com as teorias fenomenológicas de Francisco Varela, aplicáveis na improvisação e composição de música popular (1994, 1997). No final do capítulo, foi feita uma análise da música *Galopeira* de Maurício Cardozo Ocampo, na interpretação do harpista Luis Bordón, a qual teve grande difusão no Brasil e serve como exemplo do legado paraguaio no país para interpretação de Polca Paraguaia Instrumental.

No terceiro capítulo, buscou-se construir a metodologia da tese e os passos dados para estudar a Polca Paraguaia Instrumental desde 2018 até 2022, com adaptações e correções dos referenciais teóricos e das justificativas para se entender porque as teorias na fenomenologia de Francisco Varela e de Merleau-Ponty serviram como principais referências para falar sobre o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental e dos processos criativos dos músicos. A *autopoieses*, traduzida para português como autocriação, foi o conceito que deu direcionamento para a tese, pois, com ele foi possível explicar processos de percepção dos músicos e definir o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental como um sistema vivo, com estrutura e organização próprias, as quais têm como resultado a expansão do vocabulário de expressão dos músicos e a produção de novas obras. Essa teoria é identificada como biologia do conhecimento e foi produzida em parceria dos cientistas chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela na década de 1970.

No quarto capítulo, está descrito e problematizado o trabalho de campo realizado no primeiro semestre de 2019 em Asunción e Ypacaraí, no Paraguai. Neste momento, foram explicadas as experiências vivenciadas tocando com diversos músicos do país, trazendo para o texto, de maneira concreta, a prática musical de redutos de música instrumental, a *guitarra transportada*, a percepção musical dos harpistas paraguaios, a relação da música brasileira e paraguaia no Paraguai e, finalmente, algumas intersecções relevantes entre a Polca Paraguaia e gêneros musicais estrangeiros como o Rock e o Jazz.

No quinto capítulo, discuto especificamente o fazer musical como forma de expressão artística e aprendizagem musical. Tendo como referência a teoria da Enação (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997), a qual possibilitou explicar os sistemas de expressão da Polca Paraguaia Instrumental, determinados pela intencionalidade e motricidade dos músicos, em um processo de autorregulação coletiva (MERLEAU-PONTY, 1999). Com o intuito de comprovar a existência de processos autônomos de expressão e aprendizagem musical, foi possível confrontar os discursos fatalistas já criticados pelo professor Paulo Freire em seu livro *Pedagogia da Autonomia* (1996), ao tratar das práticas populares e o

respeito pelo senso comum dos alunos em sala de aula, buscando comprovar como acontecem as ações de resistência e de desencarceramento cognitivo dos músicos populares em relação às tentativas de homogeneização das relações intersubjetivas neoliberais, causadoras de sofrimento e de indiferença em relação ao outro. Também são apresentadas as atuais tendências musicais da Polca Paraguaia Instrumental, com a expansão harmônica e rítmica, problematizando de maneira etnomusicológica o repertório paraguaio e o brasileiro.

Como resultado da coleta de dados desta tese foram realizados, na pesquisa de campo, diversos vídeos dos músicos contactados com os quem interagi. Nos apêndices se encontram as partituras escritas pelos próprios tocadores de Polca Paraguaia Instrumental e as transcrições realizadas durante o curso de doutorado, assim como composições próprias, com elementos musicais aprendidos nos círculos criativos tocando violão de sete cordas, instrumento integrante na Polca Paraguaia desde a década de 1990, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul.

Contudo, o leitor encontrará uma pesquisa iniciada por uma dúvida comum em Mato Grosso do Sul sobre a nossa ancestralidade paraguaia, Guarani, mas também africana, pois, no decorrer da história e com a invenção de tradições pelas elites agrárias, fomos nos esquecendo da nossa condição plural e heterogênea para cairmos nas ciladas essencialistas do preconceito e na ilusão de superioridade entre irmãos. Assim, essa tese também tem a esperança de inculcar nos músicos, mediadores e ouvintes ações de colaboração, acolhimento e união, para além das relações de ultra concorrência, destruição do outro e a construção de muros abstratos e concretos que nos impedem de enxergar um futuro possível.

1 ABREM-SE AS CORTINAS E COMEÇA O ESPETÁCULO: SONORIDADES DA GUERRA E A INTEPRETAÇÃO INTENCIONAL

Quanto mais mergulho fora de mim, mais me encontro
 Encontro múltiplas expressões
 Expressões de danças sem palavras
 movem os corpos sobre o mundo.
 Choros, gritos e sonhos
 Vem o vento sussurrar
 Improvisar vai te levar
 A expressar outros mundos
 E o passado reviver

Julio Borba/2021

Utilizar o contexto sociocultural no qual o músico popular está inserido para tocar Polca Paraguaia Instrumental como um trasfondo de ação possibilitou fundamentar historicamente as relações territoriais e culturais desenvolvidas entre o Brasil e o Paraguai. No processo histórico, são reconhecidos os elementos de conflito entre os brasileiros e os paraguaios, principalmente nas questões geopolíticas. Mas, quais terão sido as implicações dessa contenda na cultura dos dois países? Ao buscar responder esse questionamento foi examinada a relação musical entre os dois territórios, a partir do século XIX, tendo como marco histórico a Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Para isso, utilizando como suporte a etnomusicologia, buscou-se esmiuçar o fenômeno da Polca Paraguaia Instrumental numa síntese entre a visão Etic, trazendo recursos próprios da academia, como normas, regras e a representação musical na partitura como forma de explicação, ao mesmo tempo, empregando as referências aprendidas em campo, com a visão Emic, tocando e conversando com os músicos de dentro da cultura para entender as distintas significações surgidas nos diálogos e nos encontros musicais com os interlocutores paraguaios e brasileiros (RICE, 2014, p. 32) ¹¹. Ao mesmo tempo em que se consideram, neste trabalho, questões macrossociais do contexto e suas amplas restrições aos indivíduos, também foram discutidas as ações intersubjetivas, no

¹¹ A necessidade metodológica de adquirir conhecimento *insider* surgiu em 1970 na confluência produtiva dos interesses dos etnomusicólogos sobre como as pessoas conceitualizam música e a antropologia cognitiva, que desenvolveu métodos para descobrir, em entrevistas formais, categorias culturalmente significadas e distinções expressadas em palavras. A noção de “distinção de significado” foi emprestada da linguística, com as subdisciplinas da fonética (*phonetics*), o estudo das diferenças observáveis no som, e fonêmica (*phonemics*), o estudo das distinções de significados entre os sons. Esta diferença no estudo da linguagem dos sons leva, na antropologia cognitiva e na etnomusicologia, para a distinção entre a análise “etic” e a análise “emic”. (RICE, 2014, p. 31 e 32).

campo das relações microssociais, nas quais se podem encontrar processos autônomos de escolhas estéticas individuais na convivência em grupo.

Embora o objeto de pesquisa da presente tese seja a Polca Paraguaia Instrumental, haverá momentos em que será utilizado apenas o termo Polca Paraguaia para uma generalização mais ampla, em que se encontra a música instrumental. Nos documentos musicológicos e históricos sobre essa Polca, não foi definido um repertório exclusivamente de canção ou música instrumental, assim, por isso, entende-se a construção de uma prática híbrida, com uma porção relevante de ambas as vertentes. Ao contemplar a música instrumental, não há a necessidade de excluir a canção, então apenas a intenção será sempre voltada para entender os processos de expressão da Polca Paraguaia Instrumental e a existência de uma influência recíproca entre a percepção do contexto e o seu fazer-musical. Nesse sentido, é importante registrar que existem vários subgêneros da Polca Paraguaia, como a *Polka Jahe'ó*, *Galopa*, *Kire'y*, *Canção*, *Polca Rock*, *Polca Jazz*, todas elas tendo, como referência, o compasso 6/8 com hemíolas e tipos de reconfiguração rítmica a partir de trocas e transmutações estruturais, através da relação com outros tipos de música, podendo acontecer mudanças na unidade de compasso, como também alterações harmônicas¹². Contudo, o foco desta pesquisa será sempre a Polca Paraguaia Instrumental e suas implicações no violão de sete cordas. Assim, procura-se entender as características da Polca Paraguaia que foram assimiladas pela música instrumental brasileira.

Para explicar a Polca Paraguaia Instrumental e o processo de incorporação desta música no conviver cotidiano, foi necessário encontrar os músicos do fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental e discutir com eles sobre elementos musicais e extramusicais, que permitissem entender os tipos de expressões musicais experimentados na pesquisa de campo, dentro da comunidade (BLACKING, 1974). Ao assistir e tocar junto com músicos paraguaios e brasileiros, surgiram as perguntas: como se iniciou a relação cultural e musical entre os dois países? Como é possível justificar uma relação de apropriação recíproca de elementos musicais entre as duas culturas e como se expressar nesses grupos musicalmente?

No contexto latino-americano, o músico popular tem a função de reproduzir, através da expressão musical, vários elementos históricos incorporados nas relações cotidianas em sua comunidade. Esse aparato expressivo sobrepõe ambientes sonoros imaginários que

¹² Hemíola é a sensação de sobreposições das pulsações binária e ternária presentes no ritmo sesquiáltero das músicas afro-latino-americanas. Como será visto nos próximos capítulos, existem grupos musicais tocando Polca Paraguaia Instrumental e incorporando ritmos diversos, como o compasso 5/8, 7/8, 11/8, 12/8, entre outros, além de harmonias apropriadas de outras músicas latino-americanas, do jazz e da música de concerto europeia, sem com isso perder necessariamente as conexões culturais entre músicos e o público paraguaio e sul-mato-grossense.

remetem aos acontecimentos marcantes de sua cultura, como guerras, mitos e lendas à realidade coletiva. Ou seja, “torna presente ou presentifica algo ausente, seja porque não está ali ou por ser algo inexistente, a imaginação é assim uma capacidade irrealizadora” (CHAUI, 2000, p. 168 e 169). Nestes processos criativos, os músicos são capazes de produzir outros sentidos para a realidade, ao sugerirem novas maneiras de perceber o mundo através do som, afetando os ouvintes e suas maneiras de se perceberem no mundo, assim como faz a poesia com as palavras. Ao longo desta tese, as indicações sobre o trabalho dos músicos para satisfazerem e surpreenderem as expectativas de escuta e *performance* musical ficarão mais evidentes.¹³

A Polca Paraguaia é uma manifestação coletiva e representativa de um grande grupo humano, transbordante das fronteiras paraguaias e faz parte dos contextos identitários de vários outros países, onde podem ser encontradas derivações e reapropriações da Polca Paraguaia, como o caso do Chamamé na Argentina, o Rasqueado Paulista, a Moda Campera no Brasil e a Polca-carnaval na Bolívia. Isso demonstra que, ao longo da história, ocorreram intercâmbios culturais que possibilitaram o seu estabelecimento em um amplo território e também promoveram modificações relevantes em suas características musicais e extramusicais como consequência de acoplamentos de musicalidades e necessidades de expressão individual dos músicos.

Nesse sentido, o etnomusicólogo Acácio Piedade entende a musicalidade como “uma memória musical-cultural compartilhada, um conjunto de elementos musicais e simbólicos que dirige a atuação e a audição de mundo de uma comunidade” (PIEADADE, 1985, p. 199). Por isso, o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental revela intenções e condições perceptivas dos músicos referenciados neste contexto¹⁴.

O fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental tradicional está vinculado aos aspectos culturais, étnicos e políticos historicamente situados, demonstrando ser a cultura oral

¹³ Para melhor compreender essa experiência é possível relacioná-la com a poesia do poeta mato-grossense Manoel de Barros e suas reinvenções das palavras, como nesse fragmento:

Arte de Infantilizar Formigas

As coisas tinham para nós uma desutilidade poética.

Nos fundos do quintal era muito riquíssimo o nosso dessaber.

A gente inventou um truque pra fabricar brinquedos com palavras.

O truque era só virar bocó.

Como dizer: eu pendurei um bentevi no sol...

(BARROS, 1996, p. 11)

¹⁴ Nesta tese foram utilizadas três referências etnomusicológicas sobre o conceito de musicalidade, Mantle Hood (1960), John Blacking (1974) e Acácio Piedade (1985, 2011). Interessados em se aprofundar neste assunto e em outras áreas de conhecimento, vejam a dissertação de Tatiane Wiese de 2011: O(s) Conceito(s) de Musicalidade na Perspectiva de Experts, Professores e Bacharéis da Área de Flauta Doce, defendida na Universidade Federal do Paraná.

uma fonte de aprendizagem do passado. Isso permite perguntar: como entender a música paraguaia em sua complexidade musical e extramusical sem conhecer, por exemplo, o *tataquá*¹⁵ e a produção de *chipas* na Semana Santa e a Guerra contra o Paraguai e suas consequências na música? Esses fenômenos socioculturais estão interligados ao fazer musical e possibilitaram às manifestações populares uma coerência histórica de pertencimento à comunidade, com expressões plurais e heterogêneas. As práticas religiosas e as maneiras próprias de produção de alimentos são exemplos de fenômenos sociais integrados no fazer musical da Polca Paraguaia, tanto instrumental como na canção.

Além de todos os aspectos extramusicais, é notável a necessidade de uma percepção musical para escutar e interpretar a Polca Paraguaia Instrumental. Existem aspectos sonoros que são passíveis de entendimento quando se pega o instrumento, no caso da presente pesquisa, o violão sete cordas, na tentativa de incorporar os elementos musicais estabelecidos nos pactos sociais determinados na convivência, com a incorporação do conhecimento através do treinamento e da repetição, funcionando como uma espécie de âncora e, a consciência presente, que serve como corretivo, processo necessário para a interação musical entre pesquisador e interlocutores (SENNETT, 2012, p. 63). Ou seja, existe a necessidade de uma prática recursiva, onde ocorre a expressão e o aprendizado musical.

O tipo de aprendizagem do investigador na pesquisa de campo é um fenômeno tratado por etnomusicólogos músicos, como no conceito de Bimusicalidade de Mantle Hood, o qual incentiva os pesquisadores a pensar sua prática para discutir e incorporar elementos musicais de diferentes culturas e fazer uma comparação nos termos da própria música que se toca. Ou seja, a sua música e a do outro, com propriedade e consciência sobre o contexto musical estudado, repleto de elementos e processos sutis, invisíveis para pessoas não familiarizadas com a música, porém fundamentais para entender a intenção e o resultado sonoro do fazer musical. Então, musicalidade é um círculo social musical, formado por mulheres e homens com aptidão para a música, construída ao longo da vida (HOOD, 1960, p. 55). Ao aprender uma nova musicalidade da cultura oral, o músico deve abandonar, por um momento, a partitura e fortalecer a sua escuta, para aprender através da imitação e treinar a memória, a fim de se libertar do condicionamento do processo escolar e da dependência de um guia visual, ou um regente (HOOD, 1960, p. 57). Além disso, para improvisar, o pesquisador deve ter proficiência nas demandas técnicas da arte estudada para seguir

¹⁵ Na etnografia, conheci o forno guarani, construído de barro, o *tataquá*, para assar a chipa, a sopa paraguaia e o frango assado. Mesmo com acesso às tecnologias do fogão a gás, o paraguaio do interior faz questão de utilizar o forno tradicional para fazer as suas comidas típicas, que realmente ficam com outro sabor. Geralmente, é o próprio morador que constrói esse forno artesanal.

livremente as invenções musicais de sua própria imaginação (HOOD, 1960, p. 59). No processo etnográfico, a Bimusicalidade se dá pelo fato de nos depararmos como pesquisadores/músicos com a música europeia como primeira formação acadêmica e, depois, a segunda, que o etnomusicólogo está estudando (RICE, 2014, p. 36 e 37).¹⁶

Por isso, mesmo com os avanços tecnológicos, a prática musical não pode ser abandonada como forma de aprendizado e investigação. Pelo contrário, somente através dela, é possível entender os processos de aprendizagem e o valor cultural de determinadas estruturas musicais para os grupos de tocadores de Polca Paraguaia Instrumental. Isto significa que, ao entender os músicos como seres de valor para uma sociedade, busca-se desvendar o como, o quê e quando se faz e por que acontecem experiências de preservação de identidades. Ao mesmo tempo, reconhecer e vivenciar novos caminhos, quando estes mesmos sujeitos propõem possíveis mudanças por meio da experimentação e improvisação, mesmo que momentâneas, nestes paradigmas, através da influência recíproca entre musicalidades, como se verá nos próximos capítulos.

Na primeira parte deste trabalho, foi proposta uma abordagem histórica para refletir a importância dada por diversos músicos e pesquisadores ao fenômeno de repetição e preservação das identificações, num reviver de lembranças e afetos marcantes para a cultura, tanto brasileira como paraguaia. No fazer musical, a representação de aspectos históricos está em um sistema fechado de expressão, porque nele a rede de significações formada dentro da cultura acontece, a rigor, com elementos da própria cultura e não pela intersecção intencional com correntes musicais exógenas, como o caso das expressões em sistema aberto. Por isso, é fundamental conhecer os aspectos históricos para assim transportar o ouvinte a esse passado e preservar as memórias através da arte.

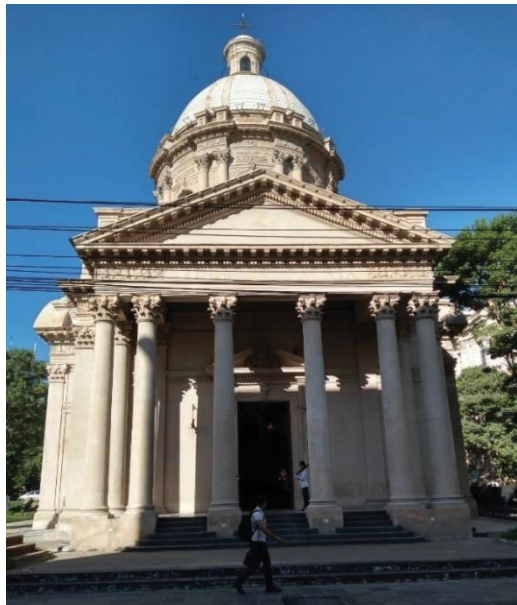
Vale ressaltar que, neste processo, sempre se revelam aspectos culturais e psicológicos relacionados à Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Portanto, eu trouxe essa temática para a pesquisa, com o intuito de apresentar esse fato histórico, mesmo brevemente, por entender que seria essencial para contextualizar o leitor e também por não ter dúvidas de que essa guerra influenciou consideravelmente nas relações culturais entre o Brasil e o Paraguai no século XIX, logo depois do surgimento da Polca Paraguaia. É importante registrar que ainda hoje esse fato histórico é guardado na memória de paraguaios e brasileiros,

¹⁶ Apesar de ser este o caminho consagrado na trajetória dos pesquisadores europeus, entre brasileiros não acontece dessa forma linear, porque, ao longo da vida, os músicos do Brasil trafegam constantemente entre o processo formal e informal de aprendizagem. Mas, a realidade dos cursos superiores de música é diferente e, neste caso o caminho de Timothy Rice está correto, porque, geralmente, só se aprende outras musicalidades além da europeia quando se entra nos estudos etnomusicológicos e de música popular.

sendo, inclusive, revivido através do fazer musical. É possível se deparar com essas questões históricas nas ruas de *Asunción*, ao atravessar o centro da capital paraguaia.

No centro de *Asunción*, mais especificamente na rua Palma, quando esta cruza com a rua Chile, é possível entrar no *Panteão dos Heróis*, um mausoléu onde se encontram as cinzas dos personagens mais importantes da história do exército paraguaio, como Francisco Solano López e as crianças que lutaram na batalha da *Acosta Ñu* contra o exército brasileiro, durante a “Guerra da Tríplice Aliança”. Esse evento bélico se conformou como um pilar na construção das identificações paraguaias.

FIGURA 1 - PANTEÃO DOS HERÓIS, VISTA EXTERNA



FONTE: O Autor (2019)

FIGURA 2 - PANTEÃO DOS HERÓIS, VISTA INTERIOR



FONTE: O Autor (2019)

Isso suscitou o seguinte questionamento: como se construiu a memória desta guerra? É evidente que a história contada no Brasil não é a mesma contada no Paraguai. Vivendo no Mato Grosso do Sul, raramente se escuta sobre o extermínio de crianças em campo de batalha pelo exército brasileiro e estes fatos não fazem parte do senso comum sul-mato-grossense, assim como acontece em *Asunción*. O discurso disseminado no Brasil é sobre o heroísmo brasileiro para a derrota paraguaia e o progresso da civilização nacional nas fronteiras no final do século XIX e começo do XX. Por isso, estar em terras paraguaias, conversar com as pessoas e frequentar os pontos históricos foi fundamental para entender que esse processo de construção da memória nacional passa por vários filtros sociais e estratégias militares de ocultação da história¹⁷.

Durante o trabalho de campo, escutava repetidas vezes discursos que levavam à reflexão sobre a guerra, pois este acontecimento influenciou na história da música e até mesmo nas práticas culturais atuais, como observado em alguns festivais e também na memória coletiva sobre a relação de poder injusta construída entre paraguaios e brasileiros no século XIX. Foi possível perceber que essas demarcações de identidades já discutidas pelo professor Evandro Higa (2014), em relação à Polca Paraguaia, também são estratégias para a denúncia de injustiças passadas e suas consequências na atualidade, podendo-se comparar a um tipo de oração para os antepassados, o que acaba criando um possível constrangimento intencional nos descendentes dos chefes de Estado e soldados da Tríplice Aliança, responsáveis pelas mazelas provocadas pela guerra.

Quando se fala no surgimento da Polca Paraguaia, está se delimitando um período conturbado na história sul-americana, a segunda metade do século XIX, quando aconteceu a “Guerra da Tríplice Aliança”, que interrompeu o desenvolvimento de áreas culturais inteiras no Paraguai (ESCOBAR, 2007, 525)¹⁸ e, simbolicamente, foi cenário para a composição de parte fundamental do repertório desse gênero musical como a música “*Campamento Cerro León*”. Por isso, é possível dizer que as identificações paraguaias foram construídas também a partir de memórias desse acontecimento bélico.

¹⁷ A historiografia militar nacional brasileira permaneceu encobrindo fatos históricos ocorridos na Guerra contra o Paraguai até o final da ditadura de 1964, quando nasceram novas perspectivas históricas que procuravam discutir os pontos de vista paraguaios e argentinos. Até então, toda obra que contrariava a opinião da alta oficialidade do exército era considerada subversiva e antipatriótica (QUEIRÓZ, 2011, p. 11 e 14).

¹⁸ De acordo com Hobsbawm (2012, p. 72), o resultado da Guerra contra o Paraguai pode ser considerado como parte da luta secular na América do Sul contra o povo guarani, que foi sendo empurrado pelas fronteiras imperiais durante a colonização e, por fim, pelos estados nacionais. Com cerca de 330 mil mortos, a Guerra do Paraguai representa a unificação da Bacia da Prata na economia mundial da Inglaterra e a perda da autossuficiência do Paraguai.

Segundo Colmán (2007, p. 131, 132 e 134) a *paraguayidad* ou *Tekó*¹⁹ representa o entendimento do paraguaio sobre si, em que se encontram elementos herdados da cultura guarani - como a medicina natural, a língua e as ervas - assim como o monoteísmo católico, além de algumas qualidades sociais fundamentais como a amizade, a família, a solidariedade, o orgulho patriótico e a honestidade. Essa ideia de *paraguayidad* se conformou durante o período da ditadura de Alfredo Strossner, entre as décadas de 1950 e 1980, quando a questão relativa à identidade nacional foi fortemente apregoada, com a invenção de tradições, ou seja, práticas sociais recentes, que foram disseminadas como antigas, para inculcar nas pessoas certos valores e filiações ideológicas de interesse do grupo que o disseminou (HOBSBAWN, 1984, p. 9 e 10). Isso influenciou a música vocal, instrumental, danças, artesanatos e culinária típica²⁰.

Este aspecto comportamental está presente no discurso dos paraguaios, assim como outros vários fluxos identitários, sendo negociados e regulados no fazer musical, mesmo nas músicas compostas em âmbito urbano e influenciados por musicalidades exógenas. Por isso, quando perguntei ao cantor e violonista paraguaio Carlos Ayala, exímio tocador de guarânias e bossa nova, se sua música era urbana ou rural sua resposta foi:

Isso já é, as exigências, o que se pede no fazer musical, quando atingimos certa cultura, aí já é outra coisa, mas não sai a essência, há alguma coisa que se mantém aí entende? Então eu posso tocar Lucerito Alba com esses dois acordes ou posso fazer mil harmonias, mas tem que ter um toque que: “isto é música paraguaia, é um paraguaio cantando”. Você sabe que isso se sente no Chamamé? Porque o chamamé tem outro ar, outro ar regional. Você escuta um Chamamé e na sua mente já vem o pasto (a pradera) com vacas. Se transmite isso. A Polca Paraguaia transmite uma coisa muito louca. A *paraguayidad* é uma coisa muito louca, o paraguaio é o paraguaio (entrevista com Carlos Ayala, Ypacaraí, abril de 2019).

A sua resposta marca uma divisão entre as novas necessidades musicais experimentais e o que se chama de interpretação tradicional, ambas definidas aqui como

¹⁹ Tekó - lugar onde as pessoas são o que são.

²⁰ É possível considerar a *Paraguayidad* como um tipo de essencialismo. Para explicar o conceito de *essentialismo estratégico* em relação ao feminismo, Anne Phillips recorda que termos como *subalterno* evocam uma “quase pessoa” coletiva, uma categorização genérica de personalidade essencial de um grupo, proporcionando a sua unificação (PHILLIPS, 2010, p. 17). Comparativamente, este pode ser o motivo para o entendimento da Polca Paraguaia tradicional como a essência que deve ser preservada, por ativar o sentido de *Paraguayidad*. Ao mesmo tempo, em perspectiva histórica (principalmente nas ditaduras), aparece como *essentialismo político*, pensado como uma forma de controle social, quando quem se encontra fora das características essenciais está com problemas, sendo sujeito ao ódio coletivo (PHILLIPS, 2010, p. 20). A autora enfatiza que os essencialismos são estruturas sociais que nos impactam de maneiras multifacetadas e, mesmo que o sujeito as negue, elas o atravessam, porém não impõem limites para uma vida (PHILLIPS, 2010, p. 18). Em síntese a pensadora explica que se deve questionar o essencialismo em termos de natureza, biologia e genética, porque é uma construção social e não é possível avaliar um essencialismo entre aceitável ou indefensável a partir de uma distinção entre social e natural (PHILLIPS, 2010, p. 20).

sistemas de expressão aberto e historicamente situado. Para entender esse sentimento no fenômeno musical, o primeiro passo é perceber para onde está direcionada a intenção dos músicos ao tocar e como o instrumentista concebe as diferentes maneiras de lidar com o repertório consagrado e experimental.

Outro fato a ser considerado nesse contexto é a participação do elemento africano na conformação da Polca Paraguaia Instrumental. Este fenômeno, embora seja pouco discutido, pode ser possibilitador de um entendimento mais amplo e menos dependente dos colonizadores para a compreensão de suas características rítmicas. Neste sentido, a leitura dos etnomusicólogos Gerard Behague (1983) e Rolando Pérez-Fernandez (1986), ajuda a entender o compasso em 6/8 com hemíolas, um elemento africano presente na música da América Latina, podendo ser uma justificativa para as novas fusões feitas por músicos paraguaios com ritmos afro-peruanos ou da música afro-brasileira, pois essas musicalidades compartilham semelhanças na sobreposição rítmica e deslocamento de acentuações e não deixam dúvidas de serem processos originários de uma memória coletiva, os quais são realizados através da improvisação musical²¹.

1.1 DOS CANHÕES E BAIONETAS PARA AS CORDAS AZUIS, BRANCAS E VERMELHAS DA HARPA PARAGUAIA

As influências recíprocas entre a música paraguaia e a brasileira encontradas no trabalho de campo, entre 2016 e 2019, são parte de um contexto maior envolvendo sua relação cultural e geopolítica, permeadas por enfrentamentos bélicos, forças de dominação política brasileira, a presença de descendentes de paraguaios no Brasil e brasiguaios no Paraguai, acarretada pelas imigrações, além da força do mercado musical que tem feito a música brasileira ser reconhecida como uma influência em território paraguaio, assim como a participação de músicos paraguaios em território brasileiro, causando impacto na produção fonográfica da música Caipira na região interiorana do país. Mas, antes de problematizar a relação entre brasileiros e paraguaios na Polca Paraguaia Instrumental do século XX e XXI, é necessário estudar alguns fenômenos musicais e socioculturais que aconteceram no Paraguai na segunda metade do século XIX.

É possível contrastar três períodos decisivos na história da Polca Paraguaia Instrumental: o primeiro, de acordo com pesquisadores, está na véspera da guerra entre o

²¹ O sesquiáltero africano se identifica com o sistema rítmico ternário espanhol e tem mais possibilidades de combinações métricas (PÉREZ FERNANDEZ, 1986, p. 16)

Paraguai e o Brasil, quando se verifica o seu surgimento (1864-1870), com todos os investimentos sociais sob o controle ditatorial de López pai e filho²². O segundo, no começo do século XX, com a busca pela formação de uma música erudita nacionalista paraguaia e, finalmente, o terceiro, nas duas primeiras décadas do século XXI, quando se tornam perceptíveis rupturas dos músicos populares paraguaios com suas tradições ideológicas folcloristas²³. Neste capítulo, será discutido o primeiro momento, para pensar como se conformou a relação entre as nações nesta época de surgimento da Polca Paraguaia e como se deram os conflitos étnicos e culturais que ecoam até hoje, provocando uma efervescência nos sentimentos dos interlocutores.

Para pensar o primeiro período, deve-se delimitar o momento de ascensão de Francisco Solano López ao poder, a “Guerra da Tríplice Aliança” e a reconstrução da cultura paraguaia no final do século XIX. Para tanto, aqui o tema será desenvolvido a partir de uma perspectiva etnomusicológica dialógica, entendendo que, nesse período, a música paraguaia foi construída em paralelo com os seus acontecimentos sociais, culturais e militares. Para o músico e ouvinte de Polca Paraguaia Instrumental é fundamental ter conhecimento desses fatos amplamente discutidos na área de história para haver uma fundamentação na interpretação, criação e escuta do repertório situado neste contexto.

Este é o período em que surgiram os primeiros registros históricos do termo Polca Paraguaia, cujo marco data de 1858 (BOETTNER, 2008, p. 199). Ao longo do século XIX, momento no qual aconteceram importantes conflitos geopolíticos sul-americanos, esse gênero musical se transformou em símbolo nacional.

Durante a guerra e a reconstrução da cultura paraguaia, desenvolveu-se um repertório com temáticas voltadas para os acontecimentos históricos da “Guerra da Tríplice Aliança”. No período pós-guerra, a partir da década de 1870, aconteceu a reconstrução da cultura paraguaia e apareceram os primeiros registros em partitura de Luis Cavedagni, em 1887, de música popular nacional²⁴.

Em 1887, também surgiram os dois principais partidos paraguaios, que até hoje dominam o cenário político do país. São eles o partido Colorado (Lopistas) e o Liberal (Anti-

²² Carlos Antonio López foi o primeiro presidente paraguaio e seu governo durou de 1840 a 1862. Com sua morte, seu filho Francisco Solano López ocupou o cargo de presidente no ano de 1862, permanecendo até 1870, quando foi assassinado pelo exército brasileiro.

²³ Fazendo um paralelo, é possível dizer que, embora o contexto da pandemia não seja objeto desta pesquisa, este provocou uma ruptura no fazer-musical a partir de 2020, com a paralização de encontros presenciais, o que também ocorreu durante o período da guerra do Paraguai.

²⁴ Luis Cavedagni foi um maestro italiano contratado pelo governo paraguaio no final do século XIX para trabalhar no processo de reconstrução da cultura nacional pós “Guerra da Tríplice Aliança”. Foi responsável pelo primeiro registro de uma compilação de músicas populares paraguaias em partitura.

lopidistas) (GAONA, 2013, p. 70). Cada partido tem sua própria música em ritmo de Polca Paraguaia, uma questão muito séria no país, para a satisfação dos eleitores e políticos, mas, nem tão sério para apreciadores estrangeiros, como é o caso do Brasil, onde há muitos músicos que tocam a *Polca Colorado*, por exemplo, como um atestado de virtuosismo. É o caso de sanfoneiros como Dino Rocha e Marcelus Anderson, de Campo Grande, que tocaram e gravaram essa música descontextualizada do cenário político paraguaio.

QR CODE 1 - MARCELUS ANDERSON TOCA A POLCA COLORADO



Mas, para reconstruir este cenário de surgimento e legitimação da Polca Paraguaia, é preciso voltar um pouco mais no passado, quando o Paraguai se desenvolveu como potência econômica e bélica sul-americana.

No ano de 1840, quando terminou a longa ditadura de José Gaspar Rodríguez de Francia iniciada em 1814, o governo passou para o controle de Carlos Antonio López (1840-1862), determinando, assim, uma nova era para o Paraguai. Uma característica importante do governo de Presidente Francia, que merece destaque, foi seu isolamento, ao cortar relações diplomáticas e comerciais com os outros países, com exceção do Brasil. Neste momento, o governo paraguaio buscou autossuficiência baseada na agricultura e na indústria artesanal. Essa estratégia política termina com López, que abriu o país ao comércio exterior, levando profissionais e técnicos estrangeiros de diversas áreas para a região (MOTA, 1994, p. 248).

Além das ações geopolíticas de Carlos Antonio López e, depois de sua morte, em 1862, as de seu filho, Francisco Solano López, é fundamental enfatizar que houve, nesse momento, grande incentivo à cultura, à música e foi quando a educação pública se tornou obrigatória e gratuita. Entre os fatores mais importantes que aconteceram, estão:

(...) a construção de numerosas escolas de instrução primária; a fundação da Academia Literária; o surgimento da Aula de Filosofia; a abertura do Colégio de Maria; a reabertura do Seminário; o estabelecimento da Imprensa Nacional; o nascimento do jornalismo; a melhora dos edifícios públicos e a construção dos monumentos de arte arquitetônicos mais importantes da capital; o teatro de López e

o Panteão dos Heróis e o Oratório da Virgem (GONZÁLEZ, 1953, p. 14, tradução nossa).²⁵

Durante esse período, os salões de festa do país tocavam vários gêneros musicais correntes em Buenos Aires e na Europa, mas a *Polka* da Boêmia ainda não tinha ganhado a força que tomaria no final do século. Assim, o que se escutava e se dançava nessa época eram ritmos como o *Chopi*, *Sarambí*, valsas e mazurcas (GONZÁLEZ, 1953, p.14). Mas já era fato a entrada da Polca Polonesa no continente latino-americano, na segunda metade do século XIX.

A polca chegou a Londres em meados do século XIX. No entanto, há um certo mistério que guarda a origem da polca. Rust (1969) aponta para uma visão amplamente aceita, de que: 'Era originalmente uma dança folclórica da Boêmia, provavelmente chamada de "Polka" ou "garota polonesa" pelos tchecos como um elogio à Polônia e para expressar admiração pelos poloneses na revolução de 1831' (Rust. 1969: 72). No entanto, Rust também faz referência à postura de Paul Nettl (1947), de que a palavra "polca" deriva de "pulka", significando meio passo. Curt Sachs (1965) também segue a origem sugerida por Nettl (DICKEN, 2019, p. 1, tradução nossa)²⁶.

Deve-se lembrar de que a Polca Paraguai é diferente dessa Polca da Bavária, altamente disseminada na América Latina de ritmo binário simples. Pérez Bugallo (1992, p. 86) e Juan Max Boettner (2008, p. 198) afirmam que a Polca Paraguai só tem o nome em comum com a dança europeia e mais nada. Os autores explicam que a dança nacional paraguai já existia, mas sem denominação específica, tendo então recebido o nome da dança de salão que estava em moda na época.

A Polca de origem polonesa, sucesso na Europa e nas Américas, em ritmo de 2/4, é uma música urbana, apreciada nas classes altas e médias do século XIX, incorporada na cultura de diversos países latino-americanos. Por isso são reconhecidas as polcas do Brasil, Uruguai, do Chile, da Bolívia e Argentina entre outros países mais ao norte, como o caso do México e Estados Unidos. O caso do Paraguai é específico, pois o ritmo típico da Polca Europeia e outras Polcas nacionalizadas, como a do Brasil e a do México, é binário simples,

²⁵ Texto original: (...) la erección de numerosas escuelas de instrucción primaria; la fundación de la Academia Literaria; la aparición del Aula de Filosofía; la apertura del Colegio de Maria; la reapertura del Seminario; el establecimiento de la Imprenta Nacional; el nacimiento del periodismo; la mejora de los edificios públicos y la erección de los dos monumentos de arte arquitectónicos más importantes de la capital: el teatro de López y el Panteón de los Héroes y Oratorio de la Virgen. (GONZÁLEZ, 1953, p. 14).

²⁶ Texto original: The polka arrived in London in the mid-nineteenth century. However, there is a degree of mystery that veils the origins of the polka. Rust (1969) points to a widely accepted view, that: 'It was originally a folk-dance of Bohemia, probably called 'Polka' or 'Polish girl' by the Czechs as a compliment to Poland, and to express admiration for the Polish revolution of 1831' (Rust. 1969: 72). Yet, Rust also references to Paul Nettl's (1947) stance, that the word 'polka' derives from 'pulka' meaning half step. Curt Sachs (1965) also takes Nettl's suggested origin. (DICKEN, 2019, p. 1)

enquanto a paraguaia é em compasso 6/8 com hemíolas. Isso aproxima essa musicalidade mais aos traços afro-latinos relacionados à pulsação do três contra dois, do que com a música europeia em tempo binário simples. Existe uma relação histórica da Polca Paraguaia com a Argentina, que tinha, entre outras, a Polca Correntina, a qual não tinha nenhuma diferença da Polca Paraguaia, sendo tocada em compasso 6/8 e também com a Bolívia, que praticava em seus carnavais a Polca Paraguaia, conhecida na época como *guachambé*.²⁷ Todas essas variantes da Polca comprovam a sua grande popularidade na segunda metade do século XIX e estão relacionadas aos ambientes festivos, sendo dançadas com par enlaçado, no contexto do baile. (DICIONÁRIO DA MÚSICA LATINO AMERICANA, 2001, p. 870 a 872)²⁸.

Não resta dúvida de que os investimentos em educação e o surgimento da imprensa na década de 1860 impulsionaram a prática artística no Paraguai. Também não se pode esquecer de que López tinha grande admiração pela arte e, principalmente, pela música, pois existem relatos de bailes diários promovidos pelo seu governo, além de um grande investimento em bandas militares. É possível perceber uma intensa importação de bens simbólicos europeus no governo López, representando uma erudição por parte da elite local, pois, como se observa na descrição do pesquisador britânico Matt Dicken (2019), essa música era parte das festas promovidas pelas elites europeias.

Financiado pelo governo em 1853, chegou à *Asunción* o maestro francês Francisco Sauvageot de Dupuis, para organizar, dirigir e instruir as bandas militares. Esse maestro causou um impacto relevante na cultura musical do país, formando grupos de até oitenta integrantes de rígida disciplina, além de gerar várias outras bandas (GONZÁLEZ, 1953, p.15). Sauvageot de Dupuis formou uma geração de músicos e compositores importantes no país, como Cantalicio Guerrero, o capitão Juan Cabrera, entre outros.

O pesquisador e compositor Juan Carlos Moreno González (1953, p. 16 e 17) explica que, nesses tempos, a música popular paraguaia continha grupos de menestréis, artistas itinerantes, trovadores que iam de povoado em povoado, e em cada casa, promovendo bailes, tocando suas harpas, violinos e violões em troca de alimentos, para repor a energia perdidas em longas caminhadas.

²⁷ Guachambé é um gênero musical boliviano em 6/8 com hemíolas de 3/4 dançada nos carnavais. Também conhecido como polca-carnaval, só passou a ter letra no século XX, tendo um repertório marcadamente instrumental, realizado por bandas de sopro. (MONTAÑO; IGAYARA-SOUZA, 2018, p. 88)

²⁸ É importante ressaltar que a Polca surgida na Boêmia, por volta de 1830, obteve grande projeção nas Américas. No caso do Brasil, ela foi incorporada em várias manifestações musicais como no Choro e no Samba, também criando ressignificações, como é o caso da Polca Sertaneja (CASCUDO, 2002, p. 523). Isso também permite afirmar que esse era um gênero muito popular no Paraguai e, por isso, é comum questionar se a Polca Paraguaia é apenas uma nacionalização dessa polka europeia do velho mundo.

Nos bailes, anteriormente citados, de acordo com relatos históricos, a música tinha uma característica distintiva no Paraguai, uma espécie de tristeza e melancolia (GONZÁLEZ, 1953, p.17). Essa afirmação é interessante, porque, até hoje, esse caráter melancólico da interpretação segue no imaginário dos interlocutores paraguaios. Apesar de a Polca Paraguaia ter um “ritmo de festa bailável”, muitas vezes aparece essa atmosfera de tristeza e lamento, que pode se tratar de um arquétipo musical paraguaio. Existe até um subgênero da Polca Paraguaia chamada *Polka Jahe’o*, cuja tradução significa canto choroso, que tem como referência o Duo Pérez Peralta, formado por harpa, violão e vozes. Esse subgênero, embora tendo um andamento rápido, tanto nas partes instrumentais, como nas dobras em terças da dupla de vozes, transmite um tipo de lamentação. Contudo, é importante enfatizar que esse lamento já existia naquela época, sendo, portanto, anterior à Guerra Contra o Paraguai. Esses sentimentos ativados no fazer musical estão muito além das relações de trabalho e são indicativos de um tipo de comportamento muito antigo no Paraguai, com uma curiosa semelhança com o samba brasileiro, também muito animado e festivo, mas com letras e representações de tristeza e melancolia.

Do ponto de vista das relações de trabalho, percebe-se, nos relatos históricos, a existência de uma profissionalização musical dos grupos formalizados pelo governo, nas bandas militares, que se distinguiam dos grupos informais, de músicos nômades, que tocavam basicamente em troca de alimentos.

Quando Francisco Solano López tomou o poder em 1862, *Asunción* já estava em pleno florescimento cultural, com cerca de dez bandas militares, as principais delas regidas pela polícia. O jovem presidente, experiente ouvinte de grandes salas de concerto pela Europa, dava especial atenção à música, sobretudo a militar. Chegou até a investir na importação de repertório de bandas e orquestras para fortalecer os grupos nacionais. (GONZÁLEZ, 1953, p.18 e 19).

Outro fato a destacar é que, desde o início do governo de Francisco Solano López, eram promovidos bailes todos os dias nas praças da capital. Nesse momento, já apareciam eventos representativos dos conflitos geopolíticos entre o Brasil e o Paraguai, com uma intensificação do nacionalismo de López.

Pouco antes de romper a Guerra da Tríplice Aliança, a polícia passou a se encarregar da organização de grandes manifestações populares que se efetuavam todas as noites e percorriam as ruas da cidade, com a banda de música na frente. O povo, nas ocasiões solenes da vida nacional, costumava realizar por sua conta demonstrações de regozijo e fervor patriótico, percorrendo as ruas, tocando serenatas e bailando na

praça principal. Isso ocorria – conta Thompson – com motivo de protesto paraguaio contra o Brasil (GONZÁLEZ, 1953, p. 20, tradução nossa).²⁹

Este documento histórico possui importância, pois, a partir dele, é possível entender a relação da música com os conflitos políticos existentes na época. Percebe-se haver uma rusga intensa entre paraguaios e brasileiros desde antes da Guerra da Tríplice Aliança (Ibid). De acordo com esse documento, existia um processo de convulsão popular contra o Brasil e esse incômodo e indignação só aumentou com a guerra. Assim, observa-se que a relação amistosa existente atualmente foi construída ao longo de mais de um século depois do conflito, mas esse passado deixou cicatrizes que podem ser observadas no cotidiano, principalmente, entre o povo paraguaio, consciente dessa história³⁰.

Nesse sentido, estudar a relação da música paraguaia com a brasileira passa a ser relevante para entender como se construíram as relações bilaterais na história desses dois países. O Brasil teve um papel dominador na América do Sul, consagrando-se como uma espécie de império frente aos seus vizinhos, o que evidencia a sagacidade do Ministério das Relações Exteriores do Brasil (MRE), também conhecido como Itamaraty, nas relações territoriais, que causou indignação dos países vizinhos, principalmente do Paraguai.

Do ponto de vista (por assim dizer) do Paraguai, o choque agravava-se pela crença generalizada de que as nações vizinhas seriam responsáveis pela estagnação do país, condenado a viver dentro de fronteiras mal delimitadas, sem saída para o mar (um problema, aliás, atual, também para a Bolívia). Não é de se estranhar nessa perspectiva que as lutas na região do Prata tenham sido contínuas durante o século XIX. Vale lembrar que, já em 1825, o Brasil entrara em guerra com a Argentina pela questão da Banda Oriental (região aproximadamente correspondente ao atual Uruguai). A paz, efetivada em 1828, com a mediação da Inglaterra, resultou nessa nova nação, o Uruguai, livre e autônomo. (MOTA, 1994, p. 249)

Antes de acontecer a “Guerra da Tríplice Aliança”, o Paraguai passou por vários conflitos com seus vizinhos. A Argentina, por exemplo, demorou cerca de 40 anos para reconhecer a independência paraguaia, que somente ocorreu em 1811, porque seu governo

²⁹ Texto original: Poco antes de estallar la guerra de la Triple Alianza, la policía tomó a su cargo la organización de grandes manifestaciones populares que se efectuaban todas las noches y recorrían las calles de la ciudad, con la banda de música al frente. El pueblo, por otra parte, en las ocasiones solemnes de la vida nacional, solía realizar por su cuenta parecidas demostraciones de regocijo y fervor patriótico, recorriendo las calles, dando serenatas y bailando en la plaza principal. Tal cosa ocurría, - cuenta Thompson – con motivo de la protesta paraguaya contra el Brasil (GONZÁLEZ, 1953, p.20).

³⁰ Exemplo disso é a comemoração do dia das crianças no Paraguai no dia 16 de agosto, relacionado ao massacre de um exército infantil paraguaio pelas tropas brasileiras na Batalha de Acosta Ñu, em 1869. Também conhecida como a batalha de Campo Grande, foi o último combate da Guerra da Tríplice Aliança, entre um grupo do exército paraguaio formado por crianças, no comando de Francisco López e o exército brasileiro em sua formação oficial sob comando de Conde d’Eu, um massacre terrível e uma mancha histórica vergonhosa para o estado brasileiro.

queria tomar o Paraguai, considerando-o como parte de seu território, reconhecendo sua independência apenas em 1852. (MOTA, 1994, p. 249).

Foi somente em meados da década de 50 – depois que a Confederação da Argentina finalmente reconheceu o Paraguai (40 anos após sua separação da Espanha) e concedeu-lhe o direito de livre navegação pelo rio Paraná – e depois da assinatura de um tratado anglo-paraguaio de comércio e navegação (em março de 1853) que o comércio exterior do Paraguai começou a se desenvolver. (BETHELL, 1995, p. 276).

A relação de poder entre a Argentina e o Paraguai se perpetuou também no século XX, como se pode observar na construção do gênero musical Chamamé, a partir de uma distinção dos músicos argentinos em relação aos paraguaios, associados aos *cabecitas negras* do interior, estigma semelhante ao que teve o caipira no Brasil do começo do século XX, que retratavam os chamamezeiros, habitantes das províncias do noroeste argentino, fronteira com o Paraguai - onde fica a província de Corrientes - como popularesco, rústico, e etnicamente inferior. (RAIGOZA RIVERA, 2008, p. 4).

A influência paraguaia na música argentina foi relevante. A Polca obteve lá todo um aparelhamento sociocultural para que houvesse uma distinção entre as duas culturas. Um dos gêneros musicais causadores de grandes conflitos quanto ao pertencimento, o Chamamé, é, sem dúvida, uma derivação da Polca Paraguaia. Esse gênero passou a disputar o mercado *boanerista* e interiorano com os paraguaios a partir de 1930, para, finalmente, dominar o cenário cultural e se legitimar como identidade nacional argentina, com a fixação da instrumentação características e sua consagração dentro da cultura interiorana³¹. A pesquisadora argentina Alejandra Cragolini explica esse processo em entrevista realizada na Cidade do México, em 2018. A entrevista foi sintetizada para facilitar o entendimento do leitor em relação à história do chamamé.

Na realidade, o movimento chamamezeiro argentino termina por consolidar-se em Buenos Aires. Nos anos 1940 se produz uma migração em geral para Buenos Aires, que tem a ver com o processo de industrialização do país. Então muitos provincianos de Corrientes, Entre Rios, da Zona do Chaco, etc. se convertem em mão-de-obra barata na capital. Entre estes trabalhadores migrantes estavam os músicos, que se fixaram na Zona de la Boca, principalmente os chamamezeiros. Na zona da Boca havia uma imprensa do bandoneonista Pedro Mendonza, ele era como um mecenas e tinha uma revista que se chamava Iverá, a qual narrou toda a história do movimento, desde o princípio. Esta revista era como uma associação de músicos que estava se consolidando na época. Neste grupo estavam nomes como o do acordeonista Ernesto Montiel, Isaco Abitbol, o cantor Emiliano Fernandes, entre outros. Essa associação

³¹ Para saber sobre a construção do Chamamé como gênero musical argentino e seus desdobramentos, ver minha dissertação: BORBA, Julio César Matos. *Estilo Duetado: O Chamamé Instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*. 143f. Dissertação – Música, Universidade Federal do Paraná, Curitiba - PR, 2018.

acarretou no surgimento de um movimento musical que produziu bailes de salão, onde todos os fins de semana as pessoas iam dançar. Neste período a produção discográfica estava marcada pela presença paraguaia, é o caso das gravadoras Music Hall e Odeon, companhias que gravavam para os chamamezeiros, com grupos formados por paraguaios. Assim essas orquestras de paraguaios tocavam muito em rádios dessa época, por exemplo, a rádio El Mundo. Os músicos correntinos que chegavam na capital tinham que disputar o mercado com esses paraguaios. Muitos saíram da cena devido a competitividade. Em Corrientes sempre se escutou a música paraguaia, sobretudo também porque entre os que iam trabalhar nas colheitas de algodão estavam muitos paraguaios, que migravam como mão de obra. Foi depois que aconteceu a incorporação na polca paraguaia do acordeón e o bandoneón e foi se modificando o estilo até chegar no que entendemos como chamamé. Então quando começaram as produções fonográficas, de um lado gravavam uma polca paraguaia e do outro lado um chamamé. Depois de um tempo desaparecem as polcas e aparece o chamamé como o grande repertório representativo das identidades locais, como uma estratégia mercadológica como distinção de um produto nacional.³²

Alejandra Cragolini sintetiza nesta entrevista o processo de consagração do Chamamé na Argentina. Apesar de o poder público e o privado se aliarem para a consolidação desse gênero musical, com políticas culturais de difusão e comercialização no país, é importante perceber que o paraguaio sempre esteve presente na sua história. A estratégia mercadológica para a ascensão do Chamamé foi dissociá-lo da Polca Paraguaia, para ser aceito como expressão das identidades locais.

Ao tentar apagar da memória coletiva dos argentinos a importância da Polca Paraguaia para a construção do gênero musical Chamamé, pretendeu-se excluir os paraguaios de sua história, com a adaptação de manifestações populares para promover um folclore idealizado, com uma configuração passiva e inócua, sem se importar com as práticas culturais de etnias negras, indígenas e paraguaias (PÉREZ BUGALLO, 2008, p. 137 e 138).

Não é possível afirmar ser a música tributária das relações diplomáticas, ao recordar a autonomia das culturas populares das regiões de fronteira entre Argentina e Paraguai, que em suas práticas cotidianas não respeitam as fronteiras geopolíticas, e por isso, são capazes de dar significados a sua musicalidade, independentemente das relações macrosociais. Porém, no sentido contextual, vale recordar o impacto das políticas identitárias nacionalistas, que assim como no Brasil, no caso do samba, foram capazes de obscurecer discursos antagônicos e diferenciados, ao não mencionar as relações transculturais entre seu território e o Paraguai, nas representações da “autêntica brasilidade” promovidas pelo estado nacional (HIGA, 2014, p.18). Percebe-se uma trajetória de disputas simbólicas e territoriais, traçadas desde antes da Guerra contra o Paraguai e perpetuadas no século XX.

³² CRAGNOLINI, Alejandra. Entrevista sobre a história do chamamé, Cidade do México, 15/11/2018. Informação verbal.

Do outro lado, o Brasil também disputava o território pertencente ao Paraguai. O presidente paraguaio tentava estabelecer uma nova configuração geopolítica na América do Sul, ação fracassada devido à intervenção político-militar brasileira no Uruguai em 1864 (MOTA, 1994, p. 251). O presidente Solano López estava determinado a impedir a expansão do império brasileiro e, desde 1855, permanecia disposto a não aceitar os tratados de navegação impostos por este, o que acabou deflagrando a guerra (*Ibid Idem*). O combate foi um desastre para o continente, com o Paraguai sendo destruído e sua população quase dizimada.

O Paraguai termina a guerra exaurido. O comando aliado ocupou o governo e incumbiu o ministro das Relações Exteriores, visconde do Rio Branco, de reorganizar o país. O governo provisório instalado em Assunção decreta a abolição dos escravos, a pedido do Conde d'Eu. Grande parte da população masculina perecera durante a guerra. Com a economia devastada - sem empréstimos para reequipamento durante todo o período - e com subnutrição e epidemias de toda sorte, o Paraguai tornara-se um país de sobreviventes. (MOTA, 1994, p. 252)

O Brasil também sofreu com essa guerra, principalmente com os empréstimos suntuosos feitos com a Grã-Bretanha e o aumento do custo de vida, com uma revolta da população que, em grande parte, não era a favor desse conflito armado. Contudo, há uma transformação do exército brasileiro, que passou a aderir à corrente ideológico-republicana e abolicionista, que desembocou na proclamação da república em 1889 por meio de um golpe militar (MOTA, 1994, p. 252).

Neste sentido, historiadores defendem ter havido uma influência direta dos ingleses nesta guerra. Autores como Elza Nadai e Elian Lucci (1987) asseguram ter sido o Brasil um país atuante como “testa de ferro” da Inglaterra, ou seja, representava os interesses ingleses na região platina. Por isso é possível falar sobre razões comerciais inglesas que levaram a um suntuoso financiamento da Tríplice Aliança formada por Brasil, Argentina e Uruguai, na segunda metade do século XIX, para destruição do estado paraguaio, pois essa nação guarani representava um incômodo ao estado inglês, o qual consumia produtos paraguaios, como a erva-mate, e nada vendia em contrapartida. Preocupados com a experiência de desenvolvimento paraguaio e sua influência na América do Sul, os capitalistas britânicos estimularam e alimentaram essa guerra com grandes empréstimos, com o objetivo de manter sua hegemonia sobre este continente (MILANESI, 2008, p. 4 e 5).

Apesar disto, o que realmente chama a atenção é o acontecimento da abolição da escravatura em território paraguaio que, segundo Mota, foi promovida por um francês, neto do rei da França Luis Felipe, sobrinho do rei Fernando II de Portugal e genro do imperador

brasileiro Pedro II, o Conde d’Eu³³. Ora, se houve abolição é porque havia negros escravizados, porém, até os dias atuais, essa é uma questão histórica pouco estudada, como também ainda é pouco discutida a participação dos negros na formulação de sua cultura e música. Em entrevista com o historiador, músico e diretor geral do “*Ateneo Paraguayo*”, Manuel Martínez Domínguez, este explicou sobre o período de escravidão africana no Paraguai e a influência desse povo na conformação do compasso em 6/8 com hemíolas da Polca Paraguaia:

Recordemos a grande quantidade de escravos negros existentes em Asunción no momento da independência do Paraguai (1811). Os negros constituíam a servidão doméstica, enquanto que o índio (população autóctone que não era “branca de linhagem”) trabalhava no campo, nas estâncias e fazendas. Os escravos negros do Paraguai foram invisibilizados pela “História Oficial”. O 6/8 se encontra em toda a música hispano-americana, como também na música espanhola de origem árabe, assim como na música árabe de influência africana. Os textos das polcas com autor, como a galopeira, as referências literárias que são fontes de pesquisa histórico-musical, falam dos “cambá” (guaranização do vocábulo kamba, lugar da África de onde proviam os escravos), “já está chamando o tambor” (instrumento afro relacionado com os batusques e candomblés) para a celebração do 3 de fevereiro, patrono da Conquista do Paraguai, e por isto, patrono da antiga igreja dos “naturais”, ou seja, da “servidão”, categoria a que se adere a população afro em qualidade de escravos. (DOMÍNGUEZ, 2019, entrevista concedida em abril de 2019 no Ateneu Paraguaio, Assunção).³⁴

Parece não ser uma coincidência que elementos de análise rítmica providas de teorias africanas sejam muito bem aplicáveis no estudo da Polca Paraguaia. É o caso dos conceitos de *offbeat* e *timing cross rhythm* (LACERDA, 2005)³⁵. A sobreposição dos pulsos binário e ternário, polirritmia característica da Polca Paraguaia, é marcante também na música afro-brasileira, como no ritmo do *alujá*, no candomblé *Kêtu*, além de outros gêneros musicais como o Jongo, no Rio de Janeiro e o Boi do Maranhão, no norte brasileiro. Esta estrutura

³³ O Príncipe Luís Filipe Maria Fernando Gastão d’Orleans nasceu a 28 de abril de 1842, no castelo de Neuilly-sur-Seine, filho primogênito do Duque de Nemours – quarto filho do Rei Luís Filipe – e da Princesa Vitória Augusta de Saxe Coburgo Gotha, o Conde d’Eu. Chegou ao Brasil em 1864 adotando-o como a própria pátria por ocasião de seu matrimônio com a Princesa Isabel 15 de outubro do mesmo ano. O Conde era treinado em combate, pois, havia cursado a Academia Militar de Segóvia e participado da ação no Marrocos, onde cobriu-se de louros na batalha de Tetuan, portanto o Conde d’Eu possuía uma brilhante folha de serviços. No Brasil foi nomeado Marechal do Exército e chefiou as forças brasileiras na Guerra Contra o Paraguai depois da renúncia do Marechal Duque de Caxias. Com o advento da república foi exilado em 1889 depois de ter vivido 25 anos no Brasil. (CASA IMPERIAL DO BRASIL, Pacaembu – SP, 2020).

³⁴ DOMÍNGUEZ, M.M. Centro Cultural Ateneu Paraguaio. Asunción, 2019. Entrevista.

Kamba também é o nome de um grupo indígena descendente do povo Chiquitano, da Bolívia, que vive em Corumbá, no estado de Mato Grosso do Sul.

³⁵ Uma configuração rítmica transcorre em posição de *offbeat* quando faz uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico. Uma relação em *cross rhythm* se dá no caso de sobreposição de configurações rítmicas em partes instrumentais diversas baseadas em valores rítmicos diferentes, mas constantes. Estas configurações possuem um ponto de convergência e se relacionam habitualmente nas razões de 4:3 e 3:2 (LACERDA, 2005, p. 209).

rítmica também se repete em outros países latino-americanos, como é o caso da música peruana e cubana, com forte influência africana. Apesar de não ser objeto desse trabalho, apresenta-se para futuros pesquisadores uma possível problematização da história consagrada para incluir a participação dos negros na música paraguaia, principalmente no período que antecede a “Guerra da Tríplice Aliança”, porque foram encontradas evidências históricas da existência de negros no Paraguai desde o início da colonização. Essa afirmação não diz respeito a busca de uma origem da Polca Paraguaia, mas sim o reconhecimento de sua transculturalidade, a qual também passa pela influência africana, seja indiretamente, pela influência moura na Península Ibérica, assim como pela presença africana subsaariana nas Américas, consequência do sistema escravocrata colonial.

Para contextualizar esse fenômeno dentro da América Latina, considera-se o ritmo que sobrepõe duas pulsações simultâneas de 3 e 2 como um traço característico dos povos negros que perpetuaram e difundiram sua cultura neste continente desde os primeiros séculos de colonização. Há registros históricos de comunidades afro-latinas cultivando o ritmo vivaz em 6/8 com hemíolas na América Latina desde o século XVII (BEHAGUE, 1983, p. 49). Pérez-Fernandez (1986, p. 56) enfatiza que o compasso em 6/8 com hemíolas ou sesquiáltero é um elemento africano, compartilhado com os espanhóis em nosso continente. As comunidades afro-americanas com características rítmicas de polirritmia e polimetria ajudam a pesquisa a dar outro olhar para a Polca Paraguaia Instrumental no ponto de vista rítmico, porque, ao contrário do discurso comum da influência espanhola, é possível justificar o porquê de músicos populares paraguaios e brasileiros atualmente fazerem uma ponte entre essas musicalidades discutidas primeiramente aqui, partindo do ponto de vista histórico, mas também encontrado no trabalho de campo. Outro fator relevante vivenciado ao tocar Polca Paraguaia Instrumental, entre os anos de 2016 e 2019, foi ter encontrado elementos de fusão com a música afro-brasileira, afro-peruana e afro-cubana. Esses elementos rítmicos são, na prática, constantemente variados através da improvisação.

Os registros históricos apontam que os primeiros escravizados chegaram ao Paraguai com os conquistadores e, segundo a historiadora Josefina Plá, nomes de homens negros foram registrados a partir de 1542 (PLÁ, 2010, p. 14). O tráfico de pessoas africanas foi proibido no Paraguai em 1842, com a *Ley de Libertad de Vientres*, mas, somente se extinguiu efetivamente em 1869 (PLÁ, 2010, p. 18). É bem possível que os escravos eram levados ao Paraguai partindo do Brasil. Apesar de haverem pesquisadores que afirmam a não existência

de negros “puros”³⁶ no século XIX, não há dúvidas sobre a existência deles até a Guerra contra o Paraguai e ainda depois, entrando no século XX (*Idem*, p. 26).

Na primeira edição publicada do célebre livro de Juan Carlos Boettner - *Música y Músicos del Paraguay*, constam algumas páginas sobre a presença dos negros na história nacional, porém, o musicólogo é enfático quando diz que a presença deste grupo humano não foi decisiva na população paraguaia e, devido à lei da *Libertad del Vientre*, criada por Don Carlos Antonio López, aboliu-se a escravidão de forma gradual e pacífica (BOETTNER, 2008, p. 193). Ora, há então conflitos históricos e sociológicos neste discurso, primeiro, por não reconhecer o cenário escravocrata existente até o final da Guerra da Tríplice Aliança e, segundo, por não perceber a entrada de gêneros musicais de matriz africana influenciada pelo processo de mundialização, como é o caso do *blues*, do *jazz* e da música afro-brasileira, que causaram grande impacto dentro da América Latina³⁷.

Em outra edição não publicada deste mesmo livro, encontrada na pesquisa de campo, nos documentos do Ateneu Paraguaio, em *Asunción*, Boettner colocou uma nota datilografada na página 191, onde registra a investigação do historiador Francisco Wisner sobre a época do primeiro presidente do Paraguai independente, Dr. José Gaspar Rodríguez de Francia na primeira metade do século XIX:

Em maio de 1835, Francia organiza pela primeira vez uma comemoração da independência (do Paraguai) com a formação de todas as tropas das três armas. A tropa que mais se evidenciou foi o corpo de soldados (lanceiros), que era composto de mulatos puros, com exceção dos oficiais, que eram brancos. Seus empregados eram compostos por quatro pessoas unicamente, e que consistiam em um assistente mulato, um menor negrinho e duas mulheres também mulatas, sendo uma destas encarregada da sala de jantar e a outra da cozinha (BOETTNER, sem data, p. 191, tradução nossa).³⁸

Esta nota do autor mostra que ele estava preocupado com a questão da presença dos negros no Paraguai. O documento aponta que, durante o século XIX, a presença dos negros

³⁶ Os negros se uniam com mulheres indígenas para garantir a liberdade de sua descendência (PLÁ, 2010, p. 24). Neste sentido, Josefina Plá afirma que a escravidão indígena permaneceu no Paraguai apenas no início da colonização, com uma bula do rei espanhol Paulo III, proibindo a escravidão indígena (PLÁ, 2010, p. 30). Por isso, a maioria dos negros registrados eram mestiços.

³⁷ No mesmo livro, Boettner (2008, p. 195), ao explicar as influências estrangeiras na música paraguaia, diz não ter encontrado uma presença da música brasileira no Paraguai. Já no caminho Paraguai-Brasil, o professor Dr. Evandro Rodrigues Higa mostrou, tanto na sua dissertação (2010), como em sua tese (2013), que aconteceu a apropriação e ressignificação da música paraguaia em terras brasileiras, principalmente na música sertaneja/caipira.

³⁸ Texto original: En Mayo de 1835, dispuso Francia por primera vez festejar la Independencia con al formación de todas las tropas de las tres armas. La tropa que más se lució fué el cuerpo de lanceros que se componía de puros mulatos com excepción de los oficiales que eran blancos. Su servidumbre se componía de cuatro personas unicamente, y que consistían en un asistente mulato, un menor negrito y dos mujeres también mulatas, siendo una de estas encargadas del comedor y la otra de la cocina (BOETTNER, sem data, p. 191).

fazia parte do cotidiano paraguaio, inclusive entre as maiores autoridades, como é o caso do Presidente Francia, sucedido pelos López pai e filho.

Essa tentativa de negar a contribuição dos negros também dificulta comprovar sua influência na cultura paraguaia. Diversos pesquisadores sequer mencionam a presença de afro-paraguaios no país. Porém, Josefina Plá e outros historiadores confirmam um grande número de população de origem africana vivendo no Paraguai no século XIX, por meio de registros em cartório, geralmente por falecimento ou resgate de heranças:

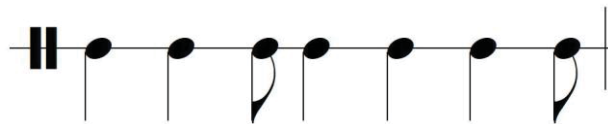
García de Francia, padre do Supremo, homem abastado, porém não de grande fortuna, deixou, na sua morte, em 1806, dez escravos; Ana María Caballero, falecida em 1776, deixou 15 escravos; María Caballero de Añasco, em 1773, deixou 24 (entre eles um fugitivo); José Pereira, em 1780, declarou, ao morrer, 20 escravos; agrupados em quatro famílias (duas escravas casadas e duas viúvas); José Antonio Mayor de la Lama, em 1781, declarou 28, destes 12 negros; Mauricio Palacios possuía em sua morte, em 1791, 15, quase todos crianças e adolescentes, exceto três adultos menores de trinta e um velho de setenta. Se o rico Antonio Martínez Viana, em 1802 inventariou 47, o modesto ex-guardião dos franciscanos, que faleceu em 1834, sendo cura de San Lorenzo, padre Anastasio Gutiérrez, deixou 7; Bernardo Antonio Franco, cura de Quyquyó, tinha 11. Todavia, em 1816, havia casas onde os escravos passavam de 20. Já foi mencionado o caso do agricultor Pedro Ignacio Sosa, que somente negros tinha 17 escravos; em 1853, J. José Figueredo, de Itaguá, deixou a seus herdeiros 24; Isabel Rosa Mongelós, em 1858, abandonou neste mundo 37. Ainda não todos ofereciam tão elevada cifra, documentos confiáveis, como são os testamentos mencionados e muitos mais, provam que, se os menos ricos ou os pobres se conformavam com dois, com um ou com nenhum, a gente abastada passava facilmente de uma dúzia. (PLÁ, 2010, p. 36 e 37, tradução nossa).³⁹

Essas evidências apontam para a necessidade de promover discussões mais aprofundadas sobre a importância dos africanos e seus descendentes na construção da cultura paraguaia, principalmente no período que antecede a Guerra da Tríplice Aliança. É curioso pensar que os textos sobre música e cultura paraguaia não tenham retratado esse cenário etnicamente plural, sendo que até o presidente Francisco Solano López tinha escravizados negros (MARTINEZ, 1999, p. 61).

³⁹ Texto original: García de Francia, padre del Supremo, hombre acomodado, pero no de gran fortuna, dejó a su muerte, en 1806, diez siervos; Ana María Caballero, fallecida en 1776, legó quince esclavos; María Caballero de Añasco, en 1773, dejaba 24 (entre ellos uno fugitivo); José Pereira, en 1780, declaraba al morir 20 esclavos; agrupados en cuatro familias (dos esclavas casadas y dos viudas); José Antonio Mayor de la Lama, en 1781, declaraba 28, de ellos 12 negros; Mauricio Palacios poseía a su muerte, en 1791, 15 casi todos niños y adolescentes, excepto tres adultos menores de treinta y un viejo de setenta. Si el rico Antonio Martínez Viana, en 1802 inventariaba 47, el modesto ex guardián de franciscanos, que falleció en 1834, siendo cura de San Lorenzo, padre Anastasio Gutiérrez, dejaba 7; Bernardo Antonio Franco, cura de Quyquyó, tenía 11. Todavía en 1816 había hogares donde los siervos pasaban de 20. Ya se ha mencionado el caso del hacendado Pedro Ignacio Sosa, que sólo negros tenía 17 esclavos; en 1853, J. José Figueredo, de Itaguá, legaba a sus herederos 24; Isabel Rosa Mongelós, en 1858, abandonaba en este mundo 37. Y aunque no todos ofrecían tan elevada cifra, documentos fehacientes, como lo son los testamentos mencionados y muchos más, prueban que si los menos ricos o los pobres se conformaban con dos, con uno o con ninguno, la gente acomodada pasaba fácilmente de la docena (PLÁ, 2010, p. 36 e 37).

A relação entre a cultura paraguaia e a africana é uma das facetas do pluralismo de expressões musicais da Polca Paraguaia Instrumental. Tanto no Paraguai, como no Brasil, acontece uma apropriação recíproca, com elementos rítmicos africanos recorrentes em diversos grupos, tanto em *Asunción* e *Ypacaraí* como em Mato Grosso do Sul, interagindo elementos do Samba, o Baião, o Vassi da nação Ketu, revestido pelo compasso em 6/8 com hemíolas da Polca Paraguaia, havendo frases rítmicas recortadas ou que se completam em 2 compassos⁴⁰. É possível representar esse último caso quando acontece um encontro com o compasso em 12/8 do Vassi com a *clave* da Polca Galopa, feita pela *bandita kouyguá*, formação instrumental surgida no século XIX no Paraguai.

FIGURA 3 – LA CLAVE DO VASSI⁴¹



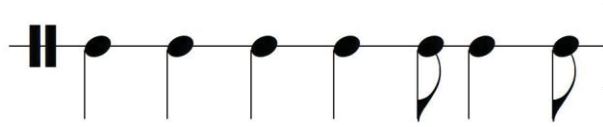
X . X . x X | . X . X . x (12 pulsos) 3 por 2

FONTE: Transcrição do autor (2020)

⁴⁰ Ao tratar da relação entre a Polca Paraguaia e a música afro-brasileira, determina-se um recorte geográfico específico do continente africano. Segundo Edwin Pitre-Vásquez, as maiores expressões musicais que influenciaram o Brasil e Cuba se originaram dos bantos e sudaneses e contribuíram de modo especial na formação do padrão musical afro-brasileiro e afro-cubano. (...) Para o Brasil vieram cerca de 3 milhões de africanos de diversas etnias, com destaque para dois complexos culturais: a) o grupo sudanês, composto pelos africanos das regiões abaixo do deserto do Saara, notadamente do Senegal, golfo da Guiné, *ewes*, *jejes*, *males*, islâmicos de Gana, Nigéria e Benin; b) povos da família linguística banto, incluindo os oriundos do espaço geográfico que vai do Gabão até o sul de Angola e os vindos de Moçambique. (PITRE-VÁSQUEZ, 2000, p. 23 e 51). Em relação à história do Paraguai, em sua dissertação de mestrado, o antropólogo Cristhiano Kolinski da Silva resume o modelo genealógico afro-paraguaio da seguinte forma: a) chegada constante de africanos através do sistema escravista colonial entre 1540 e 1870; b) a chegada de “lancers negros”, os “Artigas Kué” (povo de Artigas), que acompanharam o General uruguaio José Gervásio Artigas durante o seu exílio no Paraguai em 1820; c) a permanência de tropas brasileiras e argentinas por sete anos após o término da Guerra do Paraguai (1864-1870); d) as novas migrações acompanhando os fluxos produzidos pelo “sistema mundo”, os afro-estadunidenses, os afro-cubanos, os afro-haitianos, os negros nigerianos. (...) no período colonial a maioria dos negros escravizados chegava ao Paraguai via porto de Buenos Aires, Montevideú ou, ainda, contrabandeados do Brasil (DA SILVA, 2013, p. 15).

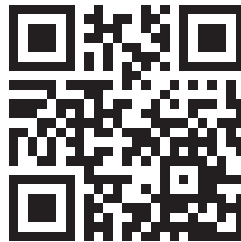
⁴¹ Vassi é uma timeline geralmente feita pelo agogô, que faz parte do toque do Alujá, da nação Ketu da umbanda e tem como característica o compasso em 12/8. Utilizando como unidade mínima a colcheia, na escrita ocidental e africana, encontra-se uma estrutura rítmica de 12 pulsos, tanto na *clave* do Vassi (X . X . x X | . X . X . x) = 3 por 2, assim como da Bandita Koyuguá (X . X . X .|X .x X . x) = 3 por 2. Esta análise gráfico-sonora é fundamental para demonstrar a “*clave*”, “*senha*”, “*código*”, identitário da Polca Paraguaia. Ao aplicar o conceito *La Clave* deve-se considerar que ela consta de duas partes com pulsos equidistantes [6+6=12] [8+8=16] uma estrutura de pergunta e resposta (PITRE-VÁSQUEZ, 2020).

FIGURA 4 – LA CLAVE DA BANDITA KOYUGUA



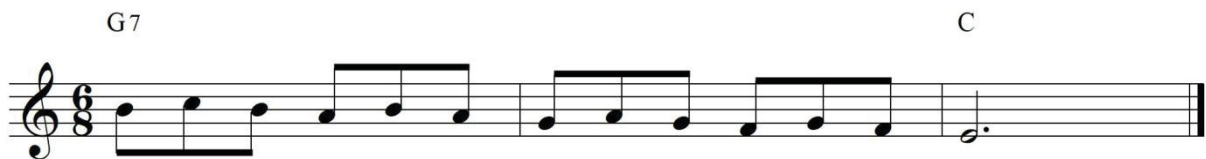
X . X . X . | X . x X . x (12 pulsos) 3 por 2

FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 2 - VARIAÇÃO RÍTMICA COM CLAVES⁴²

Os recortes ou ampliações das frases rítmicas são elementos recorrentes na música instrumental, como uma surpresa dentro do conversar dos instrumentos e corpos musicais. Esses alongamentos ou encurtamentos da sensação temporal ajudam o instrumentista a ampliar sua percepção e execução de suas frases melódicas, momentos de tensão e repouso harmônico.

FIGURA 5 - ELEMENTO MELÓDICO COM RITMO SIMPLES



FONTE: Transcrição do autor (2022)

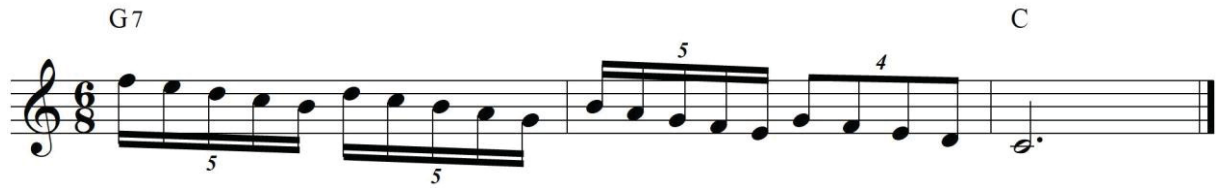
FIGURA 6 - FRASE MELÓDICA EM QUIÁLTERAS DE QUATRO NOTAS



FONTE: Transcrição do autor (2022)

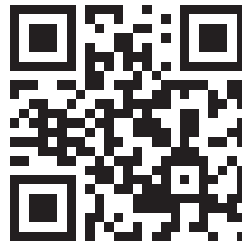
⁴² Adaptação de *la clave* do Vassi feita pelo violonista Marcos Bezerra. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=2cE_rXSKWIY&ab_channel=MarcosBezerra acesso em 08/03/2022.

FIGURA 7 - FRASE MELÓDICA EM QUIÁLTERAS DE CINCO NOTAS



FONTE: Transcrição do autor (2022)

QR CODE 3 - FRASES RÍTMICAS COM MODULAÇÃO MÉTRICA UTILIZANDO QUIÁLTERAS



Nas primeiras décadas do século XXI, estas intersecções acontecem na música instrumental dos Irmãos Corbalán, Pedro Martinez e Sebastian Ramires no Paraguai, mas também no trabalho do Trio Croa e Antônio Porto, em Mato Grosso do Sul. Por isso é importante contextualizar historicamente essa relação para evidenciar que a influência africana nessa musicalidade é antiga, relevante, porém pouco discutida.

1.2 CERRO CORÁ, A MÚSICA COMO CONTADORA DE HISTÓRIAS DE GUERRA

Por ter sido um tema histórico relevante para os interlocutores no trabalho de campo em 2019 no Paraguai, nesse item se discute e analisa a Polca Paraguaia Cerro Corá, também conhecida como *Campamento Cerro León*, criada no século XIX. A música é um motivo popular sem autor específico. A análise realizada sobre essa música está baseada em suas características instrumentais para se entender os sentidos construídos culturalmente sobre essa musicalidade e como os músicos costumam lidar com a expressão desses elementos. Quando se entende as características musicais da *performance* através do olhar do músico, é possível problematizar um esquema interpretativo no qual se encontra a reprodução de identificações culturalmente construídas e as qualidades individuais dos artistas que conseguem reviver e reconstruir a realidade através de uma expressão original e não como uma cópia de algo pré-concebido. Existem vários exemplos de interpretações criativas e, neste trabalho, será dada

ênfase ao trabalho do harpista Nicolás Caballero, com quem pude interagir em 2019, durante a pesquisa de campo.

FIGURA 8 - NICOLÁS CABALLERO EM SUA CASA TOCANDO HARPA PARAGUAIA



FONTE: O autor (2019)

O povo paraguaio, assim como os brasileiros e argentinos, e, pode-se dizer, de toda a América Latina, utilizou a música como condutora dos saberes populares. Uma característica dos povos que não possuem escrita para registrar sua história é a utilização da música, o que também é chamado de romance, sempre ligado ao universo da oralidade (VILELA, 2011, p. 3 e 64). Isto também aconteceu na música Caipira, desenvolvida no interior do Brasil e, na Argentina e no Paraguai, este costume se chama *compuesto*, denominação do romance *criollo*, cujos principais temas são os acontecimentos de importância na memória coletiva, identificados nos gêneros musicais do Chamamé e da Polca Paraguaia (PÉREZ BUGALLO, 1992, p. 65).

O problema de definir uma cultura como oral é saber que na história houve a escrita. O termo cultura oral trata-se de um fenômeno multicultural, os músicos populares leem e escrevem música, porém, seus processos criativos partem da tradição oral e não da música de concerto, sua prática e aprendizado é aural e não propriamente visual. Exemplos que fundamentam essa afirmação são nomes como Chico Buarque, Milton Nascimento e Yamandú Costa no Brasil, os Irmãos Corbalán e Juan Vera no Paraguai. É importante ressaltar que devido a revolução da indústria fonográfica, os músicos populares passaram a

registrar sua música nos fonogramas a partir do século XX, servindo como aparato de representação e preservação de sua história. Neste processo foram utilizados os mecanismos de imitação e criação na aprendizagem e performance, um tipo de autorreferência na qual os músicos aprendiam músicas de fora de seu contexto de uma maneira autônoma e pessoal, evidenciando um tipo de aprendizado rizomático, plural e múltiplo, e não fechado, unilateral e unívoco (VILELA, 2011, p. 45). Neste caminho reflexivo, vale a pena abordar brevemente a presença da partitura e do fonograma na história da música popular paraguaia.

Na Polca Paraguaia, temos registros em partitura desde 1887, porém, na cultura popular paraguaia e na brasileira, há uma predominância da improvisação e de processos de aprendizagem através do fazer musical coletivo, com a repetição, reflexividade e regulação dos grupos. Na cultura oral, a partitura serve apenas como um mapa e não é o paradigma em si. Por isso, entende-se a música popular paraguaia como um espaço heterogêneo, com músicos que leem e escrevem música e outros que têm seu processo de ensino e aprendizagem exclusivamente pela oralidade. Para (NETTL, 1985, p. 13), quando se fala em tradição oral, deve-se pensar uma cultura musical transmitida através de viva voz, com as melodias aprendidas de ouvido e a interpretação e a construção dos instrumentos através da observação.

A música instrumental tem a capacidade de reviver fenômenos históricos, trazendo à tona uma paisagem de sons que coloca o ouvinte em uma posição perceptiva de deslocamento espacial e temporal através de uma intencionalidade do artista, lembrando de que consciência é sempre consciência de algo, assim como explica a fenomenologia.

A consciência é uma pura atividade, o ato de constituir essências ou significações, dando sentido ao mundo das coisas. Estas – ou o mundo como significação – são o correlato da consciência, aquilo que é visado por ela e dela recebe sentido. (...) A consciência é um ato intencional e sua essência é a intencionalidade, ou o ato de visar às coisas, dando-lhes significação. O mundo ou a realidade é o correlato intencional da consciência (CHAUI, 2000, p. 302).

Para Merleau Ponty, essa intencionalidade tem a ver com motricidade, chamada também de intencionalidade original, pois é com o corpo que se apreende o mundo e a lógica passa do “eu penso”, para o “eu posso”, pois a consciência de algo se dá através de um corpo e se faz no mundo. Então, “Não é o sujeito epistemológico que efetua a síntese, mas o corpo, quando sai de sua dispersão, ordena-se, dirige-se por todos os meios para um termo único de seu movimento e, quando, pelo fenômeno da sinergia, uma intenção única se concebe nele” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 192, 217 e 312). Esse corpo fenomenal é o recurso utilizado

pelos músicos populares para atuarem em suas práticas em acoplamento com seus instrumentos, pois seu conhecimento é um saber musical incorporado.

No caso da música Cerro Corá, a intenção é reconstruir a paisagem de uma guerra e, por isso, o intérprete deve se atentar para as onomatopeias, sugerindo sons de canhões, ventanias, tiros de armas de fogo, assim como desenvolver com destreza rítmica e melódica o tema musical proposto.

A música instrumental é capaz de expressar códigos culturais e ressignificá-los através de interpretações criativas. Na cultura popular paraguaia é possível encontrar evidências que corroboram esse ponto de vista, com um repertório instrumental expressivo e uma diversidade de interpretações, de grande valor para entender a complexidade e pluralidade de percepções da realidade. Afinal, na música, como reproduzir sons de canhões e como saber se o que é produzido realmente é entendido como tal?

É na escolha de caminhos interpretativos que o músico tem autonomia para determinar quais são os sons possíveis de expressar as características necessárias para a compreensão coletiva da manifestação sonora. Essas escolhas variam, pois não existe um canhão ou uma ventania ideal e perfeitamente reproduzível pelo sujeito, já que o músico escolhe uma maneira hoje e, amanhã, pode ser outra. Por isso, a intenção é fundamental, ao impulsionar o corpo para uma interpretação consistente e inteligível dentro de cada contexto.

A política, a religião, a geografia, a história, e as tragédias das guerras são contadas pela música através de um deslocamento perceptivo do espaço, do tempo e de estado emocional⁴³ durante a *performance* e, por isso, a música pode tanto representar o período de sua composição ou ser atualizada numa interpretação experimental. No caso de Nicolás Caballero, o fenômeno fica entre a *performance* tradicional e a experimental, pois seu arranjo segue o roteiro de uma guerra, com efeitos sonoros durante a maior parte da música, sem uma melodia ou ritmo evidente, iniciada como uma marcha e acabando com o ritmo tradicional da Polca Paraguaia.

Segundo contam os historiadores, a música *Campamento Cerro León* é um “Grito de guerra” surgido na jornada de Uruguaiana, no estado do Rio Grande do Sul. Dançava-se nos salões improvisados, nos acampamentos militares paraguaios da Guerra da Tríplice Aliança, com verdadeira alegria efêmera em meio a tanta tristeza. Foi um momento em que vigoravam algumas danças como a *Palomita*, *London Carapé* e a quadrilha boliviana. “Depois da

⁴³ Um estado emocional possível de ser percebido na escuta da interpretação de Nicolas Caballero é a raiva, sentimento fundamental para o pensamento crítico (FREIRE, 1996), quando somos levados a pensar nos horrores da guerra.

evacuação de Corrientes, na Argentina, pelas tropas nacionais, se realizavam no acampamento os dias de festa, grandes bailes para os chefes e oficiais do exército” (GONZÁLEZ, 1953, p. 21, tradução nossa)⁴⁴. Uma música emblemática desse período, *Cerro León* pode ser tocada em várias formações instrumentais atualmente, porém ela foi consagrada na harpa de Nicolás Caballero.

A transcrição utilizada neste trabalho é a feita por Luis Cavedagni (1818-1916), a qual faz parte de uma compilação publicada pelo autor em 1887, em Buenos Aires, pela editora musical *Ediciones Arturo Demarchi y Cia*. O álbum se encontrava no acervo de Juan Max Boettner, no Ateneu Paraguayo em Asunción e consta como a primeira compilação de música paraguaia.

Ao fazer o levantamento das obras tradicionais do repertório da Polca Paraguaia Instrumental, percebe-se uma dificuldade para definir os autores das obras. Cavedagni assinou todas as músicas do álbum como sua propriedade, o que dificulta a catalogação de um tema como motivo popular ou autoral. É semelhante com o que acontece com algumas canções populares brasileiras. Parece que, tanto no Paraguai como no Brasil do século XIX e no começo do XX, esse fenômeno era uma prática comum.

Segundo o historiador Manuel Martínez Domínguez, essa foi uma prática recorrente entre os autores paraguaios e que se pode exemplificar com os trabalhos de transcrição de Mauricio Cardozo Ocampo. Ele registrou, como de sua autoria, temas tradicionais para proteger as obras e também poder ser remunerado pelo serviço.

A primeira lei paraguaia de proteção aos direitos autorais surgiu em 1951, a partir da ação da Associação de Autores Paraguaios, que previa a proteção de criações científicas, literárias e artísticas que estivessem devidamente registradas na associação (BOETTNER, 2008, p. 216). Antes disso, muitas músicas populares sem autor passaram por transcrições e apropriações durante a história paraguaia, mas sabe-se, por registros documentais, que a obra *Campamento Cerro León* é de domínio público⁴⁵.

Luis Cavedagni, artista que atuou muito antes das leis sobre direitos autorais no Paraguai, é um dos personagens principais para se entender a história da música paraguaia,

⁴⁴ Texto original: “Después de la evacuación de Corrientes (Argentina) por las tropas nacionales, en el campamento se realizaban los días de fiestas, grandes bailes para los jefes y oficiales del ejército” (GONZÁLEZ, 1953, p. 21).

⁴⁵ Os primeiros registros fonográficos de música paraguaia datam do começo do século XX. Segundo consta nos acervos do museu de musicologia do Paraguai, na cidade de Asunción (2019), o primeiro disco gravado com música paraguaia data de 1914, no qual foram registrados o hino nacional e uma marcha chamada El Paraguay, evidência de que o país viveu um processo de modernização tecnológica no mesmo período do Brasil, que tem seu primeiro registro discográfico em 1904, gravado pelo cantor Manuel Pedro dos Santos (1870-1944) (PROCIMAR CINE-VIDEO, 2020, não paginado).

tanto a de concerto como a popular. Nascido na Itália, ele se instalou no Uruguai, na segunda metade do século XIX, chegou ao Paraguai em 1874, contratado pelo governo de Salvador Jovellanos, para reconstruir as bandas militares paraguaias depois da Guerra da Tríplice Aliança⁴⁶. No álbum publicado por ele em 1887, as músicas foram transcritas para o piano. O registro dessa Polca Paraguuaia do século XIX está escrito em compasso 2/4.

FIGURA 9 - CERRO LEÓN

2

CERRO LEÓN
DANZA PARAGUAYA.

Propiedad de
LUIS CAVEDAGNI.

N.º 5.

Alto Mod.º marziale.

PIANO.

12

A. D. 8551. C.

FONTE: Cavedagne (2018)

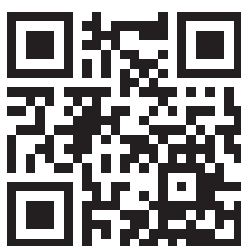
⁴⁶ Na introdução do *Album de Los Toques Más Populares del Paraguay* edição 2018 (Cavedagni, p. 4) o historiador Manuel Augusto Martínez Domínguez explica que Cavedagni abandonou o Uruguai no final de 1859, porém, regressou intermitentemente. Instalou-se no Brasil por alguns anos, depois na Argentina, novamente no Brasil, até que, estando outra vez no Uruguai, recebeu a oferta de trabalho no Paraguai, chegando em Asunción em 1874.

FIGURA 10 - CERRO LEÓN

The image displays a page of musical notation for the piece 'Cerro León'. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The piece concludes with a 'D.C.' (Da Capo) instruction and a page number '13' at the bottom right. The publisher's name 'A. B. CARRA, C.' is visible at the bottom center of the page.

FONTE: Cavedagne (2018)

QR CODE 4 - NICOLÁS CABALLERO TOCA CAMPAMENTO CERRO LEÓN



Esta obra foi homenageada pelo governo do então presidente paraguaio Higinio Morínigo, em 1944, sendo considerada formalmente como Canção Popular Nacional, por exaltar os soldados que lutaram contra os aliados na Guerra da Tríplice Aliança em 1870. Junto com essa, também foram condecoradas as peças *Cerro Corá* de Hermínio Giménez e *India*, de José Asunción Flores (BOETTNER, 2008, p. 215).

De acordo com a tradição nacional, a música se refere à derrota paraguaia no conflito de Uruguaiana, pois a letra retrata este evento. Essa música é como um hino popular em que não se levantam bandeiras partidárias. Apesar de a letra não ser objeto desta pesquisa, vamos ilustrá-la com a sua primeira parte, encontrada no livro de Boettner (2008, p. 106):

FIGURA 11 – LETRA DA MÚSICA CERRO LEÓN

1 parte

*Campamento Cerro León
 Mariscal López odisponé
 Tamombeú mi peeme
 Guerra tempo pe guaré.
 Campamento Cerro León
 Catorce, quince, diez y seis
 Oséramo guaré oyeoi
 Batallón número seis.
 Major Lacú iyactivo vé
 Uruguayana pe ojhasá
 Jha Duarte con su tropa
 Yataipe oye sitiá.
 Mientras Robles invadía
 La provincia de Corrientes
 Mayor Lacú oique avei
 Uruguayana pe más al Este.*

FONTE: Boettner (2008)

Consta que Mariscal López proibiu o canto desta música após a rendição do Major José de la Cruz Estigarribia, “Major Lacú”, no combate de Uruguaiana, mas a versão instrumental continuou sendo tocada, provavelmente em ritmo de marcha e, somente depois da guerra, transformada em Polca Paraguaia (BOETTNER, 2008, p. 105 e 106).

Esta antiga transcrição de Cavedagni levanta as seguintes questões: as primeiras Polcas Paraguaias eram escritas no compasso 2/4, mas se tocava de outra maneira? Ou melhor, as Polcas Paraguaias desse período eram distintas ritmicamente do que se conhece hoje? Para os paraguaios, essa transcrição consiste em um erro de escrita, comum no século XIX, que é o registro em compasso 2/4, tendo como referência a polca europeia. (GAONA, 2013, p. 69). Mesmo com essa afirmação, fica a dúvida se Luis Cavedagni, tão experiente

como regente e professor, não conseguiria escrever o ritmo em compasso 6/8 com hemíolas. A falta de acesso às *performances* do século XIX dificulta a resposta, mas há indícios que reforçam que a escrita era diferente da prática e Cavedagni pouco se preocupou com as características vernáculas da Polca Paraguaia, preferindo uma escrita mais conforme com a polca europeia, em voga na época. É importante lembrar que o povo paraguaio destaca o pulso binário nas palmas e nos passos de dança durante os bailes⁴⁷, o que justifica a obstinada escrita binária dessa época.

No início da transcrição original, aparece o termo *marziale*, seguido no exemplo da interpretação de Nicolás Caballero. As indicações sugerem ao intérprete começar com uma marcha e, somente depois da completa exposição temática, a melodia se regula no tempo binário composto da Polca Paraguaia, utilizando o sincopado paraguaio⁴⁸. Os grupos combinam a organização da sobreposição dos compassos binário e ternário, com a utilização do rasqueado pelo violão, dos baixos em pizzicato e os acordes tocados em estacato pela harpa. As gravações encontradas começam sempre com uma marcha em compasso 2/4, assim como está escrita e, depois, transformam a estrutura rítmica em compasso 6/8 com hemíolas.

Como se dá a transformação da marcha para dar lugar à Polca Paraguaia? Na interpretação de Nicolás Caballero, a música se inicia como marcha, seguida de um interlúdio de tempo livre, com sonoridades que remetem às caixas de banda militar, além de explosões e sons de ventania, para, finalmente, dar lugar ao ritmo tradicional da Polca Paraguaia. As células rítmicas mais características da música são a sequência de uma colcheia pontuada, uma semicolcheia e duas semicolcheias em seguida, assim como consta na partitura original:

FIGURA 12 - 4 PRIMEIROS COMPASSOS EM 2/4 DE CERRO LEÓN - VERSÃO DE NICOLÁS CABALLERO



FONTE: Transcrição do autor (2022)

Com a transfiguração da marcha para Polca Paraguaia, temos as seguintes figuras rítmicas transcritas dos primeiros 4 compassos, de acordo com as explicações de Boettner (2008):

⁴⁷ Ao contrário do brasileiro, que destaca o pulso ternário. Por isso, muitos músicos de Mato Grosso do Sul pensam a polca paraguaia como 3/4.

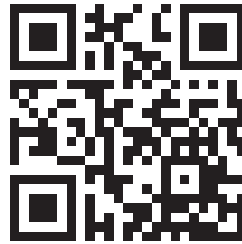
⁴⁸ O sincopado paraguaio é um acento constante da melodia uma colcheia antes do tempo forte, como será visto no próximo capítulo.

FIGURA 13 - 4 PRIMEIROS COMPASSOS EM 6/8 DE CERRO LEÓN



FONTE: O Autor (2019)

QR CODE 5 - PRIMEIRA FRASE DE CAMPAMENTO CERRO LEON, EM RITMO DE MARCHA E DE POLCA PARAGUAIA



Esse tipo de transcrição em compasso 6/8 foi consagrado a partir do século XX, com José Asunción Flores (1904-1972), que promoveu mudanças de paradigmas na música paraguaia, como músico e pesquisador. No século XIX, não existia um consenso estabelecido e a Polca Paraguaia era escrita de diferentes maneiras. O livro de Cavedagni é exemplar neste aspecto, com fórmulas de compasso ternário e de binário simples, assim como em compasso 6/8. No caso do Brasil, geralmente, as músicas influenciadas pelo compasso 6/8 da Polca Paraguaia e do Chamamé são escritas em 3/4, o que os paraguaios consideram uma escrita alóctone.

1.3 A RECONSTRUÇÃO CULTURAL DO PARAGUAI PÓS “GUERRA DA TRÍPLICE ALIANÇA” E A PRESENÇA BRASILEIRA

Ao perceber uma influência mútua entre as musicalidades paraguaia e brasileira, tanto em Campo Grande, MS, como também em Asunción e Ypacaraí, no Paraguai, entre os anos de 2016 e 2019, surgiu a dúvida de quando começou essa relação sonora entre os povos. Em suas pesquisas, o professor Evandro Higa abordou essa questão no lado brasileiro em seus trabalhos (2012, 2014, 2019), evidenciando o surgimento de gêneros musicais derivados da Polca Paraguaia, devido à presença de paraguaios no Mato Grosso do Sul, desde o final do século XIX. Porém, no lado paraguaio, a presença brasileira foi marcante nos primeiros anos

de reconstrução do país pós-guerra, também na música. Por isso, o fenômeno de apropriação de elementos da bossa nova, do samba e de outros elementos afro-brasileiros na Polca Paraguai Instrumental não é apenas uma nova onda musical e, sim, a continuação de uma relação iniciada no século XIX.

No cenário pós-guerra, o Brasil colaborou com a criação de várias bandas militares em Asunción. A reconstrução cultural do país também se deu pela música. O hino nacional paraguaio, restaurado por Luis Cavedagni, foi tocado pela primeira vez depois da guerra por quatro bandas do exército brasileiro, com a regência do maestro, também brasileiro, Francisco Antônio Nascimento. Essas bandas, assim como as paraguaias, tocavam em retretas e festas populares (GAONA, 2013, p. 68). Apesar de saber que as danças populares brasileiras ainda estavam em desenvolvimento nessa época, parece que o diálogo entre a música do Brasil e a do Paraguai já acontecia, numa via de mão dupla: tanto no espaço nacional, como no território vizinho, por meio da imigração, neste caso específico, invasão brasileira.

O processo de reconstrução da nação paraguaia tem seu marco em 1870, ano em que acabou a “Guerra da Tríplice Aliança”. Assim, os historiadores paraguaios denominaram o período que vai da independência nacional até este ano como Pátria Velha e, o período posterior a este marco, como Pátria Nova. A linha de pensamento operante no país a partir desta data foi o liberalismo, em consonância com o resto do mundo. Vários paraguaios, como diplomatas e exilados políticos, outros fugitivos do exército nacional, junto com representantes da Tríplice Aliança e intelectuais estrangeiros contratados pelo governo residiram no Paraguai, onde discutiam questões referentes aos tratados de paz, e limites territoriais (DOMINGUEZ, 2016, p. 24, 25 e 26). Neste momento, também aconteceu uma influência cultural brasileira no Paraguai, como consequência dos acontecimentos políticos e conflitos territoriais da época. Aparecem, desde o final do século XIX, dois vetores atravessando a música, explicados por Evandro Higa (2012), como influência paraguaia no Brasil e este demonstrando a intervenção brasileira no Paraguai.

Esse período de reconstrução da sociedade paraguaia do pós-guerra permite entender melhor a música nacional paraguaia atual. Além desta interação entre brasileiros e paraguaios, aconteceu um forte investimento em profissionais estrangeiros que conformariam tanto o registro escrito da música popular como o desenvolvimento de uma música de concerto nacionalista.

Diante deste cenário, é necessário enfatizar a importância do italiano Nicolino Pellegrini (1873-1933), um personagem importante na época de reconstrução da nação, pois foi quem formou a geração mais importante de músicos paraguaios, dentre os quais estão

Agustin Barrios e José Asunción Flores (GAONA, 2013, p. 70). Esse personagem mostra uma característica pouco mencionada na história paraguaia contada no Brasil, pois, assim como na música brasileira, acontece uma intensa relação entre a música popular e a música de concerto, também no Paraguai. As danças paraguaias de Barrios são indicativas desse fenômeno, assim como muitas das canções de José Asunción Flores.

O músico popular tocador de Polca Paraguaia Instrumental deve estar atento ao contexto histórico de sua prática para ter consciência de sua ancestralidade e, ao mesmo tempo, sugerir novos sentidos e sonoridades com respeito e conhecimento sobre elementos musicais construídos pelos seus antepassados, os quais também passaram por processos de experimentações e quebra de paradigmas em seus contextos e são referências para o entendimento do fazer musical, por sugerirem caminhos para interpretação e criação artística.

Os acontecimentos conflituosos do século XIX são importantes para o músico paraguaio e brasileiro ativar, em seu fazer musical, sensações e emoções coerentes com o contexto da música que se está tocando. Saber o contexto da música tocada permite o controle do artista sobre as expectativas e representações construídas pelas comunidades e, ao mesmo tempo, a problematização dos estigmas, preconceitos e injustiças através da expressão criativa no fazer-musical.

Mesmo depois da decisiva disputa territorial marcada pela “Guerra da Tríplice Aliança”, o Brasil e o Paraguai viveram tensões políticas em relação às fronteiras que somente acabaram na década de 1970, com a construção da usina de Itaipu no estado do Paraná. Esta construção hidroelétrica causou grande impacto no Paraguai. Na década de 1970, iniciou-se a sua construção e começou um processo de crescimento da economia nunca vivido naquele país. Aconteceu, então, uma aceleração da internacionalização econômica paraguaia com o fluxo de capital estrangeiro proveniente da hidrelétrica, obra considerada um dos fatores mais importantes de desenvolvimento paraguaio nas últimas décadas e que marcou o início da dependência às exigências de desenvolvimento industrial brasileiro. Esse período, que se iniciou com a construção da Usina de Itaipu, é chamado pelos paraguaios de época da “plata dulce”, que pode ser considerada a fase de consolidação no Paraguai de um mercado de arte, ao mesmo tempo que marcou a hegemonia cultural do Brasil sobre o país vizinho (ESCOBAR, 2007, p. 515).

Essas ambiguidades nas relações entre os povos fazem parte do contexto do fazer musical e acarreta um fluxo entre conflitos e atos de acolhimento e colaboração, o primeiro caso ilustrado com os acontecimentos da Guerra da Tríplice Aliança e o segundo, quando acontece a enatuação de musicalidades vivida em campo de pesquisa. A depender do olhar,

enxerga-se apenas conflito ou apenas amizade, vai depender de qual é o objeto de estudo, sendo a música um lugar de encontro e aprendizagem. Enquanto nas relações macrosociais acontecem conflitos, nas relações microsociais acontecem também outros tipos de relação e, ao pensar o território como o chão mais a população (SANTOS, 2006), fica evidente a necessidade de experimentar essa realidade na convivência cotidiana, o que, no mínimo, possibilita falar de uma ambiguidade nas relações entre conflito e colaboração. Nas relações cotidianas, corpo a corpo, percebe-se um respeito e admiração mútuos entre paraguaios e brasileiros, o que se reflete nas ricas possibilidades acarretadas pela entrada do violão de sete cordas na Polca Paraguaia.

Neste capítulo, foi possível evidenciar a complexidade do tipo de expressão historicamente situada da Polca Paraguaia, que pode ser tocada em sistema fechado, utilizando os recursos técnico-musicais da comunidade, *locus* onde a expressão é a confirmação das expectativas previamente construídas ou pode ser feita de maneira híbrida com a expressão experimental, como o caso de Nicolás Caballero, o qual transmite sentidos complexos, ao utilizar um amplo recurso de seu instrumento e contextualizados historicamente em todos os significados sobre a temática da guerra, aprendida durante sua vida no Paraguai e expressada de maneira única através de seu arranjo e interpretação.

Do ponto de vista histórico, esta tese buscou uma abordagem crítica da música paraguaia no período da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Nesta época de maturação musical nacional foi possível evidenciar a Polca Paraguaia Instrumental como uma metáfora artístico-cultural, na qual está representada a situação geopolítica colonial, eurocêntrica, planejada para o continente latino-americano, e a contrapartida da cultura popular, que por sua essência criativa e de aprendizagem oral, mostrou uma postura reativa, insubmissa e impossível de se reduzir a simples representação. As reflexões desenvolvidas possibilitaram compreender o músico popular como capaz de se renovar e de transgredir barreiras etnocêntricas em suas práticas, devido à sua imaginação, motricidade intencional e o sentimento de pertencimento comunitário local, assim como pela preservação e problematização coletiva das identificações historicamente construídas. O Paraguai, formado primeiramente pelos povos originais, é uma nação Guarani, e devido a todas as transformações culturais, a partir da chegada do colonizador, as constantes imigrações e as novas tecnologias de comunicação, se transformou em uma sociedade multiétnica.

2 POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL – NO LADO DE CÁ DA FRONTEIRA TEM FESTA E O CORAÇÃO PULSA SINCOPADO

Neste capítulo, será discutido o paradigma da Polca Paraguaia Instrumental, dialogando com autores latino-americanos, principalmente paraguaios e brasileiros, por entender que, em suas reflexões, é possível encontrar caminhos para investigar com mais profundidade o tema objeto dessa tese, além de terem sido fundamentais para poder focalizar essa musicalidade no fazer musical, a partir da convivência com os músicos populares brasileiros e paraguaios entre os anos de 2016 e 2019, bem como trazer para o violão de sete cordas possibilidades de expressão dentro deste contexto sonoro.

A musicalidade paraguaia tem uma história marcante no Centro-Oeste brasileiro, principalmente no Mato Grosso do Sul. Para melhor entendimento, serão levadas em conta suas características, tanto no Paraguai como no Brasil. Isso se faz necessário, porque ao vivenciar essa Polca no Paraguai, foi possível perceber a existência de diferenças na maneira de tocá-la. Nesse sentido, sempre que possível, as definições utilizadas no texto também serão contextualizadas por entender que essas significações permitem traçar um panorama do fazer musical em cada lugar. Quando se falar da Polca Paraguaia como delimitação de identidades e padrões sonoros em relação a outras práticas musicais, será utilizado o termo gênero musical (HIGA, 2012, 2014) para abordar categorias específicas.

Ao explicar o fazer musical e as experiências de interação entre os instrumentistas, foi utilizado o termo musicalidade (HOOD, 1960, BLACKING, 1974, PIEDADE, 2011), o qual possibilitou entender como é possível fazer a regulação dos grupos e porque acontecem derivações, acoplamentos e desconstruções de estruturas musicais como estratégias de convivência em comunidade. Para isso, torna-se fundamental recordar que a musicalidade não está no sujeito, podendo ser ativada durante o fazer musical, sendo, portanto, necessário o indivíduo incorporá-la para se expressar musicalmente dentro dos grupos de tocadores, uma vez que não existe uma verdade transcendental por trás das práticas, mas pontos de vistas, assim como explica a tradição merleupontiana⁴⁹; sendo o corpo o sujeito da própria

⁴⁹ “o sujeito merleupontiano percebe do fundo do mundo, que ele percebe de certo ponto de vista, através de certa perspectiva e sempre de um de seus perfis (...). Mas, se mesmo os objetos que nos circundam estão sujeitos a certa perspectiva, um único objeto no sentido pleno exige que as experiências sejam compostas em um “único ato politético”. Ora, a transcendência de um objeto não pode se esgotar em um ato deste gênero, já que não alcançamos a coisa em si, uma vez que o mundo é essencialmente inacabado” (CARDIM, 2007, p. 18 e 21). É possível fazer uma aproximação dessa teoria com o perspectivismo ameríndio discutido por pelo antropólogo Eduardo Viveiros de Castro e, segundo o autor: “trata-se da concepção, comum a muitos povos do continente, segundo a qual o mundo é habitado por diferentes espécies de sujeitos ou pessoas humanas e não humanas, que o apreendem segundo pontos de vista distintos”. Esse conceito (...) “tem uma conexão

percepção, por isso é tão importante tocar nos redutos de Polca Paraguaia Instrumental, para confirmar os elementos musicais propostos nos livros e se situar de maneira criativa e coerente neste contexto sonoro em um fluxo de ida e volta existencial entre o mundo interno e externo do sujeito, o corpo e os atos pessoais (CARDIM, 2007, p. 18).

Para melhor compreensão desse processo, não se pode esquecer que, dentro do contexto da Polca Paraguaia, existe um tipo de fazer musical entendido aqui como eventos autônomos, aquém das categorizações mercadológicas e que desobedece às definições básicas de gênero musical, sempre quando acontecem ações experimentais⁵⁰. Essas experiências podem explicar tipos de expressões musicais que partem da improvisação em processos de socialização musical informais, nos encontros em festas e bailes.

Na busca de um entendimento da Polca Paraguaia Instrumental e sua incorporação na prática do violão de sete cordas, foram discutidas questões sobre as relações entre a musicalidade paraguaia e a brasileira, utilizando autores reconhecidos dentro do campo de estudo etnomusicológico. Em princípio, foi utilizado o conceito de bimusicalidade, de Mantle Hood (1960), explicado no capítulo anterior, o qual foi ampliado para o estudo de improvisação e como o músico popular, que aprende de ouvido e tocando em conjunto, consegue incorporar um repertório de expressão suficiente para tocar Polca Paraguaia, tanto de maneira tradicional, em um sistema fechado, como de maneira experimental, em sistema aberto de expressão.

Ao pensar o conceito de *trasfondo* de ação de (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997) sobre como acontecem os círculos criativos, foi necessário também construir um entendimento etnomusicológico acerca do contexto do qual emergem sistemas de expressões musicais. Esse *trasfondo* de ação está envolvido pela abordagem histórico-dialética, por perceber que as manifestações populares não estão isentas dos conflitos e das lutas sociais do sistema capitalista. É justamente por esse *trasfondo* de ação que se faz necessário encontrar sistemas de expressão nos quais se possa compreender como os músicos se colocam no

evidente com a ideia das roupas animais a esconder uma ‘essência’ humano-espiritual comum e com o problema do sentido geral do perspectivismo”. (...) Ao contrário do objetivismo da modernidade ocidental, que tenta anular ou neutralizar a parte do sujeito presente no objeto, para o perspectivismo ameríndio xamânico: “Conhecer é personificar, tomar o ponto de vista daquilo que deve ser conhecido — daquilo ou, antes, daquele; pois o conhecimento xamânico visa um ‘algo’ que é um ‘alguém’, um outro sujeito ou agente. A forma do Outro é a pessoa”. (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 225, 230 e 231)

⁵⁰ Entendo essas práticas aquém do cárcere cognitivo neoliberal (QUIJANO, 2005) porque esse fazer musical acontece de maneira informal e sem a relação demanda e procura, ao pensar que, nessas práticas, não há ainda a conformação da vida como empresa, assim como a relação imposta para o músico profissional na pandemia, quando o sujeito é o próprio produto comercializável e também seu vendedor. Estou falando de processos de interação e aprendizagem corpo a corpo, com a possibilidade de colaboração e acolhimento das diferenças, podendo ou não ser remunerado.

mundo. Eles são submissos, encarcerados pelas demandas do mercado? São submissos aos contratos sociais locais rígidos e fixos? Ou, dentro de grandes limitações, conseguem ter autonomia para fazer escolhas sonoras e interagir sobre uma lógica diferente das demandas neoliberais?

Para explicar a visão dos instrumentistas sobre a Polca Paraguaia, foi realizada uma aproximação com as teorias rítmicas da música afro-latino-americana, encontrando as estratégias dos músicos populares para se situarem nos grupos musicais e como, a partir de uma regulação coletiva com padrões rítmicos de referência, é possível aos músicos vivenciarem processos criativos no fazer musical.

Com isso, pretendeu-se encontrar processos de influências recíprocas entre a musicalidade paraguaia e a brasileira no fazer musical, criando assim a possibilidade de construir um repertório expressivo coerente com o contexto da Polca Paraguaia Instrumental no violão de sete cordas. Para isso, foi necessário compreender quais foram os materiais sonoros e os tipos de percepção ativados pelos músicos encontrados na pesquisa de campo no Brasil e Paraguai.

De acordo com os pesquisadores Francisco Varela e Humberto Maturana (2001), a história de interações dos indivíduos provoca transformações em sua estrutura cognitiva. Por isso, foi realizada uma discussão sobre o contexto onde está inserida a Polca Paraguaia e, a partir deste paradigma, busca-se encontrar elementos de interações de diferentes sujeitos e musicalidades, evidenciando que as identificações são negociadas durante o fazer musical e a relação de poder de dominação e subordinação, podendo ser problematizadas no instante em que acontece a música, dando lugar ao senso comunitário, à colaboração e ao bem viver. Trata-se de um olhar sustentável sobre o mundo e as relações humanas cotidianas possíveis de se aprender fazendo música.

2.1 DEFININDO A POLCA PARAGUAIA ATRAVÉS DE *LA CLAVE* E HEMÍOLAS

Antes de iniciar a abordagem rítmica da Polca Paraguaia Instrumental é importante destacar a linha temporal da influência musical africana na América Latina, pois a ocupação espanhola no novo continente a partir do século XV carregava em seu perfil multicultural a influência moura com a guitarra latina e mourisca. Então é importante fazer uma distinção entre as principais macrorregiões africanas abordadas na presente tese, a do Norte, a qual ocupou a península Ibérica entre o século VII e XIV e a África Subsaariana, chegada às Américas por meio do comércio escravocrata.

Vale destacar a existência de hemíolas na música ibérica, ou seja, a sobreposição dos pulsos binário e ternário, chamada aqui de *sesquiáltero*, desde a ocupação moura citada, porém pouco se falou deste tema em relação a música no Paraguai e no Brasil do Centro-Oeste. Este enfoque rítmico busca dar ênfase para a influência africana nas musicalidades latino-americanas, tanto pela sua presença na multiculturalidade ibérica chegada nas grandes navegações, assim como por sua participação direta na América Latina, com práticas musicais registradas historicamente desde pelo menos o século XVII no continente (BEHAGUE, 1983). Com essa abordagem surgem possibilidades, não apenas de análise, mas também para o entendimento da mentalidade do músico popular paraguaio e brasileiro para a performance musical, onde o conceito de *la clave* é compatível à prática em conjunto, com improvisação, em experiências vivenciadas no trabalho de campo.

De forma sucinta, as populações do Norte e Nordeste da África, os árabo-berberes, que ficaram conhecidos como mouros da Península-ibérica, invadiram e colonizaram essa região europeia por mais de cinco séculos. Sua influência cultural chegou nas Américas por meio dos portugueses e espanhóis. Já os grupos sonoros da África Subsaariana, também praticantes do ritmo *sesquiáltero*, chegaram depois, por meio do sistema escravocrata, porém influenciaram ritmos não apenas latinos, mas também norte americanos, como o jazz e o blues, assim como em redutos musicais religiosos, como o candomblé no Brasil (PEREIRA, 2003, p. 5 a 13). Os principais grupos etnolinguísticos dessa região subsaariana tratados no presente trabalho são os bantos e sudaneses, com forte influência no Brasil, detectada nos elementos da expressão popular brasileira, e por isso importantes ao tratar do tema da transculturalidade da Polca Paraguaia Instrumental em âmbito nacional (MUKUNA, 2006, p. 25). Deste modo, foi trazido ao texto o conceito afro-cubano de *la clave*, termo de matriz africana, refere-se a padrões rítmicos musicais e, posteriormente, ganhou o nome de *timeline patterns*, nos países anglo-saxões (PITRE-VÁSQUEZ, 2003, p. 352)⁵¹.

Para acrescentar ao presente objeto de pesquisa o conceito de *la clave*, é necessário antes fazer uma síntese sobre a tradição dos estudos rítmicos paraguaios e brasileiros sobre a Polca Paraguaia Instrumental, e, em seguida, aplicar a nova abordagem de influência africana.

Como já abordado no primeiro capítulo, existem vários tipos de Polca Paraguaia, como a Polca Syryry, Polca Canção, Polca Sarakí, Polca Galopa, Polca Jahe'o. É importante observar que uma característica desse gênero musical que chama a atenção é sua estrutura

⁵¹ Esse termo no plural também pode se referir a um instrumento de percussão típico de Cuba, as *claves*, que consiste em baquetas curtas e redondas, de madeira dura, as quais são tocadas golpeando-as uma na outra (PITRE-VÁSQUEZ, 2003, p. 353).

formal, não rigidamente definida, pois existem exemplos de polcas simples, binárias e ternárias (GAONA, 2013, p. 145). Estes subgêneros fazem parte do âmbito da cultura tradicional e existem outras variações, na intersecção com ritmos exógenos.

A Polca Paraguaia tem como instrumentação básica a harpa diatônica, dois violões e um contrabaixo. Um diferenciador nos dois países analisados é a sanfona, bastante utilizada no Mato Grosso do Sul como instrumentação típica e a escassez de grupos com harpa paraguaia no Brasil, atualmente. A harmonia básica desse gênero musical se configura, habitualmente, de tônica e dominante (I-V-I). Nas letras das canções utiliza-se o Yopará, uma fusão da língua guarani e espanhola que, no Brasil, soma-se ao português⁵². Dentre os instrumentistas paraguaios mais renomados que compuseram e interpretaram dentro desse ritmo, destacamos: Agustín Barrios (1885-1944), José Asunción Flores (1904-1972) e Maurício Cardoso Ocampo (1907-1982).

O repertório instrumental da Polca Paraguaia é relevante, figurando como principais instrumentos a harpa e o violão, mas também existem grandes tocadores de piano, trompete, saxofone e instrumentos de percussão, entre outros. Esta Polca Instrumental é também uma referência em Mato Grosso do Sul, estado que configurou, no passado, contornos musicais únicos no Brasil, devido a essa influência paraguaia. As principais referências de intérpretes de música paraguaia instrumental entre os sul-mato-grossenses são: Helena Meirelles (1924-2005), Dino Rocha (1951-2019) e Zé Corrêa (1945-1974), que evidenciaram o estabelecimento deste gênero musical em âmbito nacional.

Conforme a discussão no primeiro capítulo, a principal característica da Polca Paraguaia é a sua configuração rítmica, que tem a melodia em 6/8 e o baixo em 3/4 ou sincopado (GIMÉNEZ, 1997, p.58). Este sincopado é uma característica constante na Polca e segundo o escritor e compositor paraguaio Florentín Giménez:

Vale recordar que o **eixo rítmico** de nossa música autóctone está no **baixo**, que sempre deve escrever-se em **6/8** e não em **3/4**, compasso que deve descartar-se definitivamente por não pertencer à característica da escrita vernácula onde se geram as diversidades rítmicas, com os componentes, que normalmente são infinitos, porém sempre como contraste das pulsações do **baixo** determinante como **base rítmica**. (GIMÉNEZ, 1997, p.72, tradução nossa).⁵³

⁵² Yopará é a fusão da língua guarani e espanhola. Interessados em entender as fusões do espanhol, guarani e português ver dissertação: GARAY, Romy Angélica Maria Martínez. Canciones a Orillas del Río: Música y Identidad em el Espacio Cultural Uniendo Paraguay, Argentina y Brasil. USP, São Paulo, 2018.

⁵³ Texto original: “Vale recordar que el **eje rítmico** de nuestra música autóctona está en el **bajo**, que siempre debe escribirse en **6/8** y no **3/4**, compás que debe desecharse definitivamente por no pertenecer a la característica de la escrituración vernácula donde se generan las diversidades rítmicas, con los componentes, que a más de lo normal son infinitos, pero siempre como contraste de las pulsaciones del **bajo** determinante como **base rítmica**.” (GIMÉNEZ, 1997, p.72)

Se, no Paraguai existe uma unanimidade em relação à escrita em compasso 6/8, no Brasil não acontece desta forma, com músicos letrados que preferem escrever em compasso 3/4, sem perder a sobreposição dos pulsos binário e ternário. Por isso, ao pensar a Polca Paraguaia Instrumental, deve-se sempre considerar uma diferenciação entre o que se escreve e se toca, porque a representação não é um documento de legitimação, mas apenas uma referência, um mapeamento dos elementos musicais.

Boettner (2008, p. 205) define a sobreposição do ritmo binário e do ternário típica da Polca Paraguaia como polifonia simultânea e também denomina como sincopado paraguaio o fenômeno recorrente na melodia, quando ela se adianta ou se atrasa sobre o ritmo de acompanhamento.

FIGURA 14 - EXEMPLO DE DISPOSIÇÃO DO BAIXO, ACOMPANHAMENTO E MELODIA NA POLCA PARAGUAIA



FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 6 - DISPOSIÇÃO DOS ELEMENTOS RÍTMICOS DA POLCA PARAGUAIA



Em relação ao baixo em pulsação ternária e ao acompanhamento em pulsação binária, o sincopado paraguaio da melodia nos agudos permanece com seus acentos deslocados. Por isso, ritmicamente, acontecem três eventos sonoros distintos, simultâneos e regulados entre si durante o fazer musical.

Marcos Branda Lacerda (2005, p. 215), ao analisar as características rítmicas da Polca Paraguaia e a recorrente utilização do sincopado na linha melódica, entende que essa é uma estrutura consistente em *offbeat*, pois: “a parte do baixo e a linha vocal utilizam acentos métricos constantes, mas diferenciados e não convergentes”.

De acordo com Branda Lacerda, essa estrutura *offbeat* é um elemento estrutural comum entre os ritmos latino-americanos, presente nas culturas afro-brasileiras, como nas vertentes rítmicas do candomblé (LACERDA, 2005, p. 219). A sensação de deslocamento constante entre pulsos binários e ternários é menos frequente nas interpretações dos brasileiros que vivem longe da fronteira com o Paraguai e tocam Polca Paraguaia e suas derivações.

Ao contrário, as sobreposições rítmicas se intensificam nos grupos musicais afro-brasileiros, existindo também artistas influenciados por estes grupos, como o caso dos violonistas e cantores João Bosco e Djavan⁵⁴, os quais utilizam sobreposições e descolamentos de acentuações rítmicas constantes. Na Polca Paraguaia, escuta-se o baixo em 3 pulsos e 2 pulsos no acompanhamento no médio/agudo:

FIGURA 15 - POLIRRITMIA COM BAIXO EM TRÊS E AGUDO EM DOIS PULSOS



FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 7 - ACOMPANHAMENTO DA POLCA PARAGUAIA



Em vários sambas, encontra-se o baixo em 2 pulsos e o médio agudo fazendo variações em 3 pulsos, como na música O Ronco da Cuíca de João Bosco:

FIGURA 16 - POLIRRITMIA COM BAIXO EM DOIS E AGUDO EM TRÊS PULSOS



FONTE: Transcrição do autor (2020)

⁵⁴ Djavan explorou esses elementos rítmicos de sobreposição dos pulsos binário e ternário profundamente no disco Novena de 1994.

QR CODE 8 - RITMO DA MÚSICA O RONCO DA CUÍCA NO VIOLÃO



Ao observar as representações de diferentes pulsações nos graves e agudos acima, percebe-se o baixo como um regulador da pulsação básica. Mas, afinal, importa a contagem da pulsação para o fazer musical? Isso implica na regulação das *claves*, ativadas durante a música?

Na pesquisa de Pérez Fernandez (1986, p. 55) sobre ritmos latino-americanos, ele utilizou o conceito de pulsação básica, inspirado nos trabalhos de Nketia (1975), o que Carlos Vega chamou de “pé”, articulando o ritmo das palmas. Esta pulsação das palmas é um recurso para entender as diferenças entre a percepção do brasileiro e a do paraguaio em relação ao compasso 6/8 com hemíolas da Polca Paraguaia. No nível da unidade básica, os paraguaios tocam, dançam e batem palmas em pulsação binária, enquanto, no Brasil, dança-se, toca-se e se bate palma em pulsação ternária. Por existir uma diferença na percepção do compasso 6/8, acontece uma diferenciação na pulsação e não há supressão das hemíolas⁵⁵.

Hemíola, também chamada de sesquiáltero, é todo ritmo no qual está presente a relação de 3 contra 2, quando duas pulsações básicas se organizam entre si, de forma simétrica. Por isso acontece a multivalência dos compassos 3/4 e 6/8, um fator característico na construção da música africana, fenômeno incomum à Europa Ocidental, com exceção da Península Ibérica, por influência moura (PÉREZ FERNANDEZ, 1986, p. 23, 56 e 58).

Do ponto de vista analítico, a pulsação básica não faz diferença no explicar, porque a representação permanece a mesma, se escrita em compasso 6/8. Porém, no fazer musical, cada grupo de brasileiros ou paraguaios vai fazer uma contagem, seja em 3 ou 2 pulsos, influenciando o fluxo temporal dos músicos e as acentuações rítmicas. No encontro entre sujeitos dos dois países, acontece a regulação interna da pulsação através da negociação, o que reforça ainda mais a necessidade de o músico conseguir fazer as duas contagens

⁵⁵ Como se verá no quinto capítulo, os brasileiros da nova geração de tocadores tendem a suprimir o sincopado paraguaio na Polca Paraguaia Instrumental.

simultaneamente. Se fosse possível encontrar um metrônomo ideal para a Polca Paraguaia, deveria então contar o pulso binário e ternário ao mesmo tempo.

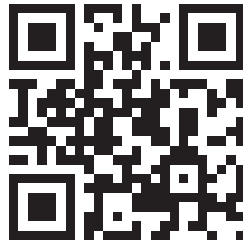
Esses elementos rítmicos são, na prática, constantemente variados e, por isso, devem-se considerar as representações gráficas no presente trabalho como aproximações da realidade prática. Existe um agente sonoro regulador do tempo interno dos indivíduos e grupos de indivíduos, chamada de *la clave*. Esse elemento de referência é uma transposição da prática africana de sobrepor uma linha de tempo sobre a música que se está tocando como forma de situar uma referência métrica, como uma linha temporal, que possibilita maior precisão e entusiasmo para as entradas de cada músico (PÉREZ FERNANDEZ, 1986, p. 67 a 69). Incorporar *la clave* possibilita ao instrumentista maior segurança e firmeza em suas ações intencionais, tanto como solista ou como acompanhador.

La Clave ou frase rítmica de referência também é conhecida pelo neologismo *timeline patterns*, cunhado por Gerard Kubik que, ao estudar a música africana, utilizou esse termo, designando tipos de configurações rítmicas, as quais dão o sentido de *groove* ou levada para os gêneros musicais (CORRÊA; PITRE-VÁSQUEZ, 2014, p. 42 e 43). Esse é um conceito bastante utilizado na área de etnomusicologia, principalmente para tratar de músicas com influência africana. Edwin Pitre-Vásquez fez o seguinte levantamento dos trabalhos referentes ao assunto:

Bogoshi JONAS em 1959 utilizou o termo “african signature tune”.
 Joseph Hanson Kwabena NKETIA (1963) foi o primeiro a usar o termo *timeline*.
 E. Y. EGBLEWOGBE em 1967 – “Ghanaian children’s time-lines”.
 Gerard KUBIK, em 1972 – *Theory of African Music*, Volume I-II – *timeline patterns*.
 Kazadi, wa MUKUNA em 1979 – “Timeline do Samba”.
 Simha AROM, em 1991 – *African Polyphony and Polyrythm musical* – utilizou o termo *L’aksak* (otomano).
 Rolando Antonio PÉREZ-FERNANDEZ em 1986 – “Líneas Temporales”.
 Maria Helena VINUEZA GONZÁLEZ em 1988 – “Patrones de tiempo asimétricos”.
 Carlos SANDRONI em 2001 – “linhas guias”.
 Leonardo Acosta em 2004 – “Patrones metrorrítmicos asimétricos”.
 Antenor, FERREIRA; Edwin PITRE-VÁSQUEZ em 2006 – “Frases rítmicas de referência”. (PITRE-VÁSQUEZ, 2020)⁵⁶.

⁵⁶ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=iADL7F3moMY&ab_channel=vinalacerda acesso em 27/01/2022.

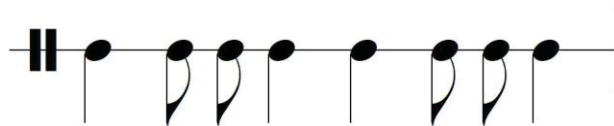
QR CODE 9 - PALESTRA DE EDWIN PITRE-VÁSQUEZ SOBRE *LA CLAVE* NO FESTIVAL INTERNACIONAL DE PERCUSSÃO DE CURITIBA (FIP 2020)



Segundo o etnomusicólogo Gerard Kubik, *la clave* funciona como uma espécie de guia orientador, mantendo um tempo constante durante toda a apresentação, parecido com um metrônomo, no sentido de manter a pulsação, porém não tem uma característica linear e uniforme, fazendo variações entre tempos curtos e longos (KUBIK, 1979, p. 109). Para Edwin Pitre-Vásquez, *la clave* ativa os diversos sentidos do corpo, além da audição e, chamando-a também de *time-line* caribenho, ele esclarece que *la clave* “é um conceito binário, constante, orgânico, que nos coloca uma pergunta e uma resposta, uma conexão com a pulsação cardíaca, respiratória, visual, auditiva, tátil, aromática e nos convida para uma gestualidade corporal” (PITRE-VÁSQUEZ, 2020). Essa característica binária de pergunta e resposta no compasso 6/8 da Polca Paraguaia Instrumental pode ser encontrada na junção de dois compassos, podendo repetir a mesma estrutura rítmica ou realizar variações.

Foram encontradas, na pesquisa de campo no Brasil e no Paraguai, três claves recorrentes e com grande influência sobre a regulação interna dos diferentes grupos musicais e solistas:

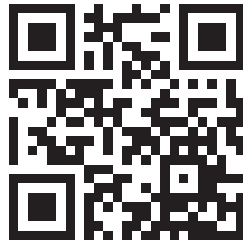
FIGURA 17 – LA CLAVE 1



X . x x X . | X . x x X . (12 pulsos) 2 por 2

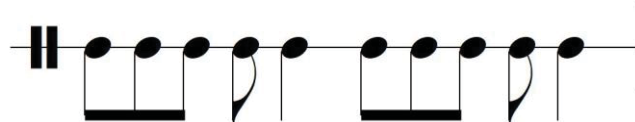
FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 10 - ACOMPANHAMENTO DA POLCA GALOPA



Essa é a clave do acompanhamento do violão e sua variação mais comum é a seguinte:

FIGURA 18 – LA CLAVE 2



x x x x X . | x x x x X . (12 pulsos) 1 por 1

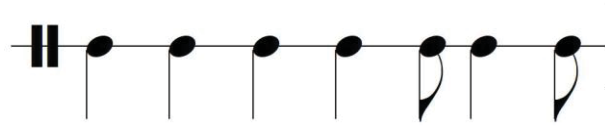
FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 11 - ACOMPANHAMENTO DO CHAMAMÉ E DA GUARÂNIA



A *clave* acima pode ser considerada uma variação da primeira, porém é utilizada em outros gêneros musicais muito próximos, como o Chamamé e a Guarânia e, por isso, é possível dizer que esses gêneros fazem parte da mesma musicalidade. Já na próxima *clave*, comum à Polca *Galopa*, tocada pelo bumbo e pelo prato na *Bandita Kouyguá*, acontece da seguinte forma:

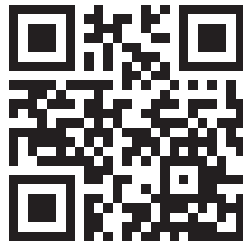
FIGURA 19 – LA CLAVE 3



X . X . X . | X . x X . x (12 pulsos) 3 por 2

FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 12 - RITMO DA BANDITA KOUYGUÁ NO VIOLÃO



Esta *clave* é pouco conhecida no Mato Grosso do Sul, porque não aconteceu uma prática intensa da *Bandita Kouyguá* no Brasil. De acordo com Ramírez Díaz (2019, p. 25), essa formação musical, surgida no século XIX, é uma herança das bandas militares paraguaias formadas por sopros e percussão, responsáveis pela prática da Polca-Galopa.

FIGURA 20 - TEXTURA RÍTMICA DA BANDITA KOYUGUÁ

Fonte (RAMÍREZ-DÍAZ, 2019, p. 30)

Hoje essas manifestações passam por um processo de revalorização, como foi possível presenciar na cidade de Asunción, no Paraguai:

FIGURA 21 - *BANDITA KOUYGUÁ* E GRUPO DE DANÇA NA *MANZANA DE RIVIERA* – ASUNCIÓN, PY



FONTE: O Autor (2019)

Na pesquisa, foram registradas expressões da Polca Paraguaia que existiam no século XIX e que estão presentes como uma influência para os músicos paraguaios da nova geração. Um desses exemplos é o caso da *Bandita Kouyguá*, que se apresenta até hoje com o intuito de preservar a tradição musical paraguaia entre adultos e jovens.

Ao falar de subgêneros da polca paraguaia, pode-se nomear a polca canção, polca *jahe'o*, polca *kyre'y*, *galopa*, etc. Na grande maioria destes subgêneros, a interpretação é realizada principalmente por violão, harpa e a voz. A *galopa* é o ritmo interpretado pela *bandita kouyguá*, único subgênero da polca que é originalmente com percussão, neste caso com bombo, prato e tambor, elementos principais que formam a bateria moderna (RAMÍREZ DÍAZ, 2019, p. 25, tradução nossa)⁵⁷

Nesse sentido, é importante registrar que a instrumentação básica da Polca Paraguaia encontrada nos livros tradicionais, sempre com violão, harpa e voz é somada à instrumentação

⁵⁷ Texto original: Al hablar de sub géneros de la polca paraguaya se puede nombrar a la polca canción, polca *jahe'o*, polca *kyre'y*, *galopa*, etc. En la gran mayoría de estos subgéneros la interpretación está dada principalmente por la guitarra, el arpa y la voz, es la *galopa* el ritmo interpretado por la *bandita kouyguá* el único sub género de la polca que es originalmente con percusión en este caso con bombo, platillo y tambor, elementos principales que forman a la batería moderna. (RAMÍREZ DÍAZ, 2019, p. 25)

da *Bandita Kouyguá*, dando o ritmo da *galopa* como resultado, ao integrar os elementos rítmicos do bumbo, pratos e tambor, o que legitima a utilização da bateria na Polca Paraguaia, ao contrário do que aponta o grupo de críticos conservadores (RAMÍREZ DÍAZ, 2019, p. 25 e 29). Essa conformação multifacetada da Polca Paraguaia é fundamental para entender a grande facilidade dos seus tocadores de interagirem com gêneros musicais estrangeiros e sua adaptação em outros territórios e instrumentações.

Além do fluxo migratório entre o Paraguai e seus países vizinhos, como o Brasil e a Argentina, há a influência dos meios de comunicação, os quais possibilitam a convivência de suas populações com outros gêneros musicais. É este fator o que permite afirmar que acontecem fenômenos de enatações de musicalidades e apropriação de elementos musicais na estrutura sonora da Polca Paraguaia (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997). Um processo semelhante ao caso da música brasileira e também da música norte-americana, principalmente o *rock and roll* e o *jazz*. Por isso, é possível contemplar em *Asunción* e *Ypacaraí* e Campo Grande, subgêneros como a *polka-jazz*, a *polka rock*, a *polka* eletrônica. Esses subgêneros são capazes de dissolver algumas definições clássicas, como a instrumentação, o ritmo, a forma e harmonia tradicionais.

Ao interagir com músicos de duas cidades paraguaias e uma brasileira, percebe-se a existência de diferenças regionais no fazer musical da Polca Paraguaia. Por isso, será analisado agora o conceito de regionalismo universalista para explicar os fazeres musicais nos próximos capítulos, que acontecem dentro destes âmbitos regionais, abrindo uma variedade de possibilidades criativas locais como estratégias de convivência musical e são capazes de evidenciar novas possibilidades sonoras, como consequência do processo de tocar em grupos populares de música instrumental.

2.2 UM PANORAMA REGIONAL DA POLCA PARAGUAIA

Analisar a Polca Paraguaia é fundamental para o entendimento da música brasileira, principalmente no Centro-Oeste do país. No estudo aqui realizado, observou-se que o assunto tem sido cada vez mais procurado por pesquisadores, com destaque para as produções pioneiras de Maria da Glória Sá Rosa (1981), Otávio Guizzo (1982) e, mais recentemente, Rodrigo Gonçalves (2009; 2014), Gilmar Lima Caetano (2012), Evandro Higa (2010; 2013; 2019) e Álvaro Neder (2014).

O cenário musical de Mato Grosso do Sul mostra que a Polca Paraguaia causou impacto na música instrumental brasileira. O grupo humano ali encontrado tem características

musicais próprias, por sua localização em zona de fronteira e pela fusão entre musicalidades de distintas nacionalidades que estão vivas e em constante interação.

Do ponto de vista sociológico, esse discurso se fundamenta no conceito de regionalismo universalista, de Milton Santos, que propõe uma espécie de resistência local contra as formas de controle do poder hegemônico no processo de globalização. Dentro de cada região, as alianças, acordos e os contratos sociais implícitos ou explícitos estão sempre se refazendo e a hegemonia deve ser sempre revista (SANTOS, 2006, p. 94). Esse processo é identificado pelo autor como resistência endógena, de dentro para fora e diz respeito à autonomia dos grupos musicais populares de fazerem escolhas de como perceber o mundo e se colocar nele, de forma que permita processos criativos.

Esse conceito de Milton Santos funciona como uma visão panorâmica de práticas culturais e artísticas populares, além de servir como base para entender o contexto no qual essa musicalidade está inserida socialmente, funciona como um *trasfondo* de ação para o fazer musical e ajuda também na compreensão dos processos nos quais acontecem as expressões sociais, afetivas e sonoras do fazer-musical da Polca Paraguaia Instrumental, as quais estão em constante transformação.

Ou, como sugere Freire, as limitações e condicionamentos provindos das estruturas estruturantes aqui podem ser utilizados como parâmetros de endoculturação, influenciadoras das construções identitárias da cultura popular, mas não determinantes, por sermos seres históricos, porém inacabados e capazes de desenvolver processos criativos na música, promovendo o senso crítico na prática artística, ao pensar a história como tempo de possibilidade e não de determinismo (FREIRE, 1996, p. 11).

O regionalismo universalista de Milton Santos foi associado ao conceito fenomenológico da enação, de Francisco Varela, devido ao estudo da improvisação nos grupos de tocadores de Polca Paraguaia Instrumental e por reconhecer, nas relações intersubjetivas dos grupos musicais, formas de resistência contra a centralização da subjetividade. É possível afirmar ser este um fenômeno capaz de promover formas autônomas de expressão, às margens da lógica do mercado. Nas experiências musicais vivenciadas na pesquisa de campo e chamadas de círculos criativos (VARELA, 1994), a ação de tocar em grupo é um procedimento da cultura popular para produzir ideias, desejos e estruturas musicais que são o resultado de processos inventivos e com certa autonomia em relação às estratégias coloniais de dominação cognitiva e se caracteriza pela colaboração comunitária e o acolhimento das diferenças.

Segundo Milton Santos, para entender melhor o conceito de regionalismo universalista, é preciso definir o termo território, que não é entendido apenas como conjuntos de sistemas naturais e coisas criadas pelos seres humanos, mas também os vínculos afetivos, do trabalho e também com seres não humanos. É o chão mais a população, onde estão a base do trabalho, a residência e a interação na convivência, o território é compartilhado, usado e significado por uma dada população (SANTOS, 2006, p. 97).

Surge assim a ideia da identidade territorial, uma característica própria de grupos humanos vinculados às significações e afetividades de seu espaço de convivência, com a construção de cosmovisões próprias. Essa identidade tem implicação no fazer musical, com a possibilidade de levar para a música elementos sonoros da paisagem local. Como ocorre no Mato Grosso do Sul, com o elemento identitário do Pantanal e a vida no campo, assim como o caráter urbano da Polca Paraguaia de *Asunción*.

Contudo, não se pode esquecer que a cultura popular tem a capacidade de reutilizar instrumentos que, na origem, são próprios da cultura de massas, construindo um discurso também próprio nas periferias sociais, por meio da explicitação de sua vida cotidiana, expressando a percepção de si e do mundo, experiências que os indivíduos e os grupos de indivíduos são capazes de produzir em suas comunidades. Numa direção de dentro para fora, o fazer musical tem a tendência de apresentar características locais e internas do grupo em direção a um discurso universal, ações que se conformam como um alimento da política, que começam nas trocas intersubjetivas, onde acontecem também os processos de aprendizagem (SANTOS, 2006, p. 144).

O fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental, nos vários círculos criativos realizados em encontros informais nas casas, bares e centros culturais é uma prática periférica dentro dos processos de controle capitalistas e partem da relação reflexiva entre os músicos na busca por uma autorregulação dos grupos⁵⁸. Nestes círculos, emergem elementos musicais e extramusicais que podem realçar ou questionar os padrões identitários construídos nos territórios, porque estão no limiar dos encontros entre diferentes sujeitos, com olhares próprios sobre o mundo e uma diversidade de níveis técnicos, com a intenção de tocar juntos e

⁵⁸ Reflexividade está sendo entendida aqui como o paradoxo da convivência musical, quando a construção do ser individual é respondida por uma interpretação do outro sujeito e, ao voltar ao primeiro sujeito, chega transformado na interpretação do segundo sujeito etc. assim como o paradoxo do cretense Epimênides: “todos os cretenses são mentirosos”. Impossível considerar neste caso a lógica binária entre falso e verdadeiro e, por isso, deve-se aceitar pelo menos duas possíveis respostas diferentes que se confundem e se diferenciam ao mesmo tempo: Epimênides mentiu e, a outra, que ele falou a verdade. Como será visto nos próximos capítulos, temos que conviver com a dúvida durante o fazer musical. Por isso, o fenômeno está em um campo aberto de relações possíveis (VARELA, 1994, p. 306).

experimentar novas sonoridades, porque a experimentação é uma característica humana marcante no fazer musical.

A cultura paraguaia no Mato Grosso do Sul é exemplar desse processo de reutilização das ferramentas hegemônicas para resistência, em virtude de ter sido pela indústria fonográfica que os paraguaios residentes no Brasil conseguiram contar a sua história e impregnar a fronteira e a capital do estado, Campo Grande, com suas práticas musicais, referentes à música instrumental, principalmente com a Polca Paraguaia.

Apesar de não haverem estudos sobre a intersecção da música instrumental paraguaia com a brasileira, entende-se que esse fenômeno já aconteceu, tanto no Paraguai, como no Brasil. Nos textos científicos brasileiros, esse fato é comprovado nas letras das Polcas Paraguaias, Guarânias, no estudo do gênero musical Rasqueado Paulista e da Moda Campera (HIGA, 2013, p. 18), mas, em território paraguaio, esse fenômeno ainda foi pouco discutido. É importante reconhecer que a trajetória da música instrumental é diferente da canção e é possível comprovar esta afirmação, ao se comparar a relação entre a música paraguaia e o sertanejo, na canção e os novos redutos de música instrumental brasileira, nos quais se encontra música paraguaia, como em Campo Grande, MS atualmente⁵⁹.

Esse encontro da música instrumental começa com as produções de artistas atrelados à música sertaneja, como Zé Corrêa e Dino Rocha, na década de 1960 e 1970; depois, Almir Sater, a partir de 1980; em seguida com os músicos de *jazz* e música instrumental brasileira, como Cristiano Kotlinsky, Toninho Porto, na década de 1990, para, finalmente, se formar o cenário musical dos anos 2000, quando aparecem os músicos atuantes na atualidade, como o trio Croa, surgido no final dos anos 90, formado por Sandro Moreno na bateria, Luciano Magoo no teclado e Marcelo Ribeiro no contrabaixo, além dos violonistas Jairo Lara, Marcelo Loureiro, Gabriel Sater, Ivan Cruz e Eduardo Martinelli e os guitarristas Marcos Assunção e Gabriel de Andrade que, além de fazerem fusões entre gêneros populares brasileiros, o *jazz* e a música paraguaia, também fazem um diálogo com a música de concerto europeia.

Com as novas estratégias de difusão comercial da música popular nos últimos anos, a canção sertaneja do Mato Grosso do Sul se propagou intensamente, alcançando grandes públicos. Este fenômeno não aconteceu na música instrumental, que permanece em pequenos nichos, em alguns redutos culturais de Campo Grande. Por exemplo, recentemente, havia o bar Genuíno, mas também a Associação Colônia Paraguaia e o Instituto do Chamamé,

⁵⁹ Em Campo Grande também existe um circuito *underground* da canção, com artistas que tem um papel fundamental na história da música regional e também fazem fusões com a música paraguaia. Entre eles se pode citar os cantatores Rodrigo Teixeira, Jerry Espíndola, Márcio de Camilo, Paulo Simões, Guilherme Rondon.

espaços onde se cultivou a música instrumental, como o jazz, o choro, a Polca Paraguaia e o Chamamé⁶⁰.

Estes espaços de convivência permitem afirmar que a música instrumental do Mato Grosso do Sul tem como característica o acolhimento de diferentes musicalidades. A sonoridade dos grupos musicais provindos dessa região não é a mesma do Paraguai, por causa da instrumentação, com o incremento de violas caipiras e violões de sete cordas e também se difere do resto do Brasil, devido ao grande êxodo paraguaio para este local desde o século XIX. Além das diferenças na instrumentação, acontece em Mato Grosso do Sul a constante relação da Polca Paraguaia com a música caipira/sertaneja.

a música sertaneja é um gênero musical, formado pelo conjunto de diferentes subgêneros – todos com estabilidade em termos de estrutura, temática e estilo: moda-de viola, cururu, catira, querumana, cana-verde, batidão, guarânia, pagode-de-violão, toada, corrido, polca mato-grossense, dentre outros. (OLIVEIRA, 2009, p. 42)

A música paraguaia, chamada por Oliveira de Polca Mato-grossense, foi incorporada na música sertaneja, com o uso de dobras em terças das vozes (OLIVEIRA, 2009, p. 49). A utilização desta textura melódica em terças ou sextas repercutiu na música instrumental, o que é muito frequente nos grupos tradicionais e menos nos grupos experimentais, que atualmente buscam outras sobreposições de vozes, em quartas, nonas e etc⁶¹. Esses grupos experimentais, geralmente, têm influências de outros ritmos brasileiros como o Samba, o Choro e o Baião e também do *Jazz* e a música de concerto, o que evidencia uma pluralidade de elementos no fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental.

Ao longo dos anos, com o processo de globalização, a canção sertaneja do Mato Grosso do Sul tomou tal proporção que os grandes meios de comunicação promoveram a exaltação de duplas sertanejas diversas provindas deste território e que lucraram muito financeiramente. Evidentemente, este não é o mesmo campo da música instrumental que permanece em pequenos redutos culturais de Campo Grande, aliás, quase sempre, com grande descaso dos setores público e privado.

Este cenário relatado mostra que a música instrumental do Mato Grosso do Sul passou por uma influência brasileira e paraguaia, diferente da canção, mas não menos

⁶⁰ De maneira fugaz e intermitente vários bares, restaurantes e, inclusive, supermercados acolheram a música instrumental nessa região e serviram como fonte de renda de músicos brasileiros, paraguaios e bolivianos.

⁶¹ Exemplo dessa prática tradicional instrumental é o Estilo Duetado, estabelecida no Mato Grosso do Sul desde a década de 1960 e que consiste em tocar chamamé e Polca Paraguaia na sanfona, tocando todas as notas da melodia dobradas em terças ou sextas, utilizando-se os botões do lado esquerdo do instrumento para isso (BORBA, 2018).

importante. O fenômeno mostra que a cultura popular tem a capacidade de transitar entre diferentes musicalidades e acolher, em sua estrutura, elementos musicais diversos, transformando-se constantemente.

Se existe uma preocupação de que as interações culturais podem destruir a música local por influências exógenas, isto não tem fundamento, pois o musicólogo argentino Carlos Vega fez uma crítica aos folcloristas, crítica esta que justifica a visão do presente trabalho, quando ele disse que esses pesquisadores, ao ouvirem um *Fox trote* ou um tango em um baile rural, vociferam contra a invasão de estilos estrangeiros e se esquecem do fato de que a Polca e a Mazurca, por exemplo, também são influências externas (VEGA, 1944, p. 39). É justamente o encontro de diferentes musicalidades na Polca Paraguaia Instrumental o que traz ao texto um relato condizente com as experiências atuais com a música estudada.

A enatuação de musicalidades no cenário instrumental estudado aqui aconteceu de maneira informal, com o interesse dos músicos pela apropriação de sonoridades que atravessavam suas práticas, tanto na direção Paraguai-Brasil, como Brasil-Paraguai. Deve-se recordar que a música popular brasileira e a paraguaia têm, como principal processo de aprendizagem, a imitação e a transmissão do conhecimento oral. Merriam (1964, p. 114 e 115) entende que as culturas não letradas têm mecanismos de composição e interpretação que diferem da tradição ocidental, como nos círculos criativos com improvisação. Por isso, deve-se entender como aconteceu a incorporação da música paraguaia no Brasil, a partir da oralidade, em ambientes informais de práticas musicais e as consequências sonoras desse processo.

2.3 POLCA PARAGUAIA NA CANÇÃO E NA MÚSICA INSTRUMENTAL BRASILEIRA

A Polca Paraguaia chega ao Brasil por meio da imigração dos paraguaios para o sul do antigo Mato Grosso. É importante considerar que, ao se tratar de regiões de fronteira com o Paraguai, não se pode esquecer de que essas terras permaneceram em litígio até o final da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870). Inclusive, alguns estudiosos afirmam que o Paraguai perdeu cerca de 40% de seu território (TORRECILHA, 2004, p. 63). Isso nos leva a pensar o porquê da existência de tamanha influência paraguaia nestes espaços de fronteira, pois até chegar o século XIX, estes eram espaços sem limites determinados.

Depois da Guerra da Tríplice Aliança, a América do Sul sofreu uma transformação espacial, se comparada ao século XVIII, com respeito à delimitação das divisas entre os

países. Assim, fica mais fácil entender os motivos que levaram a uma presença cultural paraguaia nas regiões de fronteira do Brasil e da Argentina, anterior aos processos de imigração em massa do povo paraguaio, ocasionados pela guerra.

De acordo com Cragolini, lugares como Corrientes, na Argentina e Mato Grosso do Sul, no Brasil, têm uma influência marcante dos paraguaios e não é coincidência que os músicos mais expressivos dessas regiões sejam paraguaios ou seus descendentes, que cultivaram a língua guarani na região.⁶²

No contexto brasileiro, a música paraguaia foi incorporada no meio sertanejo. De acordo com Evandro Higa (2010, p. 250) a introdução da Guarânia no Brasil por Raul Torres, Nhô Pai, Mario Zán e Capitão Furtado aconteceu no final da primeira metade do século XX. No período de ascensão do sertanejo no mercado fonográfico nacional, a dupla Milionário e José Rico difundiu a música paraguaia em seu repertório, dando continuidade aos trabalhos de Pedro Bento & Zé da Estrada e Belmonte & Amaraí que, nos anos 50 e 60, já exploravam ritmos latino-americanos (Alonso, 2015, p. 62).

A música hispano-americana foi, durante muito tempo, desprezada pelos críticos especializados do Brasil, devido à sua associação com países economicamente subdesenvolvidos, por suas matrizes indígenas e africanas. Mesmo assim, houve um crescimento expressivo da influência paraguaia e da mexicana no país, principalmente nas cidades do interior do Brasil (Alonso, 2015, p. 69).

Isso ocorreu, justamente, pelo fato de os artistas do gênero musical caipira terem assimilado essas influências latinas e as disseminado no meio rural do interior do país e nas periferias das grandes cidades. Nesse sentido, é importante registrar que, a música mexicana e a paraguaia foram assimiladas na música do Centro-Oeste e do interior paulista sendo, inclusive, responsáveis até pela geração de novos ritmos e diferentes maneiras de interpretação. Na medida em que as décadas foram passando, ocorreu o desenvolvimento de um repertório relevante de músicas feitas ao estilo paraguaio e mexicano. Tanto assim, que podem ser encontradas e escutadas na discografia de vários artistas, como Perla, Milionário e José Rico e Délio e Delinha.

Os ritmos da Polca Paraguaia, da Guarânia e do Chamamé, disseminados não só no estado de Mato Grosso do Sul, mas também em São Paulo, no Paraná e no Rio Grande do Sul, são influências diretas da cultura paraguaia no Brasil.

⁶² CRAGNOLINI, Alejandra. Entrevista sobre a história do chamamé, Cidade do México, 15/11/2018. Informação verbal.

A ligação dos sul-mato-grossenses com a Polca Paraguaia se deve à fronteira que Mato Grosso do Sul faz com o Paraguai e, por isso, esse grupo humano tem como forma de distinção elementos identitários do país vizinho. As áreas urbanas do Mato Grosso do Sul que fazem contato fronteiriço com o Paraguai são Ponta Porã, Coronel Sapucaia, Sanga Puitan e Paranhos. Estes limites territoriais só foram estabelecidos após a “Guerra da Tríplice Aliança”, mas ainda hoje prevalecem outros tipos de relações interpessoais dos habitantes dessa região. (TORRECILHA, 2004, p. 63).

A presença da fronteira é marcada em Ponta Porã pela definição dos limites; pela estruturação dos quartéis, época em que as fronteiras eram militarizadas; pela atividade do comércio ao longo da linha; pela integração cultural exercida de maneira preponderante pela música e comidas paraguaias como a chipa, a sopa paraguaia, o locro (carne com canjica), o pucheiro (guisado com mandioca), o so-o-apuá (almôndega com molho de tomate) entre outras. (TORRECILHA, 2004, p. 94)

As práticas culturais estabelecidas e as estratégias relacionadas às construções identitárias do estado foram definindo as características representativas da cultura do Mato Grosso do Sul, que hoje é considerada historicamente influenciada pelo Paraguai. Atualmente, existe a predominância de elementos artísticos, alimentícios e vestimentas de origem paraguaia neste território⁶³.

Ora, se atualmente é perceptível a entrada da música paraguaia no cenário da canção sertaneja, principalmente no Mato Grosso do Sul, como aconteceu sua interação com a música instrumental brasileira? Ou melhor, quais são os elementos musicais paraguaios que, possivelmente, influenciaram essa música nacional?

A Polca Paraguaia instrumental, assim como o Chamamé, adentrou no Brasil pelo contexto do Centro-Oeste brasileiro e teve seu registro fonográfico em gravadoras como a Chantecler e Califórnia em São Paulo, na década de 1960, pois foram as principais empresas a se interessarem pela música sertaneja no país naquela época e as primeiras a gravarem os trabalhos de instrumentistas sul-mato-grossenses (BORBA, 2018, p. 69). Desta forma, para entender a influência da música instrumental paraguaia no Brasil, é fundamental estudar a música que se produziu no Mato Grosso do Sul, aglutinada na capital, Campo Grande, durante o século XX.

A música paraguaia, diferentemente da influência norte-americana, dependeu unicamente da presença física e fonográfica dos trabalhadores da música que transitavam pelo país nos circuitos dos circos, emissoras de rádio, boates e zonas de prostituição. Após o ciclo

⁶³ A influência paraguaia é apenas uma entre tantas, por ser Mato Grosso do Sul um estado com expressões identitárias diversas.

ervateiro – principalmente nos estados de Mato Grosso do Sul e Paraná – os paraguaios migraram para São Paulo. Um fator importante de se observar é a existência de registros fonográficos de músicas paraguaias, na década de 1930, na rádio Record paulista. Isso demonstra que havia uma população considerável de paraguaios e seus descendentes vivendo na cidade de São Paulo (HIGA, 2014, p. 320 e 321).

No processo de incorporação da música paraguaia no espaço musical caipira, a Polca Paraguaia tomou outros traços distintivos sem o teor político existente dentro do Paraguai e propagado na Argentina⁶⁴. Assim, é possível afirmar que, no Brasil da primeira metade do século XX, os conjuntos paraguaios obtiveram uma trajetória estritamente musical como mão-de-obra, apresentando-se em turnês e fazendo gravações de discos (HIGA, 2014, p. 322).

No caso de Mato Grosso do Sul, a presença paraguaia foi marcante e contribuiu para a conformação de uma música instrumental local, junto com o Choro, o Samba, o Jazz, Rock e outros gêneros comuns ao centro do país. Neste contexto, encontram-se expressões de Polca Paraguaia em grupos tradicionais e nos novos temas compostos entre os diversos músicos que convivem no circuito instrumental. Ou seja, ao que tudo indica, a influência entre paraguaios e brasileiros é recíproca. Este fato possibilita trazer para esta tese o conceito de transculturação adotado por Tício Escobar (2012, p. 50 e 51), pois ele admite que, nas relações entre culturas, existe uma trama complexa de identidades múltiplas, fluxos de influências de ida e volta que produzem novas significações e devem ser analisados de maneira multifocal⁶⁵.

Por isso, não se pode esquecer de que, ao se falar de cultura popular, deve-se situá-la também em um contexto de conflito, além de lembrar de que, em países colonizados e de muita pobreza econômica, como o Brasil e o Paraguai, relações de sujeição e abandono das classes menos favorecidas por condições de fragilidade financeira, características étnicas, religiosas e de gênero são parte da realidade vivida, principalmente durante a pandemia. É nesse sentido que Tício Escobar (Ibid) fala de choque de culturas, pois, para ele, entre os possíveis efeitos dessa relação estão a mistura, o esvaziamento e a renovação das práticas.

Portanto, ao pensar a complexidade da existência em sociedade, também se deve destacar a possibilidade da emergência de novas sonoridades e significações no fazer musical,

⁶⁴ Um exemplo desse teor político existente nas músicas está na história de José Asunción Flores, reconhecido como o criador da guarânia, ativista comunista que foi exilado na Argentina.

⁶⁵ O neologismo *transculturação* foi cunhado pelo etnomusicólogo cubano Fernando Ortiz (1881-1969) e significa o oposto de aculturação. Seu significado dignifica e dá sentido a heterogeneidade e alteridades de uma identidade emergente latino-americana, ressaltando o autóctone de nosso continente (BOMBINO, 2016, p. 137).

principalmente quando feito em colaboração e com respeito mútuo, para escutar o outro e regular a sua emissão sonora junto do grupo com o qual se está tocando.

Essas emergências de novas significações e sonoridades no fazer musical estão ligadas, também, a uma ação cognitiva de resistência, um ato que procura sair do automático e encontrar um tipo de expressão de dentro para fora, do individual para o coletivo. Ao refletir sobre como se colocar no mundo e qual o impacto de sua presença e de sua sonoridade, o indivíduo necessita se entregar ao acontecimento de maneira atenta. Essa ação possibilita processos criativos com reciprocidade na escuta, com enatuação de musicalidades através do encontro dos tocadores de uma comunidade.

As musicalidades incorporadas pelos tocadores e tocadoras e ativadas durante o fazer musical passam por influências recíprocas ao tocar e, na regulação dos grupos musicais, podem acontecer misturas, rupturas, esvaziamentos e renovações que explicam como os músicos aprendem a se expressar musicalmente nos grupos e como é possível construir um repertório de expressão para tocar Polca Paraguiaia Instrumental e, no caso da presente tese, no violão de sete cordas.

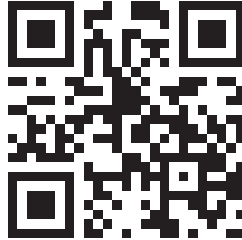
Dentro dos grupos de tocadores também é possível notar traços de colaboração, empatia, pensamento comunitário e atos de amizade, que deverão ser levados em conta no explicar da Polca Paraguiaia Instrumental, os quais são fundamentais, ao se buscar a superação do pensamento unilateral das relações de poder, para reforçar a capacidade das culturas populares de alcançarem práticas autônomas e proporem caminhos musicais de envolvimento entre as pessoas e não apenas de ultra concorrência e insensibilidade em relação ao outro na convivência.

O fenômeno de incorporação da música paraguaia no Brasil é apenas um lado de um processo transcultural. A música brasileira também foi incorporada nas práticas musicais populares do país vizinho, como foi explicado no primeiro capítulo. Esse processo pode ser exemplificado pelos trabalhos dos paraguaios Juan Vera, com a música caipira e Carlos Ayala, com a Bossa Nova em *Ypacaray*. De Juanjo Corbalán, com as influências de Hermeto Pascoal e Pedro Martinez, com a incorporação de diferentes gêneros musicais do sudeste e do sul do país, como o Choro, a Bossa Nova e a música gaúcha, em Asunción.

Essa evidência etnográfica problematiza o processo de ressignificação da Polca Paraguiaia na América do Sul, pois não somente a música paraguaia foi adaptada na Argentina e no Brasil, como também incorporou elementos sonoros dessas culturas que retornaram ao país de origem, como é o caso da prática do Chamamé paraguaio, um fluxo de retorno que

ressignifica e amplia a música paraguaia, assim como as influências da Bossa Nova ou mesmo do Rasqueado e das Guarânicas brasileiras, incorporadas na música paraguaia.

QR CODE 13 - A MI ABUELITA DE LORENZO LEGUIZAMÓN – ASUNCIÓN, 2019



Apesar de não ser o foco desta pesquisa, cabe mencionar a importância da língua guarani como um elo entre a cultura brasileira e paraguaia, existente desde o período pré-colonial, devido ao grande território guaranítico que atravessava os dois países muito antes das fronteiras nacionais, mas que foi se perdendo nas últimas décadas no Brasil, ao contrário do Paraguai, onde essa prática se mantém forte. Como se vê no texto de *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, o autor efetuou relatos que comprovaram semelhanças culturais entre os habitantes da região paulista no sudeste brasileiro e no Paraguai, no século XVII, em dois sentidos: o sistema matriarcal de educação e a preservação da língua guarani, denominada no Brasil como língua geral (HOLANDA, 1995, p. 124).

Até hoje, é possível encontrar semelhante tradição em parte da população sul-mato-grossense, entre grupos indígenas, paraguaios e seus descendentes. O historiador Sérgio Buarque (1995, p. 124 e 125) enfatiza que esse costume era muito comum, tanto no Paraguai, como no Brasil, pois há relatos da língua guarani ser mais utilizada no período colonial do que a língua do colonizador e que foi desaparecendo com o tempo, ao contrário do Paraguai, onde a língua guarani continua sendo falada no cotidiano da população, entrelaçando-se com o espanhol.

Essa fusão entre a língua colonial e o guarani é chamada no Paraguai e na Argentina de *Yopará*. Na região de fronteira entre o Mato Grosso do Sul e o Paraguai, somavam-se três línguas nas canções e poesias declamadas nas Polcas Paraguaias, Guarânicas e Chamamés: o português, o espanhol e o guarani. Contudo, no Brasil, não é uma prática tão disseminada atualmente, como acontece no Paraguai, apesar de ser possível observar a presença dessa língua no cotidiano brasileiro.

No Brasil, a influência da língua guarani é marcante. Em todas as regiões do país, existem várias denominações de topônimos, serras, rios, localidades e cidades, cujos nomes são em guarani, podendo ser considerados como um traço forte da cultura e de que havia uma unicidade cultural em tempos passados. É possível entender que realmente ocorreu uma mudança radical na língua falada no processo de desenvolvimento da cultura caipira no Sudeste e Centro-Oeste brasileiro. Segundo historiadores, esse processo está diretamente ligado ao ciclo do ouro de Minas Gerais, a partir do século XVII. Darci Ribeiro (2013, p. 86 e 87) afirma que a língua-geral permaneceu falada pelos brasilíndios paulistas por séculos e, os negros escravizados, compelidos a adotar a língua do colonizador, fizeram o papel de consolidar a língua portuguesa no Brasil.

Levando em consideração os aspectos apontados, é possível afirmar que o estado do Mato Grosso do Sul possui um diferencial cultural devido à existência da região fronteira com o Paraguai, delimitada apenas politicamente, pois o ir e vir dos habitantes o transforma em um laboratório a céu aberto, no qual seus componentes ainda necessitam de melhores análises, não sendo esse o objeto central desta pesquisa.

Esses aspectos contextuais da relação entre a cultura paraguaia e brasileira se encontram na música e na língua. Porém, no Brasil, acontece um distanciamento das letras em guarani na atualidade, assim como do sincopado paraguaio. Cabe ao leitor se situar nessas relações históricas para perceber os vários encontros e desencontros ocorridos entre os países e como somos parecidos nas características culturais e musicais.

2.4 A FRONTEIRA GEOPOLÍTICA ENTRE O PARAGUAI E MATO GROSSO DO SUL E PARANÁ

O Mato Grosso do Sul é um estado do centro-oeste brasileiro que faz fronteira com a Bolívia e o Paraguai, tendo com este país semelhanças identitárias, fruto da imigração paraguaia para a região sul-mato-grossense desde o final da “Guerra da Tríplice Aliança” (1864-1870). Após a separação do estado do Mato Grosso, em 1977, Caetano (2012, p. 98) afirma que o Mato Grosso do Sul adquiriu, como principais referências musicais, a Polca Paraguaia, o Chamamé e a Guarânia, suportes musicais vindo da região de fronteira e o Pantanal como fonte de inspiração temática.

Este estado não é o único da federação brasileira que faz fronteira com o Paraguai. Existem estudos sobre a relação musical entre o Brasil e o Paraguai na cidade de Foz do Iguaçu, no estado do Paraná, lugar que concebe uma tríplice fronteira associada também a

Argentina. Esse território, assim como o Centro-Oeste, esteve em relação de litígio, questão que só foi resolvida recentemente. Aliás, nessa região, o conflito foi ainda mais problemático do que no antigo Mato Grosso e foi definitivamente resolvido com a construção do Lago de Itaipu em 1982. Assim como ocorreu no Mato Grosso do Sul, o Estado brasileiro ocupou o território paraguaio pelo Paraná, dando fim ao conflito sobre a ocupação desta região (DUARTE e GONZALEZ, 2013, p. 42).

No caso de Foz do Iguaçu, apesar de sua localização na fronteira com a Argentina e com o Paraguai, não há uma intensa prática do Chamamé nem da Polca Paraguaia nessa cidade, semelhante ao ocorrido na fronteira do Centro-Oeste brasileiro. No entanto, assim como no Mato Grosso do Sul, existe um histórico de intensa migração de gaúchos que impregnaram a região com suas tradições culturais, levando também a prática do Chamamé. A relação territorial entre gaúchos, índios guaranis e paraguaios é problemática devido aos conflitos históricos existentes no país e também no Paraguai, com os denominados brasiguaios⁶⁶. Atualmente, acontece um recrudescimento dos conflitos agrários na região de fronteira e os maiores prejudicados ali são os indígenas, que estão sendo roubados, expulsos de suas terras e assassinados na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, como uma linha de combate, devido ao crescimento do agronegócio sobre suas propriedades (DUARTE e GONZALEZ, 2013, p. 45).

Não se pode esquecer que a “Marcha para o Oeste”⁶⁷ foi fundamental para a nacionalização das fronteiras brasileiras, hoje claramente delimitadas geopoliticamente. Por isso, é importante recordar que a invisibilização dos povos guarani e paraguaio da região se deu por uma construção ideológica *desenvolvimentista* a qual, no decorrer da história, usou forçadamente a mão-de-obra paraguaia e indígena na fronteira do Brasil com o Paraguai, no ciclo da erva-mate e, depois, para a construção de estradas, formação de pastagens e limpeza de áreas para povoação. “Essa dinâmica possibilitou que essa fronteira permanecesse aberta à imigração, configurando áreas em que, durante muito tempo, se falasse mais o guarani e o espanhol, do que o próprio português”. (DUARTE e GONZALEZ, 2013, p. 58).

⁶⁶ Segundo Milton Santos, o impacto da globalização na agricultura ocasiona uma relação onde “os produtos são escolhidos segundo uma base mercantil, o que também implica uma estrita obediência aos mandamentos científicos e técnicos. (...) Contudo, nas áreas onde tal fenômeno se verifica, registra-se uma tendência a um duplo desemprego: o dos agricultores e outros empregados e o dos proprietários; por isso, forma-se no mundo rural em processo de modernização uma nova massa de emigrantes, que tanto se podem dirigir às cidades quanto participar da produção de novas frentes pioneiras, dentro do próprio país ou no estrangeiro, como é o caso dos brasiguaios”. (SANTOS, 2006, p. 89-90)

⁶⁷ 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 estado do Paraná (BORBA, 2018, p. 51).

Esses elementos traçados no cotidiano de Foz do Iguaçu esclarecem algumas das características transculturais entre os brasileiros e os paraguaios no Brasil. Com esses dados históricos, percebe-se que a entrada dos paraguaios no país não foi apenas pelo Centro-Oeste do país, mas também pelo Sul.

Em relação à música, o Mato Grosso do Sul foi um ponto estratégico dos paraguaios para a expansão de sua cultura no território brasileiro. A similaridade geográfica e a ótima aceitação da mão-de-obra paraguaia para o trabalho, em regiões pantaneiras, são marcas deste espaço de convivência que possibilitaram o que hoje é considerado um traço cultural paraguaio importante no mapa sonoro sul-americano.

É por essas características históricas e geográficas que a música paraguaia foi popularizada entre os sul-mato-grossenses. Alguns memorialistas do estado contam que em um dos clubes mais importantes do Mato Grosso do Sul, o Rádio Clube - fundado em 1924 em Campo Grande e com seu tempo áureo na década de 1940 - as danças mais populares da época eram o Samba, o *Fox*, a Polca Paraguaia e a Marcha (MACHADO, 2000, p. 84). A Polca Paraguaia era extremamente popular nos bailes do Rádio Clube, conhecida também pelo termo “limpa banco”, devido ao fato de ninguém ficar sentado enquanto a música era tocada (NEDER, 2014, p. 87).

Este fenômeno deve ter sido o resultado da intensa imigração de paraguaios para o estado e a adaptação de grupos populacionais ao gosto musical da região. Amaral (2014, p. 158) afirma que o movimento migratório se deu desde o fim da Guerra da Tríplice Aliança (1864-1870), trazendo trabalhadores para a extração de erva mate. Barros (1998) e Caetano (2012) confirmam a influência dessa população para a história sul-mato-grossense. Assim como os grupos de afro-brasileiros que habitam a cidade de Campo Grande desde o início de sua construção, como o caso da Tia Eva, a qual fundou um povoado em volta da Igrejinha de São Benedito em 1910, no que hoje é o bairro seminário⁶⁸. Esses e outros povos, como as comunidades árabes e japonesas, construíram um cenário de identidades múltiplas na capital, Campo Grande.

É nesse sentido que, dentro dos estudos culturais, o pensador Stuart Hall (2006, p. 38 e 39) entende as identidades como algo a ser formado ao longo do tempo através de processos inconscientes, sugerindo, então, que se deve falar em identificação e vê-la como um processo em andamento. Segundo Warden (2016, p. 10), a música tem a capacidade de manifestar as

⁶⁸ Fundação Cultural Palmares. Fonte: <https://www.palmares.gov.br/?p=2530> acesso em 21/11/2021.

diferentes identidades, por isso é um lugar privilegiado para o estudo das características identitárias dos indivíduos e dos grupos.

Na abordagem fenomenológica de Varela, Thompson e Rosch (1997), percebe-se que essas identificações podem passar por um processo de problematização, através da improvisação e um fazer musical intencional com escuta polifônica (CHAGAS, 2005). Mas, para isso, deve-se situar a Polca Paraguaia numa trama de gêneros musicais envolvidos na música instrumental, como acontece com os músicos paraguaios e sul-mato-grossenses encontrados em campo de pesquisa.

No Sudeste do Brasil, existem gêneros musicais que surgiram em outras regiões e foram legitimados como referência no cenário nacional por influência de grandes nomes da música, como Luiz Gonzaga e Hermeto Pascoal, que deram visibilidade para as expressões musicais do nordeste do Brasil, colocando ritmos como o Baião e o Frevo no contexto da música instrumental brasileira, assim como o Samba e o Choro (SILVA, 2016, p. 43 e 44). No Mato Grosso do Sul, existem as referências de Dino Rocha, Zé Corrêa e os dois discos instrumentais de Almir Sater (1985, 1995), que transformaram o papel da viola caipira no cenário da música brasileira. Mas, fora da região Centro-Oeste, essa musicalidade não foi disseminada e não faz parte do repertório frequentemente tocado nos grupos instrumentais de outras regiões. Por isso, a musicalidade paraguaia no Brasil está ligada, principalmente, ao Mato Grosso do Sul.

Ao mesmo tempo em que se estabeleceu um setor de música instrumental paraguaia para a gravação de cantores e instrumentistas sul-mato-grossenses, os próprios paraguaios também garantiram a produção de fonogramas com a participação da harpa paraguaia. Carlos Safuán, Papi Galán e Luis Bordón são exemplos de harpistas paraguaios atuantes nas gravadoras de São Paulo, durante a segunda metade do século XX.

Na busca de trazer o objeto de pesquisa a essa discussão, é oportuno analisar a transcrição efetuada para violão da Polca Paraguaia “Galopera”, um dos principais temas da música instrumental paraguaia, gravado pelo harpista Luis Bordón. No trabalho de campo realizado no Paraguai, foi possível constatar ser ele uma das principais referências da música popular de seu país, devido à sua técnica rebuscada e por sua importância na difusão mundial da música paraguaia, tendo seu lugar representado no museu da música em Asunción, Paraguai, junto com Agustín Barrios e Efrén Kambay Scheverria.

2.5 GALOPERA – MÚSICA PARAGUAIA NO BRASIL

A Galopa é uma variação da Polca Paraguaia, com um tempo *vivace*, repertório exclusivamente instrumental e executado por bandas de sopros e percussão para acompanhar as galoperas, mulheres que executam uma dança religiosa para cultuarem alguns santos de sua devoção. Essa dança foi criada, possivelmente, pelos padres franciscanos (GAONA, 2013, p. 151). Galopera é uma dançarina que, com destreza nos passos de dança, equilibra um jarro na cabeça (BOETTNER, 2008, p. 198). Essas expressões acontecem atualmente e são momentos festivos, com expressões desvinculadas de seu contexto religioso e podem acontecer em festas e eventos diversos, tanto em centros urbanos, como no interior do Paraguai.

A Polca e a dança *galopa* são artes diferentes. A dança é derivada de um gênero musical alemão chamado *galop*, que surgiu na década de 1820, passando para a França e se estendendo a todos os bailes ocidentais⁶⁹. Dentro da galopa, acontece *la danza de la botella*, que se pode dançar com qualquer polca, não existindo um gênero musical fixo (TORRES, 2004, p. 55).

No final do século XIX, a *galopa* se definiu como uma polca de andamento de cerca de 126 batidas por segundo a semínima. Chegou ao Rio da Prata pela metade do século XIX e o nome galopa foi incorporado no folclore paraguaio assim como o termo polca (DOMÍNGUEZ, 1974, p. 119).

Essa manifestação artística foi utilizada na ditadura de Strossner como ícone nacionalista, para sugerir uma espécie de integração e preservação da cultura paraguaia pelo seu governo (DINIZ, 2017, p. 13). Atualmente, encontra-se a apresentação das *galoperas* em espaços públicos, como índice educativo da cultura nacional, representando o folclore paraguaio, com coreografias ensaiadas, como foi possível observar e apreciar em ocasiões de apresentações públicas em Asunción e no Valle Pe Borja, em Guaira.

⁶⁹ Há contradições a esse respeito. Mauricio Cardozo Ocampo defende que a galopa é uma dança de salão moderna de origem húngara (OCAMPO, 1980, p. 170)

FIGURA 22 - DANÇA DAS BOTELLAS VICKY DIAZ E GRUPO MARANDÚ EM VALLE PE BORJA NA CIDADE DE GUAÍRA



FONTE: O Autor (2019)

O surgimento dessa prática musical tem relação com a força e a beleza da mulher paraguaia e a reconstrução da nação pós-guerra da Tríplice Aliança (DINIZ, 2017, p. 17). A dança das galoperas, surgida no século XIX, também é considerada uma reflexão sobre o papel da mulher na reconstrução da nação paraguaia, quando se excediam os lares matriarcais em que a dança das *galoperas* servia como uma espécie de antídoto às perdas da guerra (DINIZ, 2017, p. 19).

No século XX, essa prática musical perdeu um pouco das suas características iniciais, transformando-se por um lado e preservando sua prática por outro, através de professores e escolas de dança na capital e no interior do Paraguai. Na década de 1950, por exemplo, se trocou o cântaro pelas garrafas, que são equilibradas pela bailarina, na *performance* da dança das galoperas (DINIZ, 2017, p. 16, 21 e 23). É essa *performance* que ficou registrada na memória das novas gerações do público paraguaio e do brasileiro de fronteira.⁷⁰

Dada a contextualização da *galopa* em seu aspecto histórico e dancístico, agora serão analisadas as características da música Galopera na interpretação de Luís Bordón, uma

⁷⁰ Recordo-me de ter visto em Campo Grande - MS em 2011 uma apresentação da orquestra municipal para homenagear os 200 anos de independência do país vizinho, em que uma dançarina paraguaia equilibrava cerca de 10 garrafas sobre a cabeça, sob os olhares de grande empolgação do público. Fonte: <http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2011/05/concerto-em-campo-grande-faz-homenagem-ao-paraguai.html> acesso em 23/11/2021.

gravação emblemática de harpa paraguaia no Brasil e muito conhecida pelos sul-mato-grossenses. Isso possibilitará entender a Polca Paraguaia Instrumental difundida por um artista paraguaio no Brasil.

A música Galopera é uma Polca Paraguaia composta pelo flautista e violonista Mauricio Cardozo Ocampo (1907-1982) e que ganhou grande projeção no Brasil, devido à sua gravação pela cantora Perla e pela dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. Segundo o próprio Mauricio Ocampo, sua composição foi inspirada nos bailes do antigo bairro de Chacarita, em Asunción, também conhecido como Ricardo Brugada. Hoje, essa música é mundialmente conhecida e gravada em vários idiomas, como alemão, italiano, inglês, português, iugoslavo, grego, hebreu e japonês (OCAMPO, 1980, p. 170 e 174).

Apesar de afirmar que a *galopa* não se canta em hipótese nenhuma (OCAMPO, 1980, p. 170), o próprio compositor fez uma letra que contextualiza a festa das *galoperas*, que diz:

FIGURA 23 - LETRA GALOPERA

Em um bairro de Asunción, gente vem, gente vai...
 O tambor já está chamando, a “galopa” vai começar
 Chegou 3 de fevereiro, o senhor maior San Blás
 A “Banda de Trindade” anima a função
 Debaixo do caramanchão já está formada a roda
 E saem as galoperas, a “galopa” a bailar
 Brilhando o kyguá verá, gavinhas com três brincos
 Anéis de sete ramos e um rosário de coral.

II

Galopera... baila sua dança feiticeira
 Galopera... move suas plantas nuas
 Balançando a cintura em sua promessa de amor

I bis

A morena galopera de sangue indo-latino
 ela usa duas tranças floridas e veste o typoi yegúa.
 Sobre sua cabeça erguida leva um jarro nativo
 Agua para o peregrino a bela mitacuña (menina).
 E assim segue a função ao compasso da galopera
 Soam alegres as notas estridentes do pistão,
 Enquanto se escuta o zumbido do bumbo e dos pratos
 Vai queixando-se o trombone e redobrando o tambor.

I bis

Galopera... segue tua dança feiticeira
 Galopera... sou um ardente sonhador,
 Me dê um pouco de água fresca de seu jarro de amor.
 Me dê um pouco de água fresca de seu cântaro de amor.

FONTE: (Ocampo,1980, p. 174, tradução nossa).⁷¹

⁷¹ En un barrio de Asunción gente viene, gente va...

A canção homenageia as *galoperas* e sua festa religiosa, descrevendo as características de suas vestimentas, sua dança equilibrando um cântaro, a reverência a *San Blás*, seu santo de devoção, os instrumentos típicos da banda entre outros elementos. O grupo instrumental que acompanha as *galoperas* é a *Bandita Kouyguá*, formada por instrumentos de sopro fazendo a melodia e um naipe de percussão formado por pratos, bumbos e caixa, que são descritos na letra da canção.

A letra original é pouco conhecida no Brasil. Aconteceu com essa canção um tipo de processo antropofágico, frequente nessa vertente musical (ALONSO, 2015, p. 67), que demonstra a pluralidade cultural existente nas fronteiras. A seguir, pode-se ver a elaboração de uma tradução e ressignificação da letra de Galopera, adaptada por Pedro Bento, popularizada pela cantora Perla e o cantor sertanejo Donizetti:

FIGURA 24 - LETRA GALOPERA NA INTERPRETAÇÃO DA DUPLA CHITÃOZINHO E XORORÓ

I

Foi num baile em *Asunción*, capital do Paraguai
onde eu vi as paraguaias sorridentes a bailar.
e ao som de suas guitarras, quatro guapos a cantar
galopeira, galopeira, eu também entrei a dançar.

I bis

Foi num baile em *Assunción*, capital do Paraguai
onde eu vi as paraguaias sorridentes a bailar.

Ya está llamando el tambor, La “galopa” va a empezar.
3 de Febrero llegó, el patrón señor San Blás
ameniza la función la “Banda de Trinidad”.
Debajo de la enramada ya está formada la rueda
Y salen las galoperas, la “galopa” a bailar,
Luciendo el kyguá verá, Zarcillos de tres pendientes,
Anillos siete ramales y un rosario de coral.

II

Galopera... baila tu danza hechicera.
Galopera... mueve tus plantas desnudas
cimbreado la cintura en tu promesa de amor.

I bis

La morena galopera de la sangre indolatina
luce dos trenzas floridas y viste el typoi yeguá.
Sobre su cabeza erguida lleva un cántaro nativo
Agua para el peregrino la hermosa mitacuña.

Y así sigue la función al compás de la galopa
suenan alegres las notas estridentes del pistón,
mientras se oye el zumbido del bombo y los platillos
Va quejándose el trombón y redoblando el tambor.

I bis

Galopera... sigue tu danza hechicera.
Galopera... soy tu ardiente soñador,
dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor.
dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor. (Ocampo, 1980, p. 174)

e ao som de suas guitarras, quatro guapos a cantar
galopeira, galopeira, eu também entrei a dançar.

II

Galopeira... nunca mais te esquecerei.
Galopeira... pra matar minha saudade,
pra minha felicidade Paraguai, eu voltarei.
pra minha felicidade Paraguai, eu voltarei.

FONTE: Site Letras (2020)⁷²

É importante destacar algumas características dessa adaptação e ressignificação na letra, que passou por um enxugamento de conteúdo. A canção foi traduzida do *Yopará* para o português com uma completa recontextualização, pois, na letra em português, a música se desvincula de sua referência à religiosidade e à cultura paraguaia para contar a história de um viajante brasileiro que recorda sua experiência em um baile na cidade de Asunción, com temática amorosa recorrente na música sertaneja.

2.6 GALOPERA INSTRUMENTAL – LUIS BORDÓN E SUA HARPA MÁGICA

Para a transcrição e a análise da peça, foi escolhida a interpretação do harpista paraguaio Luis Bordón (1926-2006), lançada no CD “*La Paloma, Luis Bordón y su Harpa Fantástica*” em 1998 pela gravadora Brasidisc. A formação do grupo consiste em uma harpa, dois violões, um contrabaixo e um teclado. Vários elementos desta música servem como referência na escuta e na *performance* da Polca Paraguaia Instrumental. É importante que o músico esteja atento aos vários gestos musicais encontrados nesta interpretação, pois eles são recorrentes e podem ser traduzidos para outros instrumentos, como no caso desta tese, transcrita para violão.

Luis Bordón mudou-se para o Brasil em 1951, gravou seu primeiro disco em 1959, pela Chantecler e, no decorrer de sua carreira, lançou cerca de 40 discos. Nas décadas de 1970 e 1980, figurou-se como um dos artistas de maior sucesso no Brasil, evidenciando um espaço importante da música instrumental paraguaia entre o público brasileiro (SZARÁN, 1997, p. 113)⁷³.

Durante as conversas realizadas na pesquisa de campo com o harpista Sixto Corbalán, ele relatou várias histórias dos bastidores dos harpistas, que não foram encontradas

⁷² Fonte: <https://www.letras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/283451/> Acesso em 18/05/2020.

⁷³ Dentro da gravadora Chantecler, Luis Bordón gravou, inclusive, o LP “Luis Bordón, Clássicos do Sertão”, em que registrou um apanhado de sucessos da música sertaneja em voga na época, como as canções “O Menino da Porteira” de Teddy Vieira & Luizinho e “Beijinho Doce” de Nhô Pai.

nos livros pesquisados sobre o assunto. Falou sobre Luís Bordón e Papi Galán, contou que ambos passaram um período tocando em terras brasileiras. Papi Galán depois foi para a Europa aprender a harpa clássica, enquanto Luis Bordón ficou no Brasil, atuando na produção de música sertaneja e repertórios natalinos⁷⁴.

Luís Bordón recebeu um disco de ouro no Brasil e se tornou uma estrela musical, garantindo seu nome na história da música brasileira e paraguaia. Participou de gravações muito populares, como as músicas de natal que tocam até hoje no Brasil. As várias homenagens a ele em escolas de harpa, como a *Arparoga* em *Asunción* e livros de história, demonstram que o músico foi capaz de influenciar outras gerações de harpistas e, segundo Sixto Corbalán e Papi Galán, Luís Bordón tem como característica sonora uma maneira mais suave de tocar, sem a agressividade comum aos baixos da Polca Paraguaia e, apesar das unhas grandes, característico dos harpistas populares, soa sem ruídos, ou seja, uma execução precisa e cristalina.

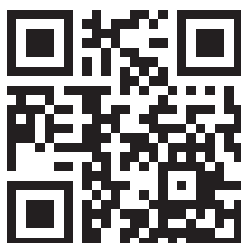
A sua gravação de Galopera, em 1998, está na tonalidade de Ré Maior, tem forma binária (A, B) e Luis Bordón faz uso de constantes terças paralelas para dar corpo à melodia⁷⁵. No início da parte A, depara-se com a utilização do sincopado paraguaio, o qual consiste em um adiantamento da resolução da frase melódica uma colcheia antes do próximo compasso:

FIGURA 25 - COMPASSOS 14 AO 18



FONTE: O Autor (2018)

QR CODE 14 - FRASE EM TERÇAS DA MÚSICA GALOPERA (COMPASSOS 14 AO 18)

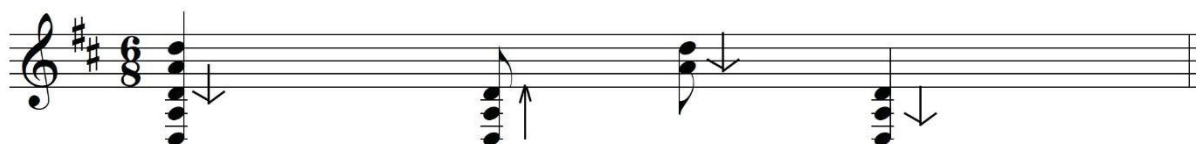


⁷⁴ Outro importante harpista paraguaio, que atuou no Brasil, foi o Juan Carlos Herrera, que também foi responsável por diversas gravações de música sertaneja e também músicas instrumentais de Natal.

⁷⁵ A gravação não está em 440 hertz, por isso, mais precisamente, sua tonalidade se encontra entre Dó# e Ré maior. Esse fato evidencia que o padrão de afinação usual em nossos dias não era uma preocupação desses músicos e, provavelmente, a harpa era uma referência para a afinação devido à quantidade de cordas, com cerca de 40 unidades.

A interpretação consiste numa abordagem tradicional da Polca Paraguaia: o baixo mantém uma linha rítmica ternária de tônica, terça e quinta, enquanto o violão faz a sua linha rítmica em compasso binário composto, apresentando, na junção de cada um desses elementos, uma rica polirritmia:

FIGURA 26 - LINHA RÍTMICA EM RÉ MAIOR NO VIOLÃO



FONTE: O Autor (2018)

QR CODE 15 - ACOMPANHAMENTO DA GALOPERA NO VIOLÃO DE SETE CORDAS



Esse ritmo de condução feito pelo instrumento de acompanhamento⁷⁶, fundamentado em vários outros exemplos, pode ser realizado rasqueando as cordas na sequência do dedo mínimo, anelar, médio e indicador no primeiro toque para baixo, realizando um leve abafamento com a palma da mão, o que os violonistas paraguaios chamam de *chasquido*; no segundo toque uma batida para cima do polegar e em seguida dois toques com os dedos agarrados sem o polegar, primeiro nas cordas agudas e, depois, nas notas mais graves do acorde. Essa distinção entre as notas graves e agudas é importante, porque, dentro dos grupos musicais, é possível ouvir os sons mais destacados feitos pelo agudo da levada.

FIGURA 27 - LEVADA DO VIOLÃO



FONTE: O Autor (2018)

⁷⁶ Esse ritmo de condução é popularmente conhecido pelos músicos populares como levada.

FIGURA 28 - LINHA RÍTMICA EM RÉ MAIOR DO BAIXO

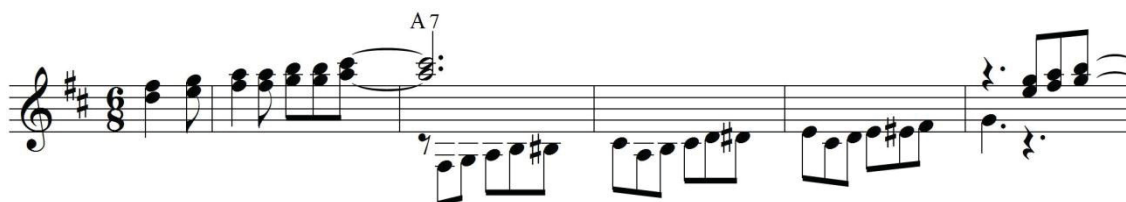


FONTE: O Autor (2018)

Como citado por Giménez (1997, p.72), o baixo é o eixo rítmico da Polca Paraguaia: o elemento que tempera a polirritmia com a condução ternária contra os elementos binários do violão e o sincopado da melodia durante toda a música.

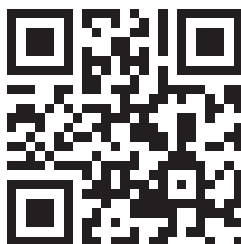
Ainda no tema A, percebem-se os contracantos característicos do violão, que acontecem em dois momentos, em relação à mesma frase melódica da harpa:

FIGURA 29 - COMPASSOS 20 A 25



FONTE: O Autor (2018)

QR CODE 16 - EXEMPLO DE CONTRACANTO NA POLCA PARAGUAIA UTILIZANDO OS BORDÕES

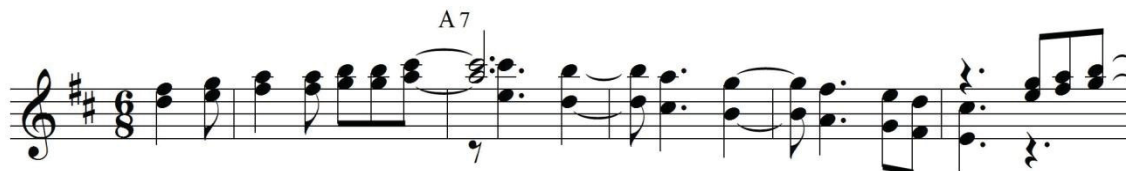


Neste caso, o contraponto é feito nos bordões do violão⁷⁷, abrindo um panorama de possibilidades para os músicos improvisadores utilizarem esse recurso de resposta nos graves, assim como faz o violão de sete cordas no Choro. A frase é realizada em colcheias e o gesto cromático enriquece a interpretação da peça, pois a harpa paraguaia é diatônica e,

⁷⁷ Bordões são as notas tocadas nas cordas revestidas de aço que, no violão de seis cordas, são a quarta (Ré), quinta (Lá) e sexta (Mi). No caso do violão de sete cordas, comum na música brasileira, soma-se o sétimo bordão, que pode ser afinado em Sí ou em Dó, sendo mais conhecido como baixaria.

tradicionalmente, não realiza o cromatismo⁷⁸. Por esse contracanto, entende-se que, enquanto um violão segura a levada de maneira obstinada, o outro trabalha diferentes recursos, como o apresentado. Outro contracanto acontece depois da repetição da mesma frase:

FIGURA 30 - COMPASSOS 41 A 46



FONTE: O Autor (2018)

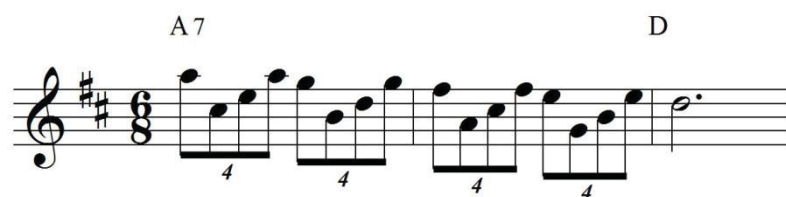
QR CODE 17 - CONTRACANTO NA POLCA PARAGUAIA EM SEXTAS PARALELAS



Neste caso, o violão desenvolve uma frase em sextas paralelas no contratempo com a figura rítmica de semínimas pontuadas, na mesma tessitura da harpa. Essa frase evidencia ainda mais a pulsação sesquiáltera, comum na Polca Paraguiaia, o que Boettner chamou de polifonia simultânea (2008, p. 205)⁷⁹.

Outro gesto bastante comum na Polca Paraguiaia e que também reforça o seu caráter polirrítmico é a frase de finalização da parte A, que acontece em quáteras de quatro notas em colcheias:

FIGURA 31 - COMPASSOS 52 A 54

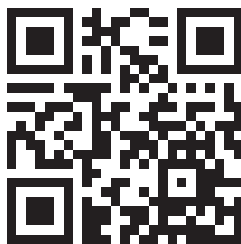


FONTE: O Autor (2018)

⁷⁸ Com a criação das *llaves* por Nicolás Caballero, ele e seus alunos passaram a tocar melodias cromáticas na harpa diatônica, com expansão harmônica. Esse fenômeno será discutido no próximo capítulo.

⁷⁹ Sesquiáltero se refere ao ritmo que sobrepõe o pulso binário e ternário, comum na música de origem africana.

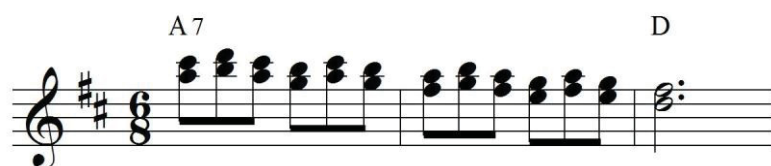
QR CODE 18 – QUATRILLOS



Os *quatrillos* são bastante didáticos para os tocadores brasileiros de Polca Paraguaia Instrumental, porque, definitivamente, obriga o músico a pensar a contagem binária e ainda proporciona um repertório de expressão que se expande conforme vamos estudando as polirritmias, o que pode acontecer com quiálteras de tamanhos diversos⁸⁰.

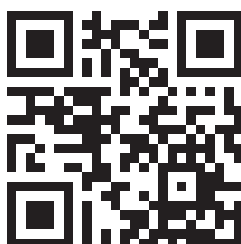
Essa é a frase de finalização da parte A, a qual se distingue da finalização da parte B e do encerramento da música. Ambas são frequentemente utilizadas na Polca Paraguaia.

FIGURA 32 - COMPASSOS 83 AO 85



FONTE: O Autor (2018)

QR CODE 19 - FRASE DE FINALIZAÇÃO DA MÚSICA GALOPERA

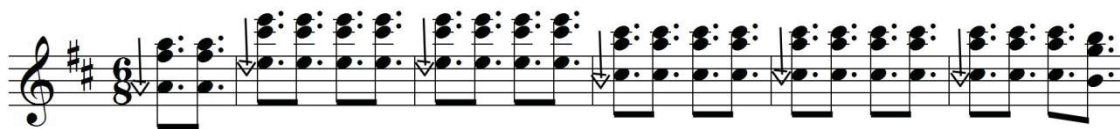


Na parte B, observa-se um contraste em relação à parte A. Como se popularizou no Brasil com a interpretação vocal da Perla, Donizzeti e Chitãozinho e Xororó, a melodia exige fôlego do intérprete, que emite um som de alta projeção e constância, principalmente na palavra “*galopera*”. Para causar esse efeito, Luis Bordón, utiliza a técnica do trêmulo em três

⁸⁰ *Quatrillos* é o termo utilizado pelos paraguaios para se referir às quiálteras de 4 notas em compasso 6/8, muito comuns na Polca Paraguaia Instrumental.

cordas, o qual exige virtuosismo técnico do instrumentista, no sentido da velocidade e clareza dos ataques⁸¹:

FIGURA 33 - COMPASSOS 58 AO 61



FONTE: O Autor (2018)

QR CODE 20 - TRÊMULOS NA MÚSICA GALOPERA



A melodia da parte B é antecedida de ágios arpejos ascendentes que, no violão, podem ser realizados na sequência dos dedos polegar, indicador e médio. Esses arpejos devem ser executados de tal forma que não interfiram na métrica escrita, como se fossem um complemento timbrístico, assim como uma distorção de guitarra elétrica e, justamente, por se remeter à técnica do trêmulo, tenta se aproximar do efeito vocal.

Essas descrições realizadas a partir da análise de um clássico do repertório, tocado por um músico consagrado como referência da cultura paraguaia, tem o objetivo de situar o leitor nas características da Polca Paraguuaia Instrumental, aplicadas ao fazer musical, encontrando os elementos característicos na própria música e na sua prática. É evidente que estes elementos podem sofrer alterações de acordo com a localidade, a nova geração de músicos e o tipo de instrumentação disponível, o que torna necessária uma abordagem mais ampla dessa musicalidade para uma definição que abarque as produções atuais.

Nesta primeira parte do trabalho, buscou-se construir um entendimento etnomusicológico sobre o *trasfondo* de ação para a emergência de círculos criativos na Polca Paraguuaia Instrumental. O objetivo foi mostrar a história, os pactos sociais e as diferenças

⁸¹ Sixto Corbalán ao falar sobre o trêmulo, explica que essa técnica consiste basicamente de ataques com a polpa dos dedos (polegar, indicador, médio e anelar) e, em seguida, a parte de fora, ou a unha, de maneira rápida e constante. Um harpista experiente como Sixto pode fazer trêmulos com até 8 vozes, utilizando o dedo mindinho apoiado na corda mais próxima, para dar sustentação às mãos.

regionais que contextualizam o fazer musical. Como explicou o professor Paulo Freire (1996), somos seres históricos, porém inacabados e, por isso, capazes de propor problemas e soluções sobre a nossa realidade. O ponto divisor de águas da etnografia foi perceber que existem condutas colaborativas e de alteridade para com os outros durante o fazer musical. O interesse é saber, em detalhes, como esse fenômeno, aquém dos processos de dominação e subordinação entre sujeitos, pode contribuir para entender processos de aprendizagem e criação da cultura popular que, ao contrário de fazer o que se manda, consegue agir de maneira autônoma, construindo novas significações e acolhendo as diferenças entre sujeitos.

Para isso, foi necessário sair do olhar panorâmico e impessoal para interagir corpo a corpo com os sujeitos que fazem música. Como consequência, percebe-se que se regular com os grupos exige uma mudança do corpo e da percepção sonora, daí a necessidade de explicar esses eventos como novas condições e oportunidades para aprender e encontrar caminhos colaborativos, contribuindo com a música tocada de maneira intencional, nos aspectos mental e corporal, porque é impossível separar esses dois elementos quando se faz música. O corpo e a mente estão juntos e o pensamento e a ação devem estar sincronizados ao mesmo tempo com a interação em tempo real com os outros sujeitos que estão fazendo música (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997)

Assim como o pesquisador que pensa de maneira autônoma após a leitura de um razoável arcabouço teórico, o músico também pode adquirir essa autonomia em seu fazer incorporado quando se alcança tal nível de expressão e pode escolher quais sons tocar e qual o melhor momento, num processo interminável e em constante negociação de identificações e estados emocionais nos grupos musicais.

3 METODOLOGIA – INTENCIONALIDADE E O CORPO EXPRESSIVO NO FAZER MUSICAL

Para abordar a Polca Paraguaia Instrumental entre os anos de 2016 e 2019, antes é necessário realizar uma conexão entre o ponto de vista histórico da Polca Paraguaia Instrumental, e o estudo de seus elementos musicais encontrados nas experiências performáticas, vividas em campo de pesquisa. Ao perceber o impacto das atividades musicais na minha percepção, foi necessário reforçar conceitos sobre etnografia musical, abordados no primeiro capítulo, para, em seguida, me aprofundar no entendimento da motricidade intencional em processos de aprendizagem na música popular instrumental, aliando este pensamento de Merleau-Ponty com o arcabouço teórico da enação de Francisco Varela, ao discutir sobre os fazeres musicais descritos na tese.

Essa pesquisa tem o objetivo de encontrar, vivenciar e explicar processos criativos na Polca Paraguaia Instrumental, que possibilitem o entendimento dos tipos de expressão dos músicos deste contexto sonoro e como é possível construir, no violão de sete cordas, um vocabulário de expressão para tocar nos conjuntos musicais paraguaios e brasileiros, incorporando também o tipo de mentalidade ou intencionalidade dos músicos populares deste contexto. Para isso, houve a necessidade de efetuar seguinte pergunta: “O que o Fazer Musical da Polca Paraguaia Instrumental no Brasil e no Paraguai pode revelar sobre os processos de transformação de musicalidades?”

Nesta investigação, entende-se a Polca Paraguaia como um fenômeno atravessado por processos transculturais, mas não determinado por mecanismos externos, pois, em seu fazer musical, acontecem processos criativos que explicam as transformações de sua estrutura e seu acoplamento com outras musicalidades, de maneira autônoma, com mecanismos internos de autorregulação.

A verificação desse processo ocorreu por meio da pesquisa de campo, em que foram encontradas evidências dessa afirmação por meio da utilização do violão de sete cordas, o qual possibilitou aprender, traduzir e representar no texto os elementos musicais que evidenciem processos de transformação da Polca Paraguaia Instrumental na atualidade.

A metodologia desta pesquisa partiu do conceito de bimusicalidade de Hood (1960), necessário para entender uma segunda musicalidade além da brasileira, fato também evidenciado com a ida ao Paraguai para aprender a tocar Polca Paraguaia. Nesse sentido, é importante observar que Mantle Hood, professor da universidade norte-americana UCLA, enfatizou ser fundamental o etnomusicólogo tocar a música que estava estudando, pois foi, ao

se aprofundar na pesquisa da música e cultura oriental, que Hood aprendeu e ensinou para seus alunos que os etnomusicólogos deveriam eliminar o argumento da existência de barreiras raciais e culturais que tornam uma manifestação musical inacessível. Os passos sugeridos pelo pesquisador são: uma escuta atenta, utilizando da aptidão natural do músico de reconhecer os sons, na percepção aural. Em segundo lugar, a imitação, a repetição e o desenvolvimento da memória liberada da partitura, o aprendizado da sobreposição de compassos e dos timbres característicos de cada estilo e, finalmente, saber improvisar musicalmente nos grupos de dentro da cultura (HOOD, 1960, p. 56 a 59).

Essa perspectiva metodológica relaciona-se, historicamente, com a antropologia funcionalista de Malinowski da observação participante. Segundo esse antropólogo polonês, a partir da convivência *in loco*, deve-se procurar compreender o ponto de vista nativo, a sua relação com a vida e a visão que os sujeitos têm do mundo, no caso específico desta tese, o mundo da música instrumental e a busca por formas subjetivas de felicidade e o bem viver, buscando encontrar o que liga o sujeito à vida (MALINOWSKI, 1978, p. 36).

Esse processo teve início durante a realização do mestrado, quando foram investigadas as características da Polca Paraguaia Instrumental de Campo Grande – MS, de 2016 a 2018⁸² e teve prosseguimento em *Asunción* e *Ypacaraí*, no Paraguai, em 2019, na pesquisa de campo para o doutorado. O período de quatro anos de investigação em campo de pesquisa, corpo a corpo, foi importante para assimilar as características musicais paraguaias e brasileiras que estão em intersecção na atualidade, com a construção de novos repertórios autorais.

Este estudo se iniciou com o interesse de compreender as características musicais e extramusicais da Polca Paraguaia que influenciaram o fazer musical sul-mato-grossense na capital, Campo Grande. Num primeiro momento, a pesquisa se deu em fontes bibliográficas, documentais e acervos fonográficos, bem como em materiais disponibilizados em *sites* específicos na *internet*, procurando, nesta fase, encontrar informações a respeito da história e da música paraguaia e sua influência em Mato Grosso do Sul.

Após a verificação *in loco* da prática musical paraguaia na cidade de *Asunción* e *Ypacaraí*, foram encontrados elementos musicais brasileiros que estão sendo incorporados no cotidiano paraguaio. Ou seja, há uma reciprocidade no fluxo de correntes musicais nacionais

⁸² Durante meu mestrado, entre 2016 e 2018, eu estudava o chamamé instrumental. Por perceber que o chamamé é uma derivação da polca paraguaia e parte de uma mesma musicalidade, resolvi estudar a polca paraguaia instrumental para entender como acontecem influências recíprocas entre a musicalidade paraguaia e brasileira em Mato Grosso do Sul.

brasileiras e paraguaias e, não apenas nas fronteiras, devendo o mapa sonoro ser repensado não apenas na direção Paraguai – Brasil, mas também Brasil – Paraguai.

Durante a pesquisa de campo, os dados foram coletados por meio de entrevistas semiestruturadas, registros mecânicos, anotações, observação e, principalmente, interagindo musicalmente com os tocadores e tocadoras. Busquei compreender o contexto sociocultural dos diferentes interlocutores, suas relações com a música paraguaia e como acontecia a prática da Polca Paraguaia Instrumental. Para entender o fazer musical neste contexto e construir um repertório de expressão contextualizado no violão de sete cordas, entrevistei e interagi com diversos instrumentistas, entre eles, violonistas, harpistas, baixistas, bateristas e cantores. Além de um historiador da música e outro da educação paraguaia.

As observações e as anotações ocorreram em apresentações e ensaios, mas, sobretudo, pela convivência com músicos de *Asunción*, *Ypacarai* e Campo Grande, em um constante processo de incorporação do conhecimento através da prática (SENNETT, 2012) e o aprendizado da musicalidade paraguaia ((HOOD, 1960). O recurso mecânico disponível para captação de áudio, vídeo e foto foi um celular *smart phone*.

A aproximação com o objeto de pesquisa teve, por base, a etnomusicologia, na busca de compreender as interseções culturais de um grupo humano dividido pelas fronteiras nacionais, porém, unidos pela prática musical. Além de também ter sido necessário considerar que as relações intra e extramusicais estão cercadas por processos socioculturais históricos de conflito, mas também de amizade. Por isso, na etnografia, fez-se necessária a busca de elementos atualizados da relação entre paraguaios e brasileiros por meio da música instrumental, pensando o campo etnográfico como um espaço de múltiplas vozes e encontrando, na inventividade da cultura popular, elementos que evidenciassem novos caminhos de interseções musicais entre o Brasil e o Paraguai. A experiência do campo para a pesquisa mostrou elementos sonoros e culturais que não estavam pré-estabelecidos nos livros.

O trabalho de campo exigiu várias adaptações na metodologia e na fundamentação teórica, ao acoplar no arcabouço teórico inicial histórico-dialético, conceitos provindos da fenomenologia (MERLEAU-PONTY, 1999) e da segunda escola da cibernética (MATURANA; VARELA, 1994), devido à necessidade do entendimento dos processos de incorporação do conhecimento, o estudo da autonomia dos grupos sonoros e de sistemas com autorregulação.

Descobrir, por meio da interação com os músicos que existiam processos criativos além das demarcações identitárias consagradas, exigiu estudar o fenômeno musical nos processos de regulação das identificações e diferenciações nos grupos através da

reflexividade, como um campo aberto de possibilidades sonoras. Esse momento do fazer musical é relevante, pois é quando não se pode distinguir entre ilusão e percepção e se deve responder as propostas e as problematizações sonoras dos nossos parceiros(as) músicos(as) instantaneamente durante o fazer musical, improvisando, ao lidar com a realidade na qual o que se escuta e se toca é ouvido e respondido em tempo real e o mundo sonoro no qual se está envolvido é justamente o que se percebe dele. O sistema nervoso, como uma rede fechada, faz uma interpretação da expressão sonora do sujeito externo e constrói, de acordo com sua história e características estruturais, uma resposta, com o objetivo de se regular com o contexto musical do acontecimento (MATURANA E VARELA, 2001, p. 183).

Ao descobrir a existência de acoplamentos de expressões sonoras e a influência recíproca entre sujeitos, interagindo musicalmente durante o fazer musical, foi necessária uma estratégia. Para se situar nos círculos criativos, foi utilizada a improvisação musical para, assim, incorporar o conhecimento através da experiência de tocar em grupo. Pois foi constatado que o músico popular, ao mesmo tempo, aprende e se expressa. Ou seja, incorpora a musicalidade e seus nexos socioculturais através da interação coletiva, criando expressões para serem reguladas no grupo. Desse acontecimento, emergem recursos sensório-motores como estruturas musicais guardadas na memória e no corpo do músico, um leque de organizações temporais e diversos roteiros da forma musical, chamados aqui como vocabulário de expressão. Então, o fazer musical coletivo da Polca Paraguaia Instrumental vivenciado na pesquisa de campo pode ser considerado como uma sala de aula, um campo aberto de possibilidades musicais.

O campo de pesquisa se apresentou como algo imprevisível e a experiência fez emergir novos problemas distantes do planejamento em terras brasileiras. O que ficou evidente é que, na realidade, a prática da música popular instrumental é multifacetada e aberta a mudanças⁸³. Acontecem inovações na tradição pelas práticas individuais e coletivas nos grupos de improvisadores, em que os sujeitos possuem maneiras próprias de tocar, como, por exemplo, nas conduções rítmicas, que são únicas, feitas pelo instrumento de acompanhamento, na maneira pessoal de cantar e construir solos e gestos sonoros com recursos endógenos e exógenos⁸⁴.

⁸³ Como será visto no capítulo 5, são duas as expressões fundamentais da Polca Paraguaia Instrumental: em sistema fechado, quando apenas são utilizados elementos consagrados como de dentro da cultura e em sistema aberto, quando se busca relacionar a Polca Paraguaia com outras musicalidades, no caso da presente tese, principalmente a música instrumental brasileira.

⁸⁴ Sabe-se que, mesmo um *rubato* feito por um determinado intérprete, não pode ser repetido exatamente igual, porque cada vez terá características diferentes de tempo. “É como se um grande plano de consistência com velocidade variável não passasse de arrastar as formas e as funções, as formas e os sujeitos, para extrair deles

O trabalho no campo de pesquisa do etnomusicólogo músico exige um esforço para incorporar estruturas ontológicas das diversas expressões encontradas e as explicações são realizadas a partir de uma interpretação baseada na história e nas características internas e externas do pesquisador. A realidade musical não é passível de encarceramento dentro de uma análise fria, metódica e puramente objetiva, mas pode se chegar a ela por aproximações. Esse fenômeno se confirma, pois, para cada gravação de Polca Paraguaia apreciada antes da etnografia, havia uma interpretação contrastante que evidenciava muitos elementos da história individual ou dos grupos submersos na cultura paraguaia e brasileira, encontrados em campo de pesquisa. Portanto, acontece uma transformação da escuta ao se aprender a tocar junto com os tocadores de dentro do contexto da Polca Paraguaia Instrumental, quando é possível interagir com um repertório constantemente problematizado pelos músicos.

Ao focar o olhar na prática da música instrumental, foi descoberto um contexto de intersecção entre a música paraguaia e a brasileira. Seguindo os sinais que apareciam no decorrer da pesquisa, foram encontrados vários aspectos musicais exclusivamente paraguaios em um sistema fechado, assim como elementos musicais brasileiros muito conhecidos que estão sendo incorporados pelos paraguaios, atualmente, por músicos que misturam diversas musicalidades. Evidências desta intersecção cultural podem ser exemplificadas pelas rearmonizações da Polca Paraguaia e da Guarânia por influência da Bossa-Nova e das experimentações sonoras inspiradas em Hermeto Pascoal. É o caso de Carlos Ayala, os Irmãos Corbalán, Pedro Martínez, Lara Barreto, Sebastian Ramírez e Giovanni Primerano. No caminho contrário, encontram-se as diversas músicas em compasso de 6/8 com hemíolas, compostas no Mato Grosso do Sul por influência paraguaia, como nos trabalhos de Marcelus Anderson, Jairo Lara, Marcos Assunção, Ivan Cruz, Gabriel de Andrade, entre outros.

Devido a essa nova dinâmica cultural observada, ficou evidente que se deve escutar os diversos discursos produzidos pelos interlocutores, mas, além disto, procurar saber o que os sujeitos pensam sobre a música que tocam e muitas vezes não falam. Isso porque, de acordo com Timothy Rice: “No processo da escrita é importante saber que os pesquisadores estão situados em uma base sócio-histórica específica, em interação com interlocutores, em posição sócio-histórica, inerentes à sua cultura” (RICE, 2014, p. 30) e, por isso, foi considerado, nos capítulos anteriores, o *trasfondo* de ação do fazer musical comum a esses músicos (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997), o qual foi construído na presente tese

partículas e afetos. Um relógio que daria toda uma variedade de velocidades” (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 61).

com base em alguns autores da vertente histórico-dialética, para interpretá-lo do ponto de vista sócio-histórico, explicando a dinâmica de conflito existente no contexto da música popular, sujeita a estigmas e exclusões e, por isso, em uma dinâmica também de resistência⁸⁵.

Durante a etnografia musical, foi possível perceber influências mútuas entre o pesquisador e os interlocutores da pesquisa, muitos deles também investigadores de sua música, a partir da experiência. A aprendizagem aconteceu por meio de trocas de saberes. Ou seja, estudando com eles a música paraguaia e eles, a música brasileira, num entrelaçamento de subjetividades⁸⁶.

A principal ferramenta utilizada para entender a Polca Paraguaia Instrumental e sua intersecção com elementos da música brasileira foi a interação musical com os músicos de dentro deste contexto, a partir da observação, da escuta e da incorporação dos gestos musicais durante o trabalho de campo, demarcando mudanças estruturais na percepção musical, descobrindo novas sonoridades⁸⁷ e maneiras de pensar a música:

Toda interação implica num encontro estrutural entre os que interagem, e todo encontro estrutural resulta num desencadeamento de mudanças estruturais entre os participantes do encontro. O resultado disso é que, cada vez que encontros recorrentes acontecem, ocorrem mudanças estruturais que seguem um curso contingente com o curso desses. Isto acontece conosco no viver cotidiano, de tal modo que, apesar de estarmos, como seres vivos, em contínua mudança estrutural espontânea e reativa, o curso de nossa mudança estrutural espontânea e reativa se faz de maneira contingente com a história de nossas interações. (MATURANA, 1998, p. 59 e 60).

A partir das interações cotidianas é que se podem desencadear mudanças na maneira de tocar dentro de uma musicalidade. Isto se revela como um processo de aprendizagem através da experiência e, assim, pode-se aprender gêneros musicais específicos, mesmo sem o músico ter nascido no território onde eles foram criados. Há uma mudança do corpo que emerge como resultado da incorporação de um conhecimento característico pela convivência.

⁸⁵ Ao perceber essas relações de poder plurilaterais e disseminadas no cotidiano, fez-se necessário, como uma busca existencial, comprovar a autonomia dos músicos populares que tocam Polca Paraguaia Instrumental, os quais são capazes de buscar seus sonhos e construir, em um desejo interno legítimo da comunidade, uma infinidade de expressões musicais, ao mesmo tempo problematizando identificações e estigmas que foram impostos historicamente. Esta tese também é uma tentativa de autorizá-los a reconhecer um território sonoro comum entre paraguaios e brasileiros para além dos conflitos territoriais e econômicos realizados sob uma lógica de dominação e violência entre países irmãos. Uma luta necessária para quem vive neste contexto, como o presente pesquisador.

⁸⁶ De acordo com a visão merleupontiana, a subjetividade é um construto cultural, um fato da civilização construído de diferentes maneiras. Todo o pensamento de algo é ao mesmo tempo a consciência de si, então subjetividade é um ser que reconhece a si mesmo (CARDIM, 2007, p. 19)

⁸⁷ A sonoridade é entendida aqui como as somatórias de elementos sônicos e de contexto, que produzem um resultado sonoro intencional do artista ou de um grupo de artistas engajados em expressar sua história, seus desejos, fantasias e sua cultura incorporada através da prática e pela maturação dentro de determinado contexto musical.

Esse pensamento contribui para o estudo da etnomusicologia porque, nesta área, entende-se que os significados do que é ou não é música são decorrentes das atitudes e sentimentos dos seres humanos em relação a ela. Ou seja, a arte vive no homem e na mulher, desencadeada por processos especiais de interação (BLACKING, 1995, p. 225). A essas interações humanas, acrescentam-se os sons não humanos incorporados no fazer musical, pois já existiam no mundo os pássaros e os objetos sonoramente interessantes como musicais, como o trem e o sopro do vento nas folhagens e passaram a fazer parte da sonoridade do repertório da Polca Paraguaia Instrumental, como uma colaboração do próprio meio na percepção aural de paraguaios e brasileiros, fenômeno importante quando se pensa na incorporação dessa musicalidade.

No estudo da música instrumental, deve-se manipular seus elementos constitutivos e suas relações para entender o fenômeno em questão. Durante a *performance*, os músicos populares apresentam seu conhecimento de forma mais clara e espontânea, mostrando como se faz o gesto ou a posição no instrumento musical, num processo de imitação e invenção. Primeiro com a imitação, no reconhecimento e incorporação do gesto, em seguida a invenção, quando se transforma este gesto em arte, reconhecida como tal no contexto.

Concorda-se com a distinção feita por Merleau Ponty entre o mundo real e o imaginário, nos quais o artista mergulha em sua prática, quando o músico, em sua expressão estética, confere ao mundo aquilo que exprime, tornando perceptível na natureza os signos, ou arrancando-os - assim como as pessoas envolvidas no fazer musical, os instrumentos e o próprio som - de sua existência banal e empírica e arrebatam-nos para outro mundo. O artista se mobiliza inteiramente para produzir seu personagem, como os sons de pássaros, trens, ventanias, bombas e canhões (CARDIM, 2007, p. 36 e 37). Essas experiências são parte de um fluxo entre o corpo e a ação no mundo, contendo assim elementos internos (subjetivos e biológicos) e externos (contexto sociocultural).

Existem rastros culturais que resistem ao tempo e que marcam nossos comportamentos e ações individuais. Por isso, buscou-se entender do que se trata a personalidade musical presente na *performance*. A recorrência das interações faz emergirem conexões afetivas entre as pessoas e possibilidades sonoras inteligíveis dentro dos círculos musicais vivenciados em campo de pesquisa. Não é possível dar conta destes agenciamentos sonoros quando se está submerso em uma prática musical própria e vivida de maneira automatizada. O esforço para se recriar artisticamente na convivência com outros grupos sonoros aos quais não se pertence permite repensar a percepção e o corpo, de maneira a ter congruência com outros corpos e com outro território.

Como sujeitos que compartilham o mesmo território, “em conjunto, estamos imersos na mesma história de interações e o curso de mudança corporal de todos nós se parece, na medida em que é contingente com esta história”. Deve-se levar em consideração a história coletiva da comunidade e perceber as diferenças individuais na prática artística. Esses atributos subjetivos têm relação “com as características iniciais de cada um e com as circunstâncias particulares que se dão nesta história comum” (MATURANA, 1998, p. 60).

As diferenças individuais acarretam problematizações da percepção decorrentes da interação musical e a busca por soluções sonoras que encontrem concordância no grupo em questão e, em seguida, na comunidade, em sentido mais amplo. Estas escolhas pragmáticas estão relacionadas à formação musical dos sujeitos e à contingência histórica do grupo sonoro⁸⁸. A complexidade do “real” permitiu uma emergência de estratégias de *performance* pela improvisação que, em princípio, se conformaram em torno do estranhamento como estrangeiro e a resolução rápida de problemas de regulação com os grupos, numa visão enativa, buscando problematizar cada proposta musical surgida nos círculos criativos.

Isso porque vivenciar uma cultura em outro país impulsiona o pesquisador a refletir sobre a própria cultura e é incomum pensar em certos comportamentos que fazem parte do cotidiano pessoal como se fossem decorrentes de uma lógica invariante. De fato, é na convivência que se encontram caminhos para entender a maneira de um grupo humano pensar e praticar sua música; é nesta interação que existe a possibilidade de compreender também as diferentes construções cognitivas dos sujeitos e como a cultura colabora para a conformação de estruturas de comportamentos musicais.

A bagagem de regularidades próprias do acoplamento de um grupo social é sua tradição biológica e sua cultura. A tradição é ao mesmo tempo uma maneira de ver e de agir, e também uma forma de ocultar. Toda tradição se baseia naquilo que uma história estrutural acumulou como óbvio, como regular, como estável, e a reflexão que permite ver o óbvio só funciona com aquilo que perturba essa regularidade. (MATURANA e VARELA, 2001, p. 264 e 265)

Tipos especiais de interações, como as que acontecem na música, são capazes de causar perturbações na estabilidade perceptiva cotidiana, a qual pode ser considerada como

⁸⁸ “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).

garantida e invariante e conforma as visões de mundo dos indivíduos⁸⁹. Aqui, a biologia ganha presença, ao recordar que há múltiplos domínios da realidade, com seus respectivos domínios de explicações da experiência (MATURANA, 1998, p. 54). Por isso, em uma mesma cultura há divergências sobre qual é a maneira “certa de se tocar” e, mais importante do que encontrar uma célula rítmica “correta”, seria perguntar: como se faz para interagir com os músicos nos grupos de Polca Paraguaia Instrumental? Por isso, a importância dada para as *claves* no capítulo anterior, ao entender a necessidade de uma regulação global do fazer musical, um território sonoro comum para cada tocador e tocadora se expressar nos círculos criativos.

Nas ações de influências recíprocas entre os tocadores nos grupos musicais era onde se realizava a troca de saberes, como o fraseado, tipos de harmonizações, as levadas próprias de cada sujeito, descobrindo a si próprio, tocando e percebendo as nuances e intenções musicais construídas pela maturação na cultura, assim como os elementos inventivos que aconteciam espontaneamente, com o surgimento de problemas e suas soluções ocasionadas pela improvisação nos encontros musicais.

No processo de aprendizagem pela convivência, acontecem transformações de corporalidade que podem seguir um caminho ou outro, de acordo com o modo de viver e das interações pela linguagem. O que está em questão é o pensamento de que o aprender não diz respeito a um tipo de captação de um mundo exterior a nós, mas tem relação com as “mudanças estruturais que nos ocorrem de maneira contingente com a história de nossas interações” (MATURANA, 1998, p. 60).

Este fenômeno é perceptível no processo de maturação de um músico em determinada prática musical. São admiráveis, neste caso, as transformações impressas na nova maneira de se relacionar com a música: muda-se a posição do violão, a maneira de polir as unhas, como se expressar diante do público para apresentar uma peça musical e, algumas vezes, até a maneira de se vestir e falar.

É possível exemplificar esse fenômeno numa breve comparação entre um harpista clássico e um harpista popular paraguaio. O harpista de orquestra toca sentado e utiliza uma harpa cromática de pedais, com unhas curtas, enquanto que o harpista paraguaio toca de pé,

⁸⁹ Como dito no capítulo anterior, existem diferenças regionais da Polca Paraguaia Instrumental, então não há necessidade de sair do país para sentir esse estranhamento. Na verdade, não precisa nem sair do próprio bairro, basta ativar uma escuta polifônica (CHAGAS, 2005) porque, quando realmente se escuta o outro no fazer musical e se busca interagir em um processo reflexivo, na improvisação, sempre acontece uma perturbação na estrutura cognitiva que acarreta mudanças na maneira de ver o mundo sonoro e, por isso, o fazer musical é um alimento para a construção de novas redes ou novos caminhos para o discurso musical e a ampliação do vocabulário de expressão.

com uma harpa diatônica e com unhas longas nas duas mãos. Neste sentido, entende-se aqui o corpo como um recurso fundamental para o desenvolvimento da linguagem.

A mão não deve ser considerada aqui como simples órgão, mas como uma codificação (código digital), uma estruturação dinâmica, uma formação dinâmica (forma manual ou traços formais manuais). A mão, como forma geral de conteúdo, prolonga-se nas ferramentas que são, elas próprias, formas em atividade, implicando substâncias enquanto matérias formadas; enfim, os produtos são matérias formadas ou substâncias que, por sua vez, servem de ferramentas. (DELEUZE e GUATTARI, 1995, p. 77)

A mão também faz parte da expressão linguística, sendo formadora de conteúdos musicais, uma maneira de moldar o mundo, uma forma de conteúdo aloplástica (Ibid). O modo de utilizar as mãos é um indicativo do processo de maturação cultural e das tomadas de ações individuais para produzir sonoridades específicas. Por isso, é possível reconhecer um músico e sua escola de formação pela posição da sua mão e sua postura. A sonoridade do harpista paraguaio é construída por um longo caminho de estudos técnicos e pela imersão do músico na cultura paraguaia. Com a incorporação do conhecimento através da prática, a produção de sons característicos é feita de forma intuitiva, torna-se um hábito, através dos milhares de gestos cotidianos (SENNETT, 2012, p. 92) e percebe-se que o conhecimento musical foi incorporado ao se parar de pensar sobre os elementos musicais estudados e qualquer intenção expressiva já realiza, em si, um movimento contextualizado (HELLER, 2006, p. 28).

3.1 A AUTOPOIESE – A VIDA PULSANTE NOS CÍRCULOS CRIATIVOS⁹⁰

Humberto Maturana e Francisco Varela construíram uma epistemologia chamada de biologia do conhecimento. Os autores redefiniram a relação do organismo com o meio e o modelo de seleção natural, dando lugar ao conceito de autopoiese (KASTRUP, 1997, p. 158). Eles explicaram, assim, que os seres vivos se caracterizam pela produção de si próprios, o que definem como organização autopoietica (MATURANA e VARELA, 2001, p. 52).

Devem-se entender dois princípios desta autocriação, pois esta visão coloca nas pesquisas sobre a percepção a ideia da inventividade, uma questão que apareceu de maneira marcante na etnografia. Foi possível perceber que a visão de mundo como uma representação

⁹⁰ Francisco Varela renomeou na década de 1990 a autopoieses como círculos criativos para contrapor este conceito aos círculos viciosos, pois seu resultado são seus próprios processos, ou seja, a preservação da vida (VARELA, 1994).

torna muitas das coisas percebidas resíduos de uma lógica invariante. Ou seja, um método que se proponha a “ver o que se quer ver” existe apenas para se chegar a resultados previsíveis e esperados e, por isso, é um equívoco que pode estancar a produção criativa. O cotidiano apresenta quantidades incontáveis de bifurcações para tomadas de decisões e, para isso, a complexidade da teoria de Maturana e Varela é capaz de responder a algumas questões importantes para esta tese, por meio do conceito de autopoiese.

Os autores entendem por organização autopoietica as relações que ocorrem dentro de um sistema, para reconhecê-lo em uma categoria específica. Assim, o que define esse sistema são suas relações e processos, sendo a estrutura o que há dentro desse sistema, ou seja, seus componentes que configuram sua organização. O conceito de autopoiese possibilita entender como os sistemas vivos especificam a si próprios em seus processos como redes autônomas (MATURANA e VARELA, 2001, p. 54 a 56).⁹¹

A rede organizada acarreta o surgimento de um sistema que se destaca de um fundo por sua operação (VARELA, 1994, p. 302 e 303). No caso de sistemas vivos, o fenômeno tem a ver com a sua encarnação numa matéria, que lhe dá forma concreta e atualizada num corpo biológico determinado. Essa organização materializada varia entre as espécies, “entre indivíduos de uma mesma espécie e num mesmo indivíduo, ao longo de sua ontogênese” (KASTRUP, 1997, p. 167). Os processos de organização e de estrutura autopoietica possibilitam a emancipação do discurso formalista e tautológico de representação do mundo como coisa, *a priori*, inflexível e previsível. Por isso, o mundo é percebido como meio em constante transformação acarretada pela interação com os sistemas vivos. Essa visão está de acordo com a teoria merleupontiana, a qual não vê possibilidade para o entendimento transcendental de um objeto, pois nunca alcançamos o objeto em si, já que o mundo é essencialmente inacabado (CARDIM, 2007, p. 21). Por isso, mesmo dedicando longos anos à prática musical, há sempre algo novo a se aprender na interação com outros músicos.

Para fazer música no contexto que não é o próprio, o corpo acaba por inventar novos gestos, outras possibilidades de raciocínio para produzir um discurso em acoplamento com a sonoridade do grupo, o que exige grande esforço mental e corporal. Esta emergência de correlações sensório-motoras ocorridas na prática musical, na qual estamos nos reinventando

⁹¹ Dentro desse arcabouço teórico localizado na teoria da complexidade, da qual Maturana e Varela fazem parte, rede é entendida como acentrada, com vários centros de interesse. Também é heterogênea, com nós (nódulos) e relações e por ser um sistema vivo, está em constante transformação.

No caso da relação entre estrutura e organização, acontece a mudança da estrutura harmônica, mas se mantêm os outros componentes preservados, não há mudança de paradigma. Mas, ao mudar a organização, como, por exemplo, fazer o baixo em pulsação binária, o sincopado paraguaio no meio e o pulso ternário no agudo, nós teríamos, então, outro paradigma, como a música afro-brasileira, conforme exposto no segundo capítulo.

no processo de improvisação, também foi relatado pelos interlocutores. Era perceptível um processo incessante de problematização. No caso da música, podem-se elencar alguns elementos como: as texturas harmônicas, as intenções melódicas, as citações de outras músicas, os sons de máquinas ou animais, as brincadeiras e as incontáveis variações rítmicas que acontecem no processo de criação, às quais se deve dar atenção para caminhar junto com o grupo. Estas estratégias são aprendidas ao longo da aquisição de experiência, tocando coletivamente.

Francisco Varela colocou a experiência como princípio do explicar. Para isto, construiu o conceito de enação, que tira da representação os processos de aprendizagem, acrescentando a inventividade na vida cotidiana do sujeito. A enação é subordinada da ação, consequência de experiências cotidianas que são registradas no corpo.

A enação é um tipo de ação guiada por processos sensoriais locais, e não pela percepção de objetos e formas. Os acoplamentos sensório-motores são inseparáveis da cognição vivida, aí incluídos acoplamentos biológicos, psicológicos e culturais. Entendida como corporificação, a estrutura cognitiva surge da recorrência dessas conexões sensório-motoras. A corporificação do conhecimento inclui, portanto, acoplamentos sociais, inclusive linguísticos, o que significa que o corpo não é apenas uma entidade biológica, mas é capaz de inscrever-se e marcar-se histórica e culturalmente (KASTRUP, 1997, p. 181).

O conceito de enação foi prolífico no meio científico internacional, por isso é importante destacar a sua utilização, na presente tese, como continuação da teoria autopoietica, desenvolvida por Humberto Maturana junto com Francisco Varela. Essa visão enativa tem como características principais o entendimento de que é uma ação guiada pela percepção, sendo as estruturas perceptivas surgidas a partir de padrões sensório-motores recursivos, os quais possibilitam a ação ser guiada pela percepção. Então, há um processo de retroalimentação, porque a estrutura perceptiva é construída pelas experiências sensório-motoras. Ou seja, pela improvisação, com o corpo, porque a cada experiência surgem condições diferentes com as quais as pessoas devem lidar a todo tempo (BAUM; KROEFF, 2019, p. 18).

Novamente, essa é uma perspectiva condizente com a ótica fenomenológica de Merleau Ponty, a qual entende o corpo, a partir da intencionalidade motora, como sede do fenômeno de expressão. Descobrir o corpo implica, então, a descoberta do mundo percebido (CARDIM, 2007, p. 48 e 49). No corpo encontram-se marcas da história e cultura, por isso as maneiras de pensar e agir partem das vivências decorrentes do corpo no mundo.

A experiência musical é um lugar privilegiado para se pensar a cognição vivida com o corpo. O músico passa por um intenso ir e vir entre sua história musical, os condicionamentos culturais e a criação no presente, no momento da *performance*, de possibilidades sonoras, que são construídas culturalmente, mas que passam por uma reinvenção dentro do sujeito, por meio de sua interpretação e expressão pessoal dos sons possíveis, dentro dos limites de sua estrutura corpórea e cognitiva.

No ato de tocar, tem-se a experiência direta com os elementos musicais incorporados e o mundo sonoro. No caso da Polca Paraguaia Instrumental, a visão enativa ainda é mais interessante, pois a lógica representacionista só aparece de maneira forte nos textos dos pesquisadores e não na prática dos músicos populares, os quais são inteiramente formados por um processo de incorporação do conhecimento, tocando e vivendo a vida como processo de aprendizagem.

3.2 A ESCRITA NA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL

Apesar das longas discussões sobre identidades na cultura popular desenvolvidas ao longo do século XX, que mostraram um caráter conservador dos grupos humanos em relação a certos tipos de comportamento, sabe-se, desde o final do século passado, que essas identificações estão em constante transformação. Estruturas ontogenéticas, como a música, são adquiridas no processo de interação pela linguagem e não é uma coisa inata. Por ser uma qualidade ontogenética, a expressão musical pode ser diferente em cada indivíduo ou grupo de indivíduos, podendo mudar ao longo do tempo.

Em relação a este caráter dinâmico da cultura popular na sua constante transformação em um processo de reinvenção de si, também aparece no seu contexto a necessidade da escrita musical, devido ao impacto da escolarização na vida dos músicos. Por isso, é fundamental reconhecer na atualidade a leitura e escrita musical como parte da formação destes profissionais.

É sabido que as partituras têm a capacidade de cristalizar certas manifestações sonoras, conformando uma maneira “verdadeira” de se registrar e se tocar. Mas a relação dos músicos populares encontrados na pesquisa de campo com a partitura funciona de forma diferente, pois são registros garantidores da propriedade intelectual, a qual protege seus direitos e ainda possibilitam a construção de mapas para a expressão desses coletivos de

maneira facilitada⁹². Então, o músico popular, geralmente, utiliza as partituras com tema e cifra, assim como o *Leed Sheet*, comum ao *jazz*, para confirmar a forma musical, os gestos melódicos, indicando se o movimento vai para cima ou para baixo, os acordes e suas inversões. Na nova geração de tocadores de Polca Paraguaia Instrumental é comum se ler e escrever música e, por isso, foi possível, por exemplo, evidenciar a diferença na utilização do sincopado entre brasileiros e paraguaios, na própria interpretação dos músicos sobre a estrutura e a organização da Polca Paraguaia Instrumental, pois eles escreveram suas músicas⁹³.

No caso da Polca Paraguaia, a história da partitura carrega contradições na escrita rítmica em seu processo. Esse gênero, com mais de 160 anos de surgimento e cerca de 100 anos da consolidação da unidade de compasso em 6/8 por José Asunción Flores em 1920 (HIGA, 2013, p. 204), anteriormente, era escrito em compasso 2/4 e 3/4. Além disso, geralmente, os intérpretes e os compositores brasileiros pensam a Polca Paraguaia em 3/4 até hoje, mesmo sabendo da existência do sesquiáltero. As contradições aumentam devido às novas interseções sonoras com gêneros estrangeiros ou até de experimentações espontâneas dos músicos atuais. Uma Polca Paraguaia que contenha compassos em 5/8 ou 7/8 ainda é uma Polca Paraguaia? Sim, pois os próprios músicos de dentro da cultura paraguaia fazem essas experimentações, como uma expansão do entendimento sobre a musicalidade na qual estão inseridos e, por isso, se buscou, sempre quando possível, incorporar à pesquisa partituras escritas pelos próprios compositores.

Deve-se lembrar de que o espaço supostamente neutro da partitura também tem interferência da interpretação do sujeito que a registrou. Neste sentido, a transcrição musical já foi criticada por parte dos pesquisadores de manifestações populares que envolvem a música, pela sua questionável precisão na representação dos fatos musicais. Porém, sabe-se que ainda é uma ferramenta importante na área de etnomusicologia, porque a linguagem musical deve ser incorporada numa pesquisa em música preocupada com a estrutura e a organização dos sons, não apenas para a análise, como também para difusão e ampliação do repertório entre pesquisadores e músicos.

Hoje, transcrições, mais do que serem coletadas em livros e dissertações, são usadas para ilustrar a narrativa do autor, que pode incluir a caracterização das estruturas musicais de uma peça, *performance*, estilo, ou gênero, para então se discutir como

⁹² No caso das bandas sinfônicas e apresentações com orquestras aparece o papel do regente, que vai utilizar a partitura como forma de controle e disciplina dos músicos, assim como na música de concerto, não sendo este o objeto de pesquisa da presente tese.

⁹³ *Leed Sheet* é um tipo de partitura na qual são escritos apenas os elementos musicais essenciais para o músico popular tocar, como as cifras, a melodia e as convenções mais importantes, assim o músico fica livre para realizar os elementos restantes da música que está tocando, a partir de sua vivência.

essas estruturas musicais expressam os padrões e ideias locais, psicológicas, culturais, sociais, econômicas e políticas. Alguns estudos nessa linha poderiam ser acusados de abandonarem as análises musicais em favor de uma leitura interpretativa do significado social e cultural da música, mas muitos etnomusicólogos concordariam que as análises musicais são necessárias para entender como uma tradição musical particular funciona, o que a distingue e qual é, precisamente, seu atributo significativamente pessoal, social e cultural (RICE, 2014, p. 41, tradução nossa).⁹⁴

A transcrição é uma ferramenta necessária para o estudo etnomusicológico, porque há elementos da prática musical que podem ser expostos como evidência científica. Devido à proliferação de conservatórios e universidades aparece, como consequência, um número cada vez maior de músicos populares que sabem ler e escrever partitura. Na pesquisa de campo no Paraguai, por exemplo, a maioria dos músicos atuantes sabia ler e escrever partituras e o fato se repete nas novas gerações de músicos de Campo Grande – MS. Ou seja, para além da análise, a escrita é capaz de disseminar e problematizar a pesquisa de uma maneira ampla e se faz fundamental na difusão científica, para dar visibilidade às culturas estudadas.

Segundo Timothy Rice (2014, p. 34), a observação participante produz três tipos de eventos para análise: 1) a descrição dos eventos particulares, como as dezenas de experiências interagindo com músicos paraguaios e brasileiros; 2) a procura dos padrões sociais e musicais que caracterizam o evento de tipo específico, interpretado aqui pelo *trasfondo* de ação e sistemas de expressão com autorregulação e reflexividade e, finalmente, 3) a interpretação do significado cultural, psicológico e biológico do evento musical específico, no qual foram encontradas estratégias de convivência, nas quais é possível perceber processos colaborativos e independentes das amarras cognitivas do neoliberalismo, quando se busca, no fazer musical vivenciado, a colaboração e o acolhimento das diferenças entre sujeitos com características culturais, biológicas e psicológicas distintas.

⁹⁴ Texto original: Today, transcriptions, rather than being collected in books and dissertations, are used to illustrate the author's narrative, which may include a characterization of the musical structures of a piece, performance, style, or genre and then go on to discuss how those musical structures express local psychological, cultural, social, economic, and political patterns and ideas. Some studies along this line could be accused of abandoning musical analysis in favor of interpretive readings of music's social and cultural significance, but most ethnomusicologists would agree that musical analysis is necessary to understand how a particular musical tradition works, what is distinctive about it, and how, precisely, it bears the personal, social, and cultural meanings attributed to it. (RICE, 2014, p. 41).

4 EXPERIÊNCIA E INCORPORAÇÃO DE UM HÁBITO

Mas, afinal, como seria possível aprender a tocar Polca Paraguaia Instrumental de maneira congruente com os grupos de dentro do contexto paraguaio? Por meio dos livros? Pela representação? Ao conversar com os músicos populares, ficou evidente que havia uma necessidade de conviver para experimentar um processo de aprendizagem, isto porque a expressão musical é o recurso para incorporar o conhecimento, transformando os gestos em hábitos.

Nesse caso, o hábito tem relação com um conhecimento que está nas mãos, o qual somente é “possível pelo esforço corporal, não podendo ser traduzido por uma designação objetiva”. Isto porque, na obtenção de um hábito, é o corpo que aprende. Ao defender que o conhecimento incorporado do músico popular parte da expressão em interação com o mundo, cabe a seguinte possibilidade de entendimento do compreender: “experimentar o acordo entre aquilo que se deseja e aquilo que é dado, entre a intenção e a efetuação, entendendo o corpo como o ancoradouro do sujeito em um mundo”(MERLEAU-PONTY, 1999, p. 200).

Mas, ainda resta a dúvida de como o corpo pode adquirir a capacidade de expressão na Polca Paraguaia Instrumental, se ele não pode alcançá-la por meios naturais. Para isto, o corpo precisa se construir como um instrumento e projetar um mundo cultural ao seu redor para, assim, apreender o mundo e se expressar nele. Então é possível dizer que “ele (o corpo) compreendeu um hábito quando assimilou em si um novo núcleo significativo (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 203). Como dito anteriormente, esse saber incorporado parte da experiência, a qual, nesta tese, foi tocando o instrumento dentro da musicalidade estudada.

De acordo com Merleau- Ponty (1999, p. 348), deve haver um esforço para adquirir um hábito, pois, “ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente”. Por isso foi fundamental experienciar o trabalho de campo como músico, atravessando constantemente o fluxo entre perceber e agir no contexto paraguaio, fazendo conexões com a cultura sul-mato-grossense, por entender que as expressões sonoras vivenciadas fazem parte da mesma musicalidade.

Por isso, uma discussão foi trazida ao texto sobre a vivência da Polca Paraguaia Instrumental no Paraguai, a partir da qual o leitor pode imaginar essas experiências como influências para a construção de um vocabulário de expressão no violão de sete cordas, ao considerar o fazer musical como um sistema emergente sobre um *trasfondo* de ação comum aos tocadores e tocadoras de Polca Paraguaia Instrumental (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997).

4.1 O MUNDO SONORO PERCEBIDO DA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL

Em abril de 2019, iniciou-se a viagem com destino à cidade de Asunción, no Paraguai, para realização do trabalho de campo desta pesquisa. A intenção era aprender como se tocava a Polca Paraguaia e como seria possível se acoplar musicalmente a esse contexto de maneira congruente, propiciando uma ação possibilitadora de comparação entre a Polca Paraguaia Instrumental no Brasil e no Paraguai, dentro do fazer musical. A expressão musical coletiva foi percebida como uma forma de aprendizagem e, a improvisação, como uma estratégia para se situar nos grupos. Ou seja, um recurso para a construção de organizações e estruturas sonoras durante o acontecimento do fazer-musical. Ao longo dos últimos seis anos de estudo dessa musicalidade, praticando-a na pesquisa de campo e atravessando círculos criativos, ficou evidente que a incorporação do conhecimento ocorre através da experiência, um recurso fundamental do (a) músico (a) popular para aprender música e se colocar no mundo dos sons.

O interesse por conhecer o território paraguaio se deu porque foi proposta, nesta tese de doutorado, a hipótese de que lá, a prática da Polca Paraguaia era algo diferente do que acontecia no Mato Grosso do Sul. Ao analisar os textos sobre a música deste estado brasileiro e na pesquisa realizada durante o mestrado, houve o entendimento de que entre as principais características estavam na apropriação e na ressignificação da música paraguaia. Isso suscitou várias interrogativas. Existiriam diferenças na maneira de se fazer música paraguaia no país apontado como o lugar de origem? São musicalidades diferentes? Elas são atravessadas pela música brasileira?

Com a dissertação intitulada “Chamamé instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul” (BORBA, 2018), foi confirmada a presença paraguaia como uma importante colaboração na cultura do estado. Esta é uma influência também na prática do Chamamé, como se pode perceber no contexto brasileiro, na região Centro-Oeste e em parte do território argentino, principalmente em Corrientes e Buenos Aires.

Essas observações apontaram para a importância e necessidade do estudo *in loco* da música paraguaia, além de demonstrar ser esta uma ação fundamental para pensar com profundidade as interseções sonoras e culturais entre os dois países, as quais fazem essa região de fronteira ser diferente do cenário consagrado da música instrumental brasileira, centralizada no sudeste do país.

A viagem de ônibus para *Asunción* teve início em Curitiba, no estado do Paraná, onde está alocado o curso de Pós Graduação e o Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia

ambos da Universidade Federal do Paraná – UFPR sendo, portanto, o local onde realizei essa pesquisa e o doutorado. Para chegar ao país vizinho pela região sul, deve-se atravessar a ponte da Amizade, que faz divisa entre a cidade de Foz do Iguaçu, no Brasil e *Ciudad del Este*, no Paraguai⁹⁵. Cenário muito diferente da fronteira seca sul-mato-grossense entre as cidades de *Pedro Juan Caballero* e Ponta Porã.

FIGURA 34 - FRONTEIRA ENTRE O BRASIL E O PARAGUAI



FONTE: O Autor (2019).

Logo na entrada da cidade movimentada, percebe-se um trânsito intenso de carros e, apesar da curta distância, a fronteira também separa o Brasil e o Paraguai pela língua e, por isso, além da paisagem, acontece uma mudança na percepção das palavras, ditas a partir daí

⁹⁵ A *Ciudad del Este* é um território e uma zona de livre comércio inventada no ano 1955, pela Comissão Mista Paraguaia-Brasileira com a intenção de impulsionar a estrada para o leste. A cidade foi fundada por decreto em 3 de fevereiro de 1957, sob o nome de *Puerto Flor de Lis*. Pouco depois da fundação, o nome foi modificado para *Puerto Presidente Stroessner*, em homenagem ao Presidente do Paraguai, Alfredo Stroessner. Após o golpe de estado que depôs o ditador em 3 de fevereiro de 1989, o comando revolucionário utilizou o nome *Ciudad del Este*. Nos dias posteriores, através de plebiscito, os cidadãos elegeram e confirmaram o nome de *Ciudad del Este*. Logo que se atravessa a ponte da Amizade construída sobre o rio Paraná, existem lojas e shopping-centers na cidade que vendem desde eletrônicos, roupas, tecidos e calçados, peças de carros, perfumes até cremes e produtos de beleza que fizeram de *Ciudad del Este* a terceira zona franca mais importante do mundo. Isso, para quem não conhece o local, dá a impressão de que existe um mar no Paraguai, porém as mercadorias, em sua maioria vindas da China, desembarcam nos portos existentes no Oceano Atlântico no estado do Paraná, pelo Porto de Paranaguá e, em Santa Catarina, pelo Porto de Itajaí e atravessam, no primeiro caso, por terra com uma viagem que dura 9 h 44 minutos em seus 744.7 kms ou 10 h 55 min percorrendo 855.4 kms, sendo que seu maior percurso é dentro do estado do Paraná pela estrada federal, conhecida como BR-277.

em espanhol e guarani. Na *Ciudad del Este* há uma intensa movimentação comercial, sendo possível perceber e visualizar, *in loco*, uma densidade populacional maior do que a cidade brasileira fronteiriça, Foz do Iguaçu, onde se movimenta o comércio formal e informal de mercadorias.

FIGURA 35 - CENTRO DA CIUDAD DEL ESTE



FONTE: O Autor (2019)

A estrada em direção a *Asunción*, a partir de *Ciudad del Este*, é semelhante à região de Mato Grosso do Sul, com cerrados, muitas criações de gado, bares e pequenos mercados. Ao chegar em *Asunción*, sente-se o calor intenso do país, assim como na cidade de Campo Grande, pois as duas cidades possuem temperaturas altas e com dias ensolarados desde as primeiras horas.

4.2 ASUNCIÓN – PARA ALÉM DE UM OBJETO DE PESQUISA, SURGEM PESSOAS, TRANSFIGURAM-SE PARADIGMAS

Asunción apresentou-se como uma mescla cultural entre diversas tradições locais e com a presença de empresas comerciais do tipo urbano existentes nas grandes cidades em

todo o mundo. Ao mesmo tempo em que se encontravam diversas casas de câmbios de moedas espalhadas por toda a cidade, restaurantes requintados, shoppings etc., foi possível encontrar, nas praças centrais, a venda de erva-mate para a produção e consumo imediato do *tereré*⁹⁶, com diversas raízes e plantas para incrementar essa espécie de chá gelado. Os paraguaios consomem essa bebida diariamente como elemento fundamental de sua cultura, não apenas para amenizar o calor, mas também nas rodas de amigos, como um facilitador de processos de socialização.

Experienciar as coisas cotidianas e adquirir esses hábitos possibilitam melhor entendimento do repertório da Polca Paraguaia Instrumental. A experiência de imersão na cultura paraguaia permitiu situar outras circunstâncias nas quais a Polca Paraguaia é praticada. Foi significativo presenciar um contexto cultural diferente daquele do Mato Grosso do Sul. Não restaram dúvidas de que neste estado do Centro-Oeste brasileiro aconteceu uma ressignificação da música paraguaia, pois, enquanto no Brasil a Polca Paraguaia simboliza uma fonte sonora regional, no Paraguai, ela se constitui de elementos históricos vinculados ao desenvolvimento da república paraguaia. Esse fato demonstra ser fundamental para que, no estudo do processo transcultural da Polca Paraguaia, seja considerada essa distinção semântica.

4.3 DRÁCENA - CENTRO CULTURAL E REDUTO DA MÚSICA INSTRUMENTAL PARAGUAIA

Um espaço cultural aglutinador da música instrumental paraguaia é o bar *Drácena*, que se encontra no centro de *Asunción*. O lugar é administrado pelo baterista e professor de música da *Universidad Nacional de Asunción*, Sebastian Ramírez. Este é um local para apreciadores e músicos e tem como principal interesse a difusão musical, com o acontecimento de expressões sonoras que estão na periferia das estratégias mercadológicas. Nesse espaço, os músicos são autorizados a experimentar sonoridades e também podem expressar um repertório historicamente situado como expressão legítima de suas identificações, não só de música paraguaia, como também de outras nacionalidades, sendo

⁹⁶ O Tereré é uma espécie de chá gelado, utilizando um copo (cuia) geralmente de chifre de boi. Nele, coloca-se erva-mate com um espaço onde se encaixa a bomba, espécie de canudo de ferro que, na sua construção, não permite que solvemos a erva, mas apenas a água saborizada. Tomar tereré é uma experiência muito interessante e acolhedora, pois, além de grande refrescância, aliada ao tratamento de enfermidades estomacais com o uso de várias plantas como o boldo, ainda é uma justificativa para a socialização, porque tomar tereré envolve uma roda de amigos e conhecidos, que conversam, todos tomando na mesma cuia e bomba. Durante a pandemia do COVID 19 essa prática foi restringida por risco de contaminação.

ainda onde acontecem encontros entre músicos com diversas formações, de forma colaborativa.

No Centro Cultural *Drácena* se pratica a música instrumental, com um repertório que contempla os *standards* de *latin jazz* e música brasileira, com um dia específico de música tradicional paraguaia⁹⁷, chamado de “Ciclo do Folclore”. São constantes as interações entre a música paraguaia e outras sonoridades latino-americanas nesse lugar.

Estas interações acontecem através de uma atuação recíproca dos tocadores e tocadoras através da improvisação, pois os músicos populares estão situados em uma lógica perceptiva da expressão e têm a capacidade de escolher o tipo de sonoridade mais interessante para o acontecimento, de acordo com sua percepção e a situação emergida pelo encontro entre músicos. Ou seja, o processo de regulação das diferenças entre os sujeitos terá como resultado a emergência de novas estruturas organizadas pelo grupo, a partir da colaboração para manter viva a experiência musical que está acontecendo.

Na música instrumental, a relação entre musicalidades é um fenômeno marcante, pois o músico popular tende a se adaptar em seu trabalho cotidiano às diversas experiências: em um dia, fazer um show de *jazz*, no outro, de música cubana e, no terceiro, apenas de música brasileira, ou Polca Paraguai. Quando o músico está livre para improvisar em grupo, nestes redutos de música instrumental, acontece a expressão de diversas sonoridades, gestos e ritmos incorporados em sua prática cotidiana.

A improvisação em música popular é, geralmente, de improvisação idiomática, “ao passo que faz uso de elementos e procedimentos que, ao serem combinados, representam o “idioma” de um determinado gênero musical” (CORTES, 2012, p. 35). Segundo Almir Cortes, “para a realização de tal improvisação, o músico utiliza todo o material musical incorporado através de estudo prévio dentro de sua cultura, com a utilização de citações de outras músicas, figuras rítmicas recursivas e o fraseado próprio do gênero em questão” (Ibid Idem). No caso de um instrumentista popular, acontece a incorporação dos elementos musicais de diversos gêneros, podendo acioná-los de maneira a sobrepor musicalidades ou se manter em uma interpretação mais tradicional.

Também é possível encontrar elementos não idiomáticos ou errantes nos círculos criativos, como nas improvisações inspiradas em Hermeto Pascoal, nas quais a reflexividade

⁹⁷ “O esquecimento ou a naturalização da diferença são, de fato, processos congênitos da memória e, portanto, da história (...). Sobretudo, sem o esquecimento de que o tradicional, o gênero “raiz”, é na verdade um híbrido, produto da circulação transnacional das ideias musicais, as comunidades não poderiam chamar alguma música de tradicionalmente sua. O tradicional é transnacional por natureza”. (PIEDADE, 2011, p.105)

chega a tal ponto que, para manter o sistema vivo, é necessário alcançar outras sonoridades que estão fora do roteiro estabelecido previamente.

Deve-se considerar a perturbação causada pelo “erro”, momento formidável para sair do automático, pois, ao alcançar a nova nota, ritmo, harmonia e roteiro surgidos deste lapso, aparecem novas possibilidades sonoras, com as quais o músico aberto a uma escuta polifônica (CHAGAS, 2005), pode acolher e transformá-la em um novo fenômeno, transfigurando completa ou parcialmente o acontecimento.

Enquanto prática musical relacional empírica, a performance é temporal e espacialmente localizada no aqui e agora. Mas este aqui é multidirecional e este agora é um presente intenso atravessado pelas energias dos diversos passados – dos seus integrantes individuais, das relações entre eles, das memórias do conjunto e de seus sub agrupamentos – que o atravessam e o compõem, e pelo futuro que ele projeta (COSTA, 2020, p. 310).

Para perceber a improvisação na Polca Paraguaia Instrumental e essa ação expressiva do músico de lidar com os fluxos temporais diversos entre a memória, as condições proporcionadas pelo contexto do acontecimento e a intenção de propor problemas e soluções para estruturas musicais emergidas no processo, deve-se deixar de lado, por um momento, as gravações consagradas e ir para prática de tocar em conjunto com os músicos de dentro do contexto, pois aquelas referências são gravações cristalizadas ao longo da história do século XX, as quais dão a impressão de um fazer musical fixo e rígido.

Ao viver a realidade sonora estudada no próprio corpo, ficam evidentes as estratégias emergentes para a regulação do grupo e a preservação da vida do círculo criativo. No caso das experimentações, podem acontecer acordos de roteiro do tipo tema, improvisado, tema, mas também ocorrem dissoluções destes acordos por decorrência das microidentidades.

Varela sugere que cada conjunto de padrões sensório-motores leva a percepção a atentar em características específicas do ambiente em detrimento de outras, criando uma “microidentidade”. Cada microidentidade, por sua vez, faz emergir um “micromundo” correspondente. A transição entre tipos de disposição para a ação ou microidentidades ocorre por (micro)colapsos que podem ser correlacionados com padrões de atividade neuronal caóticos com duração de aproximadamente 10 milissegundos. (BAUM; KROEFF, 2019, p. 32)

Mas, afinal de contas, o que interessa essa microidentidade individual no fazer musical coletivo? Quando o músico ativa uma escuta atenta ao som do outro sujeito e a própria ação sonora realizada, essas microidentidades podem ser transformadoras e desafiadoras porque interferem diretamente no processo de regulação sonora do grupo. Ou seja, ao interpretar o que se escuta e responder em tempo real, cria-se uma sobreposição e

acoplamento de estruturas musicais emergentes do encontro, de maneira que se abrem possibilidades sonoras em cada quebra do roteiro.

Francisco Varela utiliza o exemplo de um sujeito que anda tranquilamente a caminho de casa e, ao colocar a mão no bolso, não encontra sua carteira com documentos. Aflito, muda sua disposição para a ação, atualiza seu trajeto para encontrá-la, transforma seu estado emocional e a percepção do mundo ao seu redor (Ibid). No interesse de aplicar o conceito no presente objeto, deve-se levar em consideração um exemplo musical.

Para isto, imagine-se um tema de Polca Paraguaia Instrumental, a *Danza Paraguaia* de Agustín Barrios, tocada em quarteto: baixo, bateria, sanfona e violão. Está roteirizada a forma A, B, A, C, A. Na parte C, a sanfoneira pede para improvisar com um gesto corporal enquanto o violão estava expondo o tema. O violonista termina o tema da parte C no agudo e volta-se para a base, acoplando-se o conjunto de instrumentistas acompanhadores, com a função de realizar a condução rítmica em uma banda, geralmente formada por baixo, bateria e instrumento harmônico como piano ou violão e baixo⁹⁸. Transforma-se o cenário: o que era fundo agora é frente e, por um instante, o roteiro se dissolve. Logo, os três integrantes do acompanhamento formam uma massa sonora que caminha junto com o solo da sanfona, feito de improviso, quando ela cresce a banda vai junto, se ela diminui, acompanha-se o mesmo gesto. Ela passa a usar alterações nos acordes, com dissonâncias incomuns ao gênero musical. A ‘cozinha’ não se omite e também muda a harmonia, sugerindo outros acordes que se desdobram das novas escalas. O baterista quebra as expectativas da percepção do grupo e do público fazendo outras sobreposições rítmicas no prato de ataque. São ações acumulativas emergidas do processo de regulação do grupo de improvisadores, como microidentidades se sobrepondo.

Ao sentir satisfeita a necessidade de expressão, alguém grita: A! Volta-se para a primeira parte, com a reexposição do tema pelo violão, de maneira a terminar a música, depois de um momento de quebra das expectativas, não apenas do público, mas também dos próprios músicos. Esse é um exemplo de microidentidade aplicada à improvisação musical, frequente entre músicos populares⁹⁹.

⁹⁸ A esse conjunto de instrumentos o termo dado pelos músicos brasileiros é “Cozinha”, por ser o lugar onde se misturam elementos sonoros que dão sabor a música.

⁹⁹ Para mudar de parte na forma da música, deve-se completar o ciclo harmônico da parte que se está tocando, ou em algum gesto combinado anteriormente. Depois de escutar e tocar com um grupo repetidas vezes, acontece a conformação de gestos incorporados coletivamente e repetidos, formulando, entre os músicos daquele grupo, finalizações e cortes próprios. Em outras experiências, por exemplo, em um improviso de piano com muitos acordes de passagem, é melhor não tocar ou trabalhar apenas com efeitos, sem entregar a harmonia roteirizada. Às vezes, o óbvio pode estragar o acontecimento, pois quando todos estão caminhando para a emergência de novos sentidos, o músico não conectado ao conjunto causa frustração no grupo, assim como em

Os esquemas encontrados de improvisação na Polca Paraguaia Instrumental são: 1) reconhecimento dos músicos através de experimentações para se acoplarem musicalmente, com tema ornamentado e acompanhamento improvisado; 2) com ampla abertura e dissolução do tema em uma parte específica da música ou na forma completa; 3) com ritmo de Polca e estabelecimento de uma harmonia roteirizada onde todos improvisam ao mesmo tempo.

Os artistas encontrados no Centro Cultural *Drácena* comentaram sobre a existência de vários músicos improvisadores que fazem uma ponte entre a música paraguaia e a brasileira. Profissionais vão estudar no Brasil, buscando compreender as ideias musicais desenvolvidas por Hermeto Pascoal e difundidas por seus discípulos, como o pianista André Marques e o baixista Itiberê Zwarg. Outros centros de ensino são procurados por esses músicos, como o conservatório de Tatuí em São Paulo ou a Universidade Nacional de Integração Latino Americana - UNILA, na cidade de Foz do Iguaçu, na busca por ampliar seus horizontes musicais.

A experiência de ter frequentado o *Drácena* e outros centros culturais de *Asunción* possibilitou o encontro de expressões da Polca Paraguaia condizentes com as de Mato Grosso do Sul: sistemas de expressão com ações de influência recíproca de musicalidades através da improvisação.

QR CODE 21 - MERCEDITAS DE RAMON SIXTO RIOS EM ASUNCIÓN, 2019



QR CODE 22 - APRESENTAÇÃO DE JUANPA GIMÉNEZ, SEBASTIAN RAMÍREZ E JULIO BORBA EM ASUNCIÓN, 2019



4.4 VIAGEM À YPACARAI – UMA PARADA PARA O TERERÉ

Ao perceber aproximações entre o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental em *Asunción* e em Campo Grande, MS, restava saber se havia outras expressões dentro dessa musicalidade. Para isso, foi necessário ir até o interior do país para vivenciar a existência de diferenças regionais na prática musical paraguaia, pois há características específicas no cotidiano de cada cidade, o que reflete na música.

Em *Ypacarai*, vivem dois músicos importantes para o presente trabalho, os quais tocam música tradicional paraguaia e exploram elementos musicais brasileiros, indicando caminhos para construir, no violão de sete cordas, vocabulários de expressão dentro dessa musicalidade. É o caso de Juan Vera e Carlos Ayala, os quais permitiram perceber outros tipos de expressão da Polca Paraguaia Instrumental¹⁰⁰.

Em direção a *Ypacarai*, o ônibus atravessou a cidade de Luque, conhecida pela grande quantidade de *luthiers* de violão e harpa paraguaia. Antes de sair de Luque, o motorista parou numa espécie de tenda de tereré, onde se encontravam vendedores com mesas que sustentavam vários conjuntos de garrafas térmicas, cuia com bomba e erva mate. O assistente do motorista se equipou com o tereré para continuar a viagem.¹⁰¹

¹⁰⁰ O cotidiano das pessoas do interior é diferente da capital, o que permite afirmar ser outro contexto, no qual está inserida a Polca Paraguaia. Também há uma satisfação em não fazer parte do mundo urbanizado, caótico, violento e indiferente. Em *Ypacarai*, as pessoas possuem um ritmo de vida diferente, cumprimentando os vizinhos, tomando tereré na frente de suas casas em um ritmo mais tranquilo.

¹⁰¹ Andar de ônibus interestadual foi importante para ter um deslocamento perceptivo e uma ambientação sonora e, ao mesmo tempo, vivenciar o cotidiano das pessoas da minha classe social, as quais têm as mesmas dificuldades, sofrem influências de uma relação de luta contra a fome e pobreza por isso, mas desenvolvem estratégias sofisticadas de convivência, no sentido da colaboração e acolhimento, como pude perceber em campo de pesquisa.

FIGURA 36 - PARADA EM LUQUE, PARA REPOSIÇÃO DO TERERÉ DO MOTORISTA DO ÔNIBUS



FONTE: O Autor (2019)

É consenso que as pessoas liberam emoções que dão sentido aos lugares. Ou seja, produzir ou realizar um lugar é singularizar um espaço, recortá-lo com emosignificações, praticá-lo, nominá-lo, delimitá-lo, querer ou odiá-lo, etc. (VERGARA-FIGUEIROA, 2013, p. 31). Este tipo de lugar, como o ônibus ou o metrô, é capaz de influenciar o comportamento do usuário, assim como os usuários podem dar sentido ao lugar, como nas apresentações fugazes de artistas itinerantes (*Idem*, p. 34).

4.5 CHEGADA EM YPACARAÍ – JUAN VERA, UM GUARDIÃO DO VIOLÃO POPULAR SOLISTA

Em *Ypacaraí*, o violonista Juan Vera explicou sua trajetória como músico e discípulo de Efrén Kamba'i Echeverria (1932-2018) e, como difunde atualmente na América do Sul uma técnica violonística tradicional do país, chamada de *la guitarra transportada*, aprendida ao longo de 17 anos como aluno de Kamba'i. Pela convivência com o mestre, acabou se tornando uma das principais referências na utilização da guitarra transportada, transcrevendo temas tradicionais, fazendo arranjos e compondo nesta afinação¹⁰².

Juan Vera tem um papel fundamental na difusão e ampliação das possibilidades técnicas da *guitarra transportada*, acrescentando outras sonoridades para essa prática, ao

¹⁰² Efrén “Kamba’i” Echeverria, professor de Juan Vera, começou a fazer serenatas pelo país aos 11 anos de idade, consolidando-se, atualmente, como um ícone do violão popular paraguaio. Kamba’i é uma palavra em guarani e se refere à cor negra de sua pele.

expandir a tradição com a utilização de tonalidades menores e extensões de acordes com sétimas, nonas e outras inversões, que até então não eram comumente empregadas por Kamba'i Echeverria e por seus alunos¹⁰³.

A denominação guitarra transportada se refere à maneira de tocar o violão com afinação aberta em terças: E, G#, B, E, G#, B, na tonalidade de Mi Maior; F, A, C, F, A, C, na tonalidade de Fá; F#, A#, C#, F#, A#, C#, na tonalidade de Fá sustenido e, finalmente, G, B, D, G, B, D, na tonalidade de Sol. Esta estratégia é inspirada nos harpistas paraguaios para a transposição de tonalidades¹⁰⁴. A ordem da afinação é semelhante a viola caipira, na qual é possível fazer um acorde perfeito com as cordas soltas.

Com essa afinação, Juan Vera toca um amplo repertório popular paraguaio como solista, principalmente Polcas. Essa afinação propicia maior liberdade para a execução do rasqueado e se constitui como uma referência violonística da cultura popular nacional para solistas, trazendo outras possibilidades de execução ao instrumento, incomuns ao violão brasileiro. Com apenas uma pestana, é possível fazer o 1 (tônica), 3 (terça), 5 (quinta) do contrabaixo típico da Polca Paraguaia, dando maior comodidade para realizar o acompanhamento nos médios e a melodia nos agudos, geralmente tocando em pé, utilizando correia no ombro.

Ao utilizar a pestana com o primeiro dedo, realiza-se um acorde maior. Dessa forma, uma música em Fá tem seu quinto grau (Dó) na quinta casa. Apesar de a mão esquerda não apresentar, à primeira vista, grandes inovações, a conjunção do rasqueado da mão direita e as ornamentações, adquiridas com ligados na mão esquerda, produzem sonoridades surpreendentes.

A afinação é o primeiro componente que distingue a guitarra transportada do violão tradicional, que tem uma afinação em quartas, mas, a mão direita do violonista é o elemento que chama a atenção. Neste contexto, a levada da Polca Paraguaia mais lenta é tocada com um rasqueado de 6 batidas e não de 5 e, a mais rápida, com 5 batidas e não 4, como em Campo Grande - MS. Acontece uma batida a mais para acentuar a última nota aguda do

¹⁰³ Algumas músicas de Juan Vera se aproximam de texturas orquestrais de um solista que sabe como utilizar os recursos timbrísticos do violão e conhece muito bem as vantagens do caráter intimista do instrumento, aproveitando também ricos momentos de silêncio. Tocar com ele revelou um amplo leque de possibilidades para interpretar Polca Paraguaia Instrumental no violão.

¹⁰⁴ Os harpistas paraguaios costumam se apresentar com mais de uma harpa para tocar em diferentes tonalidades, não apenas pela maior facilidade técnica, mas também pelos harmônicos liberados em cada tonalidade, questão fundamental na harpa, já que as cordas são tocadas soltas e não pressionadas como no violão. Ou seja, tocar uma música na tonalidade em que está afinada a harpa significa uma maior potência sonora e riqueza de timbres. O mesmo fenômeno acontece na *guitarra transportada*, com a utilização de cordas soltas.

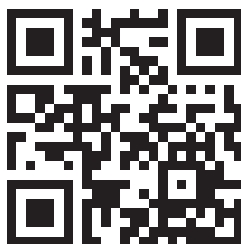
compasso e realizar o sincopado paraguaio. A última batida da mão direita é que possibilita a mão esquerda fazer seus ornamentos, quando acontece o primeiro ataque da melodia.

FIGURA 37 - EXEMPLO DE LEVADA RÁPIDA DE POLCA PARAGUAIA NA GUITARRA TRANSPORTADA



FONTE: Transcrição do autor (2021)

QR CODE 23 - EXPERIMENTAÇÃO NA GUITARRA TRANSPORTADA COM AFINAÇÃO EM SOL MAIOR



Essa é a maneira básica de pensar a mão direita. Na verdade, há uma complexidade dos seus movimentos, pois estes estão atrelados a um processo de maturação cultural e à aquisição de um hábito, na vivência, na repetição e na incorporação de esquemas técnicos musicais e sensório-motores, ao longo de anos de estudo. Então, quando Juan Vera quer tocar um som semelhante a um trem, como na música *Tren Lechero*, do harpista Pérez Félix Cardozo, ele utiliza vários gestos de expressão vivenciados e adquiridos com o corpo para realizar sua interpretação sobre o som intencionalmente alcançado e reconhecido pela comunidade.

Na *guitarra transportada*, as possibilidades rítmicas da mão direita são amplas, fazendo baixo, acompanhamento, melodia e rasqueado ao mesmo tempo. As partituras, neste caso, são como mapas para saber onde colocar os dedos. A música, quando incorporada pelo sujeito, tem um fluxo próprio que sai da métrica escrita. Assim, as representações na partitura só se tornam uma interpretação aceita dentro dos parâmetros internos de determinado grupo humano, depois de um processo de maturação na cultura pelo instrumentista.

Tendo como objetivo ilustrar essa técnica, a transcrição de Juan Vera da música *Ryguasu Kokore*, de Efrén Kamba'i Scheverria foi trazida para a tese. Uma referência que ajuda o violonista a aprender a tocar como solista dá, ao mesmo tempo, suporte para uma interpretação historicamente situada da Polca Paraguaia Instrumental. Essa música é um símbolo nacional e revela uma paisagem campesina com sons de galinhas¹⁰⁵.

Há uma preocupação de Juan Vera na escrita de uma tablatura como suporte da partitura, pois, ao afinar o violão ao modo da *guitarra transportada*, desaparece todo o mapeamento de um violonista experiente no violão tradicional, devendo o músico se adaptar a outra lógica na construção de acordes e escalas, reconstruindo a relação entre o corpo e o braço do violão. Por isso, a tablatura é um recurso eficiente e didático para outros violonistas tocarem esse repertório. Seguindo a lógica de utilizar cordas soltas como recurso idiomático do violão, a música está na tonalidade de Mi Maior, assim como a afinação de suas cordas¹⁰⁶.

FIGURA 38 - RYGUASU KOKORE

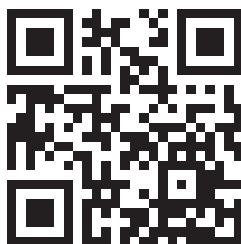
FONTE: Transcrito por Juan Vera¹⁰⁷

¹⁰⁵ Juan Vera explicou que Kamba'i compôs a música *Ryguasu Kokore* numa noite de insônia pelo cacarejo de uma galinha, a qual botava ovo em sua cama nesse dia. Ao desistir de lutar para expulsar a galinha de sua cama, Kamba'i pegou o violão e começou a tocar imitando o som do cacarejo, tendo como resultado essa composição.

¹⁰⁶ A versão empregada aqui está escrita na tonalidade de Mi maior, porém, pode mudar de acordo com a afinação em que estiver o violão, sendo a tablatura sempre fixa.

¹⁰⁷ Versão completa nos apêndices.

QR CODE 24 - EFRÉN KAMBA'I SCHEVERRIA TOCA RYGUASU KOKORE



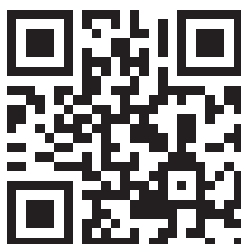
As células rítmicas que representam o cacarejo da galinha são sequências de colcheias com algumas recorrências do sincopado paraguaio. Nesta tonalidade de Mi maior, a nota principal da melodia da galinha é o Si, que se encontra justamente na síncope, um deslocamento da acentuação, sendo ornamentado pelas notas Mi e Fá. Ao final do ciclo tem-se a resolução de dominante (Si) tônica (Mi).

FIGURA 39 - TRANSCRIÇÃO CACAREJO DA GALINHA



FONTE: O Autor (2019)

QR CODE 25 - O CACAREJO DA GALINHA EM RYGUASU KOKORE



Essa é a parte da música que causa grande euforia no público e risos nas pessoas, que recordam o som da galinha com estas notas musicais, pois o músico ativa uma conexão com o

público, construída culturalmente, saciando as expectativas sobre o som da galinha e sua ressignificação em elemento musical, carregado de predicados antropológicos, “uma estrutura acessível ao corpo”(MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429). A partir deste fragmento melódico, o violonista deve fazer variações com polirritmias entre acompanhamento e baixo, além de rasqueados típicos da guitarra transportada.

Na interpretação de Juan Vera não há modificação na organização e na estrutura da música, porém se encontram maneiras de se tocar a guitarra transportada, que são acionadas de acordo com o contexto. Este fato evidencia um tipo de improvisação própria desta técnica, a qual é realizada de modo diferente em cada *performance*, atualizando-se e se conformando aos contextos externo e interno do músico em cada apresentação.

Quando o músico adepto desta técnica faz um trabalho em conjunto, se deve considerar a afinação mais eficiente para o repertório. Ao tocar com Juan Vera, as músicas são transpostas para o contexto da afinação do dia, a tonalidade em que está afinado seu violão, assim como a harpa paraguaia. Além disso, as semelhanças entre esses dois instrumentos não estão apenas na afinação, mas na maneira de tocar, principalmente na mão direita. Juan Vera explicou que existem três maneiras de se tocar a guitarra transportada: arpeada, rasqueada e mesclada.

A primeira, a arpeada, inspira-se na harpa como forma de pensar a divisão entre baixo, melodia e acompanhamento, sem rasqueado. É recorrente, nesta situação, que o baixo seja tocado em *staccato* nas duas primeiras notas e a terceira seja mais acentuada e sem *staccato*. Dessa maneira, o violonista pode equilibrar a posição de frente e fundo na relação entre baixo, acompanhamento e melodia.

A maneira de tocar feita com rasqueado trabalha o baixo em nota pedal¹⁰⁸, acompanhamento e melodia com ataques simultâneos da mão direita, com rasqueados para baixo e para cima, com o polegar fazendo o baixo e dando suporte no rasqueado. Essa técnica se distingue bastante do violão brasileiro.

A terceira é a mescla entre estas duas maneiras de tocar, quando o violonista deve ter a capacidade de alternar entre a técnica arpeada e rasqueada ou até mesmo fazê-las simultaneamente, o que exige um profundo conhecimento, tanto das técnicas da *guitarra transportada*, como da linguagem da Polca Paraguaia Instrumental.

Nas festas e festivais populares, Juan Vera apresenta um amplo repertório autoral com interpretações de Polcas Paraguias Instrumentais. O violonista cria uma atmosfera de

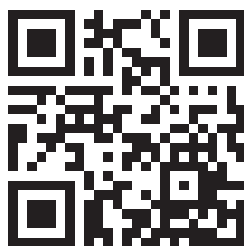
¹⁰⁸ Nota pedal quer dizer que o baixo continua na mesma nota, ou seja, a nota é fixa, enquanto as outras se movem.

baile em sua *performance*, para as pessoas dançarem. Já nos concertos intimistas, o músico se preocupa com uma boa condução das vozes, disposição clara das funções de acompanhamento e solo, com uma habilidade refinada de mudar o âmbito da voz principal que, às vezes, está no agudo, no médio ou no grave, sempre equilibrando a posição das notas entre plano e fundo¹⁰⁹.

4.6 CARLOS AYALA E A POLCA LENTA NO VIOLÃO

O repertório do Dr. Ayala é formado, em sua maioria, em ritmo de guarânia, com letra em guarani. Seu duo com o violonista Miguel Ibarra teve, como resultado, uma obra artística relevante na música popular paraguaia. Este trabalho está engajado na música como forma de preservação e também de problematização das identificações paraguaias, o que Dr. Ayala chama de *paraguayidad*. Por isso, ao tocar um tema de Tom Jobim ou de Johnny Green, para ele, o músico paraguaio deve enfatizar a sua nacionalidade de alguma forma, que pode ser na maneira de dedilhar o violão ou na maneira de se cantar. Ficou evidente a sua capacidade de transformar e adaptar o sentido construído sobre o significado da *paraguayidad*.

QR CODE 26 - CARLOS AYALA E MIGUEL IBARRA, ASUNCIÓN (2019)



¹⁰⁹ Trouxe Juan Vera para Curitiba e gravamos uma apresentação e entrevista na Tv UFPR juntos, no programa Som e Prosa, produzido pela Superintendência de Comunicação e Marketing/UFPR em associação com o GRUPETNO-UFPR em 2019.

FIGURA 40 - JUAN VERA, JUAN AYALA, JULIO BORBA E CARLOS AYALA NA CASA DE CARLOS AYALA EM YPACARAÍ



FONTE: O Autor (2019)

Em seu trabalho, Carlos Ayala buscou elaborar arranjos influenciados pelo *jazz* e pela música brasileira. Neste sentido, o artista me propôs uma rearmonização da música *Recuerdos de Ypacaraí*, de Demétrio Ortiz e de uma Polca Paraguaia chamada *Che Mba 'e Mbyasy*, de Elenita Duarte Nunes, também tocada em ritmo de guarânia e que pudesse acoplá-la com estruturas harmônicas de outras musicalidades no violão de sete cordas ¹¹⁰.

QR CODE 27 - RECUERDOS DE YPACARAÍ – ASUNCIÓN (2019)



¹¹⁰ Fiz essas rearmoições com espaço para mudanças de inversões de acordes de maneira improvisada para Dr. Ayala e gravei junto com o harpista Sixto Corbalán em *Asunción*, no mesmo período, a música *Recuerdos de Ypacaraí* de Demetrio Ortiz (1916-1975), na casa de shows Cafebrería em 2019.

QR CODE 28 - CHE MBA E MBYASY YPACARAÍ, PY (2019)



A execução do ritmo de acompanhamento da guarânia, uma derivação da Polca Paraguuaia, exige maturidade dentro de sua cultura. Por isso, deve-se incorporar outro fluxo temporal do corpo, mais lento e sem rigidez na pulsação, pois não basta fazer uma estratégia objetiva e racional sobre o entendimento da condução rítmica. É preciso revisar e transformar o próprio sentido de tempo, para balancear a relação entre a flexibilidade do fluxo temporal e a clareza da pulsação básica, na responsabilidade do violonista. Muito mole e sem pulsação clara não fica bom, assim como a pulsação rígida também desagrada os grupos.

O andamento é crucial para caracterizar a diferença entre a Polca Paraguuaia, entre 80 a 160 bpm a semínima pontuada e a guarânia, entre 50 a 70 bpm a semínima pontuada. Mas, não basta a análise da partitura ou o estabelecimento de um andamento fixo para se entender esses diferentes fluxos temporais. É preciso vivenciá-los, num processo de erro e acerto constantes, até que as partes estejam de comum acordo. A interpretação é sempre diferente da notação musical, pois uma porção de fatores musicais e extramusicais operam durante a *performance*. É na ligeira diferença das durações e ênfases do discurso musical que está a expressão artística (HELLER, 2006, p. 27 e 28).

Em suas guarânias, Carlos Ayala faz adaptações rítmicas de diferentes repertórios, Bossa-Nova, *Jazz*, ou mesmo Polca Paraguuaia. É o caso da música *Asunción del Paraguay*, de Santiago Cortesi e letra de Emiliano R. Fernández. Carlos Ayala e Miguel Ybarra reconstroem a harmonia da música e fazem uma adaptação em ritmo de guarânia do que era uma Polca Paraguuaia.

FIGURA 41 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY

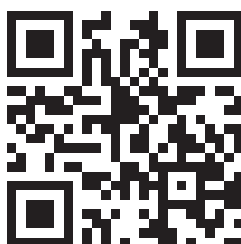
Asunción del Paraguay

Santiago Cortesi

The musical score is written in 6/8 time and consists of three staves. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a series of eighth notes: B4, A4, G4, F4, E4, D4. Above the first measure is a 'C' chord marking. Above the fifth measure is a 'G' chord marking. Above the eighth measure is an 'F' chord marking. The second staff starts at measure 7 and continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and eighth notes A4, G4, F4, E4, D4. Below the first measure of this staff is a 'G' chord marking. Below the fifth measure is an 'F' chord marking. Below the eighth measure is a 'G' chord marking. Below the eleventh measure is a 'C' chord marking. The third staff starts at measure 13 and continues the melody with quarter notes G4, A4, B4, and eighth notes A4, G4, F4, E4, D4. The score ends with a double bar line.

FONTE: O Autor (2020)

QR CODE 29 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY VERSÃO TRADICIONAL



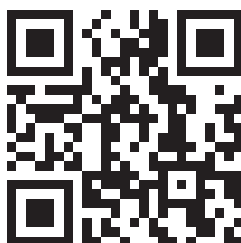
Percebe-se uma estrutura tradicional de Polca Paraguaia com andamento em cerca de 110 bpm a semínima pontuada. Sua forma pode ser considerada A, A' e B instrumental livre com variações. A partir desta estrutura, a dupla faz um arranjo, modificando a harmonia e o ritmo, conforme foi gravado no álbum *Ñasaindy Poty* em 2011 e também em quarteto, no segundo álbum de Carlos Ayala, “Biografía Musical” em 2013.

FIGURA 42 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY

The musical score for 'Asunción del Paraguay' is presented in three systems. Each system consists of a vocal line in the upper staff and a guitar accompaniment line in the lower staff. The time signature is 6/8. The first system (measures 1-7) features chords: C sus, Am(11), D/C, F7(#11), Eb7(#11), and Dm7(9). The second system (measures 8-15) features chords: Eb/D#, Db/Cb, Bb7M(#11), Em7(9), F7(6,9), Fm#7(b5), and Em7(9). The third system (measures 16-20) features chords: G/F, F/Eb, Eb/D#, Db/Cb, and Bb7M(#11).

FONTE: Arranjo de Miguel Ibarra e Carlitos Ayala (2019)

QR CODE 30 - ASUNCIÓN DEL PARAGUAY - VERSÃO EXPERIMENTAL



Ao escutar a sua explicação sobre o tema, é possível considerar essa música como um exemplo da síntese entre a Guarânia e a Bossa-Nova, por sua harmonização e pela lentidão compartilhada entre os dois ritmos. Este arranjo evidenciou que o significado de *paraguayidad* é maleável¹¹¹.

Carlos Ayala busca a inovação, ao mesmo tempo em que está preocupado com um resultado próximo do que ele entende como paraguaio. Assim, a progressão harmônica de um

¹¹¹ Ao mesmo tempo em que percebi grande respeito e admiração de outros músicos do país por este trabalho, como uma referência de música popular paraguaia, outros o viam como fora da tradição. A discordância sobre o que é o ou não paraguaio vai perpassar quase todos os trabalhos presentes nesta tese. O próprio Juan Vera, disse já ter sido acusado de estrangeiro por suas composições produzirem sonoridades fora da tradição paraguaia.

arranjo deve estar dentro de seu entendimento sobre o assunto e as letras das canções são traduzidas para o guarani. Seu primeiro CD contém canções do repertório consagrado da música popular paraguaia, porém ele não se interessa por uma abordagem tradicional da música, ou seja, essa paraguaydad é móvel, instável, sempre se transformando.

Perguntei para Carlos Ayala quais eram as principais temáticas cantadas na Polca Paraguaia e ele explicou que as músicas falam das guerras travadas pelo Paraguai, como a “Guerra da Tríplice Aliança” e a “Guerra do *Chaco*”. A disputa entre partidos políticos como o Colorado e Liberal, que ocasionou uma guerra civil na década de 1940 e os temas recorrentes do cotidiano, geralmente falando do amor, memórias coletivas etc. É possível somar outras temáticas recorrentes na Polca Paraguaia, de matriz guarani, que falam da fauna e flora da região e de seus mitos e lendas, transmitidas entre as gerações desse povo (MARTÍNEZ GARAY, 2018, p. 52). Essas são as temáticas mais recorrentes, mas ao se referir à atual produção instrumental, percebe-se um roteiro mais maleável, principalmente quando se trata de fazeres musicais fora do Paraguai, como o caso de Mato Grosso do Sul.

A Polca Paraguaia não se define por generalizações estanques, pois é um fenômeno em constante transformação. Os paraguaios se servem deste gênero musical para expressar o pêndulo característico da América Latina, que se move entre o tradicional e o moderno, entre a arte e o artesanato e pelas diferentes temporalidades presentes no cotidiano da cultura popular, resultado da sedimentação, justaposição e entrecruzamento de diferentes tradições, de povos indígenas, africanos e europeus (GARCÍA-CANCLINI, 2013, 74).

4.7 NOVOS CAMINHOS PARA O PROCESSO DE INCORPORAÇÃO DA POLCA PARAGUAIA

No circuito instrumental paraguaio, os harpistas são referências importantes. Restava, então, encontrá-los para vivenciar as maneiras de estes músicos perceberem a Polca Paraguaia e se expressarem musicalmente neste contexto sonoro. Ao escutar as gravações em discos e vídeos, não se percebe a dimensão da expressividade desse instrumento. Para se regular com a harpa no violão de sete cordas, é preciso uma negociação nos baixos, ao mesmo tempo incorporar os gestos e articulações realizadas nos contracantos da tessitura grave. Existe a possibilidade de influências recíprocas entre as baixarias do choro e *los bordoneos* da harpa paraguaia pela improvisação. Assim como nas estratégias de acompanhamento, com várias figuras rítmicas de condução harmônica, acopláveis nas diversas vertentes da Polca Paraguaia Instrumental.

Um dos harpistas encontrados foi Sixto Corbalán, uma das referências da harpa no país e quem sintetizou a tradição paraguaia em sua prática, aliando à sua *performance* outros elementos musicais, como influências da música brasileira e da música de concerto. Ele e seu irmão, Juanjo Corbalán, têm carreiras prolíficas, com vários álbuns gravados e foram alunos de Nicolás Caballero. São exemplos de que alguns personagens da música brasileira foram capazes de influenciar gerações de músicos paraguaios.

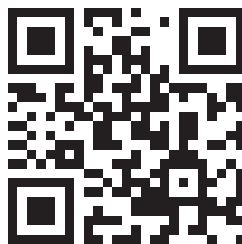
Sixto Corbalán explicou sobre a utilização da *llave* para tocar cromaticamente a harpa paraguaia, demonstrando o resultado sonoro com exemplos práticos. Com esta ferramenta, o músico expandiu as possibilidades de seu instrumento, fazendo modulações e experimentando diferentes tipos de acordes. Este recurso técnico-musical é realizado pelo intérprete pressionando a extremidade da corda com um fragmento de metal preso entre os dedos. Surgem assim - em comparação - as teclas pretas do piano. Essa ferramenta foi inventada por Nicolás Caballero com colaboração de Papi Galán.

FIGURA 43 - FOTO SIXTO CORBALÁN QUE MOSTRA AS LLAVES



FONTE: Foto Martin Crespo (2020)

QR CODE 31 - O CROMATISMO NA HARPA PARAGUAIA (2019)



O recurso das *llaves* surge da necessidade de incorporar elementos musicais estrangeiros, da música popular do século XX de outros países latino-americanos, como Brasil e Argentina, além da música europeia e o Jazz. O novo recurso exige do harpista uma precisão na hora de encaixar a *llave* na corda, explorando também intervalos microtonais.

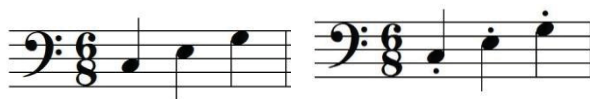
Além dessas novas adaptações, a harpa diatônica, como instrumento símbolo da cultura paraguaia, influenciou a maneira de tocar outros instrumentos, como o violão e o contrabaixo. Com Sixto Corbalán e o contrabaixista de Asunción Juanpa Giménez, foi possível evidenciar a existência de variações dos baixos na Polca Paraguaia, pois aquele caminhar em 1, 3, 5 da escala, geralmente sobre os acordes do I, IV e V graus, é apenas uma maneira de executar a condução ternária da Polca. Ou seja, existem outras linhas de condução, e não se podem considerar apenas as variações dessa matriz 1, 3, 5, mas também os baixos provindos de outros estilos, como da *Polca Galopa* ou até mesmo da *chacareira*, utilizados atualmente.

Juanpa Giménez explicou que as conduções dos baixos são inspiradas na *performance* dos harpistas paraguaios, porque foram eles que desenvolveram os baixos da Polca. Nas formações tradicionais com violão e vozes, a harpa é o instrumento que se encarrega dessa tessitura e, com a presença do contrabaixo, há que se negociar essa região dos graves, cabendo ao baixista fazer poucas notas para uma execução mais livre das variações e ornamentações do harpista¹¹².

Algumas variações básicas que se pode escutar na *performance* tanto dos harpistas, como dos baixistas é o 1, 3, 5 em semínimas, *legato* (estendido) e esta mesma sequência em *staccato* (picado), que é melhor entendido entre os violonistas como *pizzicato*, um artifício técnico importante da harpa, em que o ataque do polegar da mão esquerda do harpista é preso logo em seguida com a palma de sua mão, resultando em um ataque sonoro que se destaca nos grupos, técnica na qual o músico Sixto Corbalán é uma referência no país.

¹¹² Não por acaso, Juanjo Corbalán faz sozinho os baixos em seu quarteto, com a utilização de duas captações no instrumento, para dar uma maior potência e liberdade aos graves sem prejudicar a melodia no médio/agudo.

FIGURA 44 - LEVADAS DE CONTRABAIXO



FONTE: O Autor (2019)

Ainda dentro da condução 1, 3, 5, é possível fazer o quinto grau invertido, ou seja, o 5° abaixo da tônica, dando outra sonoridade.

FIGURA 45 - PRIMEIRA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO



FONTE: O Autor (2019)

Outra sequência é a 3, 5, 1, com a tônica uma oitava acima.

FIGURA 46 - SEGUNDA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO



FONTE: O Autor (2019)

Também é comum a variação derivada da chacareira conhecida como '*los tumbaos*'¹¹³ onde o baixo faz uma nota fantasma na segunda colcheia e duas semínimas para completar o compasso. Nesta condução rítmica não precisa cumprir os intervalos 1, 3, 5, sendo comum utilizar apenas a tônica do acorde.

FIGURA 47 - TERCEIRA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO



FONTE: O Autor (2019)

¹¹³ A palavra '*Tumbaos*' vem da música cubana e é muito utilizada na Salsa caribenha, é o toque das tumbadoras junto com o baixo.

Uma variação tirada da *Polca Galopa* é a sequência de quatro semínimas, uma semicolcheia, uma semínima e outra semicolcheia, que é realizada pelo bumbo na formação da *Bandita Kouyguá* e traduzida no contrabaixo em nota pedal na tônica do acorde. Pode acontecer a variação desta fórmula rítmica, omitindo-se a primeira semínima, fazendo o ciclo completo com uma pausa no tempo 1.

FIGURA 48 - QUARTA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO



FONTE: O Autor (2019)

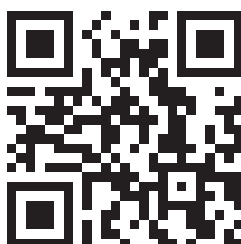
Para retomar a condução padrão 1, 3, 5, faz-se uma convenção de dois compassos com os intervalos escalares no campo harmônico de Dó Maior: 4, 5, 6, 5, 4, 3, 2, 1, da escala, em ritmo de 1 semínima, 1 colcheia, 1 semínima, 1 colcheia e 3 semínimas. Gesto de resolução muito comum na harpa paraguaia, instrumento de referência dos baixos, geralmente em *pizzicato*.

FIGURA 49 - QUINTA VARIAÇÃO DO CONTRABAIXO



FONTE: O Autor (2019)

QR CODE 32 - SEQUÊNCIA DE VARIAÇÕES DO BAIXO NA POLCA PARAGUAIA



No caso do acompanhamento do violão na Polca Paraguaia, há três tipos de levada: a primeira, da Polca Canção (*purajheí*), que é lenta, em andamento próximo da Guarânia, com 5

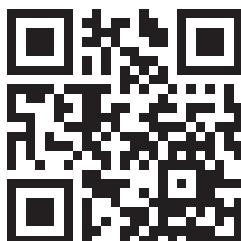
batidas; a Polca *Sysyry* ou *corrida* de andamento mais rápido, porém com a mesma sequência de batidas e a Polca *Galopa*, bem mais rápida, utilizando 4 batidas¹¹⁴.

FIGURA 50 - LEVADAS PARA VIOLÃO DA POLCA *SYRYRY*, CANÇÃO E *GALOPA*

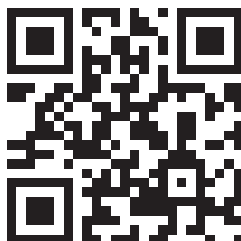


FONTE: O Autor (2019)

QR CODE 33 - RITMO DA POLCA CANÇÃO COMO REPERTÓRIO DE EXPRESSÃO



QR CODE 34 - RITMO DA POLCA GALOPA COMO REPERTÓRIO DE EXPRESSÃO



A experiência de acompanhar um harpista tocando Polca Paraguaia é relevante como investigação musical, porque esta é a circunstância de teste do nosso aprendizado e de comparação da teoria com a prática, buscando maneiras de triangulação de informações. Em

¹¹⁴ Percebe-se uma diferença na demanda de um rasqueado para acompanhamento em grupo e o rasqueado da guitarra transportada, para solista. O violonista deve considerar essa diferença tanto no número de batidas, como também na potência do toque.

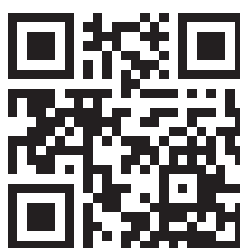
seguida, esses saberes devem ser incorporados para utilizá-los de forma coerente com a prática estabelecida e testar efetivamente o conhecimento adquirido. Esses saberes são incorporados na convivência, tocando em conjunto recursivamente.

4.8 JUANJO CORBALÁN QUARTETO

Juanjo Corbalán é um dos músicos do cenário experimental da música instrumental paraguaia. Possui dois álbuns gravados, o primeiro *Py'Aguapy*, mais atrelado à tradição da harpa paraguaia e o segundo, *Ñamandu*, fazendo experimentações com outras influências musicais inspiradas por Hermeto Pascoal, com uma proposta baseada na cosmovisão guarani e a relação deste grupo humano com a natureza¹¹⁵.

Seu quarteto tinha como formação, nesta época, a saxofonista Lara Barreto, o baterista Sebastian Ramírez e o tecladista Victor Alvarez. Em seu grupo, Juanjo Corbalán buscava progressões harmônicas distantes dos padrões da Polca Paraguaia tradicional, com a utilização das *llaves*, que possibilitavam o cromatismo melódico. O harpista expandiu as possibilidades harmônicas da harpa diatônica com o suporte do piano, que realizava parte das tensões dos acordes, possibilitando bitonalidades e modalismos típicos dos grupos instrumentais do Brasil.

QR CODE 35 - JUANJO CORBALÁN QUARTETO TOCA A MÚSICA MBOKURUSU DE JUANJO CORBALÁN (2019)



Em seu trabalho, foi perceptível que a maneira de fazer Polca Paraguaia instrumental das novas gerações de músicos tinha resultados semelhantes no Brasil e no Paraguai. Um processo de interseção entre o campo e a cidade, elementos endógenos e exógenos

¹¹⁵ O segundo disco de Juanjo Corbalán Quarteto foi inspirado no trabalho do antropólogo paraguaio León Cadogan que, no livro *El Fundamento de la Palabra*, de 1959, compilou um conjunto de cantos *Mbia Guarani* com tradução em espanhol, o qual revela, de maneira poética, o universo cosmogônico e a maneira de utilizar a palavra dos Guarani. Na música *Ñamandu*, composta por Juanjo Corbalán, Lara Barreto, cantora e saxofonista, declama um desses cantos, acompanhada com harmonias errantes e com ritmo de inspiração na cultura guarani e na Polca Paraguaia.

manipulados intencionalmente, com influência de artistas da música brasileira como Tom Jobim, Hermeto Pascoal e Egberto Gismonti, junto com outros ritmos latino-americanos, além do Jazz e do Rock.

Juanjo e seu irmão Sixto Corbalán se apresentam em várias partes do mundo, como na Ásia, na Oceania e na Europa, por isso são importantes difusores da música paraguaia. Seus trabalhos apresentam inovações, com composições e improvisos baseados na maturação de uma vida submersa na cultura paraguaia.

4.9 NICOLÁS CABALLERO - O MAESTRO DA HARPA PARAGUAIA

Nicolás Caballero é um dos harpistas mais expressivos em âmbito mundial, com uma carreira prolífica. Entrou na profissão de músico desde a sua infância, foi para a Europa ainda jovem e, desde então, conquistou o mundo com sua musicalidade. A ele também se atribui a invenção da *llave*, este recurso material fundamental para os novos avanços técnico-musicais da harpa paraguaia. O harpista costuma utilizar três *llaves* para tocar, sendo duas na mão esquerda e uma na mão direita. Nicolás explicou que, quando descobriu esta ferramenta por acidente, utilizava-a pressionada entre um dedo e outro. Foi Papí Galán quem sugeriu que o pedaço de metal fosse soldado em um anel para maior estabilidade e segurança¹¹⁶.

Nicolás Caballero vivenciou diversas musicalidades em sua carreira. Para tocar a harpa, ele não escutava harpistas, mas, sim, orquestras, pianistas e violonistas, além dos jazzistas e as suas dissonâncias harmônicas. Foi assim que ele sentiu a necessidade de fazer os cromatismos.

É interessante que o harpista, assim como seus alunos, mantêm-se na harpa diatônica e não migraram para a cromática, incorporada nas orquestras europeias. Estes músicos paraguaios decidiram desenvolver os cromatismos na harpa paraguaia utilizando a *llave*. Isto acontece pela distinção identitária do instrumento que, nesse caso, deixa de ser apenas uma ferramenta para simbolizar a sua terra e suas origens.

Nicolás Caballero organiza seu estudo por meio de composições, pesquisas, experimentações, erros e repetições. Ele tem necessidade de expandir harmonicamente a harpa paraguaia, por isso o harpista toca um amplo repertório de música latino-americana. O

¹¹⁶ Essa é uma evidência de inovação técnico-musical. Foi fundamental ter conversado com a geração de músicos mais experientes, como o caso de Nicolás Caballero e Papí Galán que, além de grandes músicos, são pesquisadores da construção da harpa paraguaia, fazendo várias modificações no instrumento ao longo das suas vidas e aplicando essas inovações na técnica de seus alunos. É o caso das *llaves*, que possibilitaram uma ampliação harmônica e microtonal na harpa diatônica.

instrumentista inspirou a nova geração de harpistas atuantes no Paraguai, como os Irmãos Corbalán e as Irmãs Díaz e fez importantes contribuições no desenvolvimento técnico da harpa paraguaia. Ele mostra como o Paraguai tem uma pluralidade de manifestações musicais e a Polca paraguaia é um recurso prolífico para o processo composicional.

4.10 OUTRAS EXPRESSÕES MUSICAIS DE YPACARAÍ – CONSIDERAÇÕES SOBRE A POLCA ROCK COMO ELEMENTO IDENTITÁRIO DA JUVENTUDE

Mesmo não sendo objeto dessa tese, optou-se por trazer para o texto uma breve discussão e comparação entre a Polca-rock no Paraguai e no Brasil, um circuito no qual muitos músicos do cenário instrumental trafegam e aprendem, ao longo da experiência, repertórios de expressão com elementos musicais exógenos.

Ao perceber a relação da Polca Paraguaia com o *Jazz* e o *Rock*, tanto em Campo Grande, como em *Ypacaraí*, houve a necessidade de tentar entender quais seriam as possíveis relações existentes entre a criatividade e as influências de diversos tipos de música de outros países, pois, na música instrumental, Juan Vera Carlos Ayala, Pedro Martínez e os Irmãos Corbalán tocavam esses ritmos, com elementos musicais identificados também em suas composições, inclusive com transformações na instrumentação da Polca Paraguaia, na aquisição da guitarra, do teclado eletrônico, do baixo elétrico, da bateria. Por isso, foi necessário abordar brevemente o contexto dos instrumentistas em sua relação com o *Rock*.

Um grupo exemplar de tocadores de *Polca-Rock* são *Los Facultativos de Caacupé*, no interior do Paraguai, o qual toca um repertório autoral. O termo *Polca-Rock* é uma generalização das fusões da Polca com gêneros musicais amplamente difundidos. Acontecem fusões com o *Rock*, propriamente, mas também com o *Pop* e com outros gêneros musicais latinos como o *Reggae* e a *Chacarera*¹¹⁷.

Com as sobreposições de diferentes ritmos na *Polca-rock* se utilizam, frequentemente, os compassos em 2/4, 3/4, 4/4 e 12/8, pois esses compassos derivados do *Rock*, *Pop*, *Reggae* e *Blues* são possíveis de serem camuflados dentro do compasso de 6/8

¹¹⁷ O grupo *Los Facultativos* era integrado por um sexteto, com um baixista e cantor, um baterista, um guitarrista solo, outro guitarrista de base, um percussionista e um saxofonista, numa formação bem diferente do entendimento tradicional sobre a instrumentação da Polca Paraguaia. Isso possibilitou observar outra vez que estavam trazendo à tona a problematização da tradição através da prática musical da juventude, a qual, longe de abandonar suas práticas locais, utilizam-na como marco identitário de sua expressão roqueira. Esse fenômeno é parecido com o que acontece no Brasil com a fusão entre elementos do *Rock and Roll* com a Polca Paraguaia.

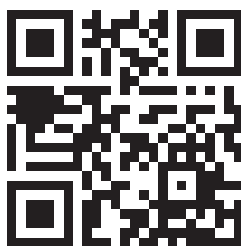
com hemíolas, dando, ao mesmo tempo, um sentido identitário local e a conexão com expressões sonoras globalizadas.

FIGURA 51 - BANDA LOS FACULTATIVOS – CASA DO ANEL, YPACARAÍ



FONTE: O Autor (2019)

QR CODE 36 - EXEMPLO DE POLCA-ROCK NO PARAGUAI, GRUPO LOS FACULTATIVOS EM YPACARAÍ (2019)



Encontram-se evidências de intersecção entre o *Rock* e a Polca, pelo menos desde a década de 1970, em terras paraguaias. Esta década foi definitivamente a do *Rock*, inclusive com a fundação da *Storm Records*, espaço cultural voltado para a *performance* ao vivo de bandas de *Rock* psicodélico, como contou o baterista Riolo Alvarenga (VILLAMAYOR e CASTELLANI, 2012, p. 35 a 37)¹¹⁸.

¹¹⁸ O movimento da *Polca-Rock* no Brasil tem como marco inicial consagrado o trabalho de Tetê Espindola e o Lírio Selvagem em 1978 (GONÇALVES, 2005, p. 2). No Paraguai, existem registros de bandas de *Rock*, pelo menos, desde os anos 1960, com a banda *Los Rebeldes*. (JORNAL ABC COLOR, 2014, não paginado). Sem dúvida, aconteceu a relação desses grupos com a Polca Paraguuaia, ao menos de maneira informal.

Sabe-se também que uma das contribuições do *Rock* e do *Jazz* na Polca Paraguaia é a adaptação da instrumentação, já nos anos 1960, com a inserção da bateria, da guitarra e do baixo elétrico (VILLAMAYOR e CASTELLANI, 2012, p. 48 e 49). Ou seja, os encontros entre a Polca Paraguaia, o *Rock* e o *Jazz* acontecidos nesta época provocaram misturas que acabaram por conformar a musicalidade das novas gerações de artistas.

No Mato Grosso do Sul aconteceu algo semelhante. A primeira geração de músicos da *Polca-Rock* que atuam desde os anos 70 e 80 com Geraldo, Tetê e Alzira Espíndola tiveram a experiência de tocar com músicos de São Paulo, que já tinham a vivência com o *Rock* e o *Jazz* e misturaram essas influências com o compasso em 6/8 da Polca Paraguaia. A segunda geração de compositores de *Polca-Rock* do estado, formada por Rodrigo Teixeira, Caio Ignácio e Jerry Espíndola, perpetuou esse subgênero musical na década de 90.

Apesar de ser o mesmo movimento de intersecção da Polca Paraguaia com o Rock, não foi encontrada uma rede consistente de relações da prática da Polca-rock entre paraguaios e brasileiros, exatamente como acontece na música instrumental. Os interlocutores que abordei tanto em *Ypacaraí* como em *Asunción*, nada conheciam sobre esse movimento no estado de Mato Grosso do Sul¹¹⁹.

4.11 SAÍDA

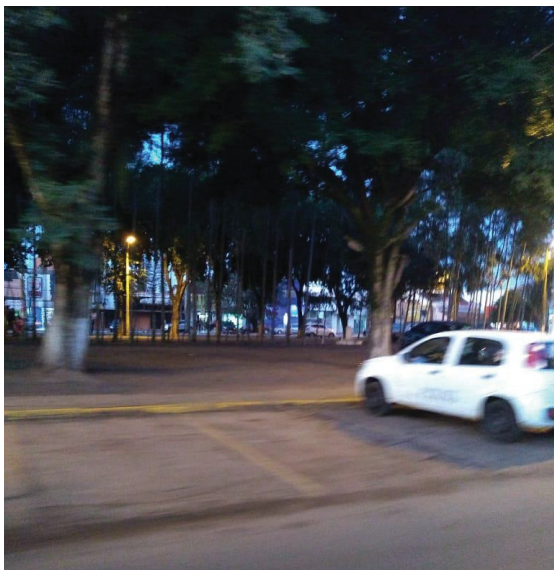
A experiência musical discutida permitiu entender a relação entre a música paraguaia e a brasileira e as diferenças que existem entre a Polca Paraguaia em território paraguaio e o que tem sido utilizado para fazer a música instrumental em Mato Grosso do Sul, mesclando esses elementos musicais de ambos países.

Ao conviver com os paraguaios, conversando, tocando e frequentando shows, percebi que a influência não era unilateral. Pelo contrário, a música brasileira tem produzido impacto no cenário paraguaio e isto reforça a existência de relações de trocas entre os países. Pois, como dito anteriormente, a Polca Paraguaia é fundamental para explicar as identificações construídas sobre o sul-mato-grossense.

A viagem terminou em *Pedro Juan Caballero*, fronteira seca com Ponta Porã, sem a presença de rio ou lago. Ao atravessar a fronteira, tive a certeza de haver transformado a minha percepção, *performance* e composição dentro da Polca Paraguaia Instrumental.

¹¹⁹ Ao conversar com o baixista, jornalista e pesquisador Rodrigo Teixeira (2021), foram explicitadas experiências de encontros entre músicos brasileiros e paraguaios deste circuito, inclusive com a participação do requintista Juan Cândia no álbum “Por América” em 2014, com o grupo Hermanos Irmãos, grupo no qual Rodrigo participa.

FIGURA 52 - IMAGEM EM MOVIMENTO DA FRONTEIRA ENTRE *PEDRO JUAN CABALLERO* E PONTA PORÃ



FONTE: O Autor (2019)

A convivência com os paraguaios em *Asunción* e *Ypacaraí* demonstraram diferenças no fazer-musical da Polca Paraguaia Instrumental em cada cidade visitada. Na pesquisa de campo, a experiência vivenciada foi distinta e enriquecedora para o aprendizado proposto inicialmente nessa tese. Aprender as maneiras de cada artista e grupo paraguaio permitiu compreender o seu fazer musical, pensar as explicações em estado aberto para interpretações variadas, com músicos, junto com a comunidade, ressignificando o próprio fazer musical de maneira constante.

Como pode se perceber nos diferentes segmentos de expressão musical, há grupos tocadores de Polca Paraguaia Instrumental, nos quais apenas faz sentido o encontro entre músicos quando acontecem acoplamentos de estruturas musicais de dentro da história cultural e musical paraguaia tradicional, regulados através de um roteiro fechado. Neste caso, o fazer musical é regulado na intenção de preservar a organização historicamente situada do sistema.

No caso das experimentações, no processo de improvisar com a intenção de enaturar musicalmente e problematizar estruturas musicais e seus sentidos, o sistema funciona de acordo com a regulação coletiva da memória, intencionalidade e expectativa emergidas do encontro. Por isso, acontecem mudanças de estrutura pela sobreposição de musicalidades. Mesmo assim, nestes sistemas de expressão, também se busca a preservação da organização que o mantém vivo e, por isso, há a necessidade de um repertório de expressão, para que, por meio da linguagem musical, possa-se trafegar pelos círculos criativos com um amplo

vocabulário incorporado, o que autorizará o músico a participar dos grupos de maneira colaborativa (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997).

Como será visto no próximo capítulo, a teoria da complexidade, em que se insere a obra de Francisco Varela, colabora no entendimento desse fenômeno. Neste sentido, no Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia da UFPR (GRUPETNO), existe a proposta de fazer as pesquisas tendo como base o estudo de sistemas complexos, a relação entre caos e estabilidade e a interdisciplinaridade, como recurso epistemológico, definido como etnomusicologia dialógica.

A partir de agora, será feita a aplicação do conceito de enação e clausura operacional para entender como a teoria de Francisco Varela, da fase fenomenológica, pode ajudar a explicar o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental a partir da ideia de sistemas de expressão, para evidenciar o processo de aprendizagem do músico popular improvisador e como se constrói um repertório de expressão, o qual transita entre agir e perceber. Com essa perspectiva, é possível dizer que cada experiência é um fenômeno relevante no explicar, quando o músico deve estar atento para tocar de maneira colaborativa e acolhedora.

5 AUTONOMIA, ENCONTRO DAS DIFERENÇAS E AS TROCAS MUSICAIS HUMANIZADORAS

Estava sentado em silêncio, encostado no balcão, quando escutei uma conversa que começara de madrugada: o sujeito humilde falava sobre a emoção de tocar e interagir com outros músicos como forma de cura, de expressão de seu *ethos*, ao mesmo tempo de um rompimento efêmero com tudo de ruim que o afligia, como se estivesse renovando sua percepção do mundo. Para ele, isso era fazer música. Pegou o violão...

O oficial da patrulha disse: não, não é assim! Apenas devem-se cumprir as leis, de acordo com a ordem vigente, que agora está nas mãos de meus senhores. Faça cumprir a lei que me foi determinada e canta-se o chicote. Para grande surpresa de todos, o músico não parou de tocar, sem saber desistir de seus sonhos e do bem viver, ficou girando e girando em um círculo infinito, deixando encabulado o carrasco, que desconhecia essa dança cósmica.

(Memórias de viagem, Julio Borba, 2021)

QR CODE 37 - JULIO BORBA QUARTETO TOCA A MÚSICA GAIVOTA PANTANEIRA DE DINO ROCHA, CURITIBA - PR (2018)



O objetivo desse capítulo é formular uma definição do *fazer musical* da Polca Paraguaia Instrumental para contemplar os pontos de vista dos músicos populares improvisadores e compositores sobre o fenômeno e encontrar processos criativos condizentes com a realidade de sua prática. Essa inquietação se evidenciou na pesquisa de campo, ao tocar com músicos brasileiros e paraguaios, para construir, no violão de sete cordas, um repertório de expressão dentro dessa musicalidade, ao memorizar os acontecimentos musicais vivenciados entre 2016 e 2019.

Ao explicar seu fazer musical, os instrumentistas populares, geralmente, omitem alguns processos, tornando o acontecimento algo de difícil entendimento, pois a relação entre caos e estabilidade, em uma música livre das amarras de uma delimitação estreita feita por um compositor, acarreta a presença de responsabilidades individuais no âmbito global do grupo que está tocando, influenciando diretamente a estrutura sonora. Então, qual é a diferença entre um reproduzidor mecânico e um ser humano fazendo música? Como uma mesma música pode se transformar em sua estrutura e variar seus sentidos¹²⁰? Esse fenômeno pode ser observado pela ótica do tocador e tocadora de Polca Paraguaia Instrumental, pois, no ato de tocar, eles estão em uma clausura operacional, regido implicitamente por uma regulação global da *clave*, mas também pela estrutura e organização da música tocada. Ou seja, sua harmonia, melodia, cortes e convenções, assim como pela forma da música, o tempo organizado previamente ou negociado no instante de tocar.

Para pensar a experiência e trazer à tese vivências relevantes para explicar o fazer musical em que foram encontradas expressões da Polca Paraguaia Instrumental, foi necessário reconhecer fenômenos recorrentes, como o aparecimento de novas composições, diferentes tonalidades, temas virtuosísticos e também lentos e melancólicos, expansão harmônica, fluxos temporais com forte caráter pessoal, mudanças de métrica, dinâmicas negociadas de forte e fraco, a cada momento, no acontecimento musical, exigindo uma escuta atenta para ocorrer uma execução sincrônica e satisfatória. As músicas eram tocadas de memória por todos. Ou seja, eram ativadas no momento em que acontecia a sincronização dos gestos entre os músicos. Neste sentido, foram encontradas várias maneiras possíveis para se tocar uma música, pois, ao mesmo tempo em que eram expressados elementos musicais construídos através da história local pelas antigas gerações de músicos, acontecia a emergência de novos sentidos e sonoridades através da improvisação.

Foi necessário então, construir uma explicação de como ocorreu a incorporação do conhecimento através da prática. Para isso, foi usado o arcabouço teórico da enação em sua fase fenomenológica, para problematizar os pré-conceitos sobre música e ativar recursos sensorio-motores que possibilitassem a improvisação musical e o acoplamento de expressões sonoras.

A surpresa foi descobrir que, em cada lugar, a experiência de tocar era distinta, existiam especificidades na instrumentação e história coletiva, como também diferenças entre cada grupo de indivíduos tocadores de Polca Paraguaia Instrumental, características

¹²⁰ Maneiras de pensar, expressão de pontos de vista de cada músico sobre o seu fazer, saberes que são o alimento do fazer musical coletivo.

desconhecidas até o momento. Esse fenômeno corrobora a seguinte afirmação: “Os "signos" que, por hipótese, deveriam introduzir os sujeitos na experiência do espaço só podem, então, significar o espaço se eles já são apreendidos nele e se o espaço já é conhecido” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 346).

5.1 ACOPLAMENTOS DE MUSICALIDADES

Humberto Maturana (1928-2021) e Francisco Varela (1946-2001)¹²¹, em seus primeiros textos em parceria, desenvolveram o conceito de acoplamento estrutural, significando uma relação de interações constantes e estáveis entre unidades autopoieticas, entre sujeitos que incorporaram uma ou várias musicalidades. O conceito pode ser aplicado ao fazer musical, pois, essa relação recursiva permite a observação de mudanças estruturais destas unidades por influência mútua, as quais causam perturbações entre si sem perder a organização interna de cada uma. Por isso, o músico sai das rodas musicais e *peñas*¹²², sendo que ele mesmo e, em cada um desses momentos, participa de maneira autônoma, fazendo escolhas e tomando para si novos vocabulários de expressão musicais. Em sua ontogenia, ou seja, na história de mudanças destas unidades durante sua existência, as modificações são constantes e cessam apenas quando se desintegram e entram em colapso, ou seja, quando morrem (MATURANA e VARELA, 2001, p. 86 e 87). Uma força impele o músico a seguir a musicalidade do grupo e o faz escolher a maneira de tocar que não interfira destrutivamente no acontecimento. Mas, como é impossível o músico se alienar de sua história pessoal dentro de uma cultura e musicalidade, acaba influenciando os círculos criativos no qual está inserido, seja no timbre, na tessitura trabalhada ou em suas idiosincrasias rítmicas. O que possibilita a interação recursiva desses sujeitos e grupos é, justamente, a sua ação expressiva e participativa no acontecimento, porque assim o músico é incluído na autorregulação dos grupos improvisando e não na imposição de um arranjo fixo e pré-dado. O acoplamento de musicalidades é ativado através de uma prática inclusiva e possibilitadora de interações e aprendizagens.

¹²¹ Na história da ciência, Maturana e Varela se encontram na cibernética da segunda geração, fundada por Heinz Von Foerster. Dentro desse pensamento, desenvolveram-se sistemas de computadores autônomos e com autorregulação. A principal contribuição dessa geração foi a inclusão do observador no estudo do objeto observado, pensamento que resultou na formulação da teoria da autopoieses, sendo a corporeidade do observador o que possibilita a experiência (GAVILLON, 2019, p. 25). Na história da filosofia, a importância do observador no explicar já tinha sido defendida por pensadores da fenomenologia, como Merleau Ponty, na primeira metade do século XX.

¹²² Peñas podem ser entendidas como festas com música, festa dos músicos e roda de músicos. Assim como na roda de tereré, os sujeitos se reúnem para compartilhar expressões musicais.

No que diz respeito ao acoplamento estrutural, não se trata apenas de símbolos, mas do próprio corpo, possibilitando pensar a musicalidade ou um gênero musical como tendo sua própria estrutura e, mesmo influenciado por outros gêneros ou ritmos durante a *performance*, preserva sua organização interna e suas características identificadas pela comunidade. Nessas experiências de acoplamento, há uma conservação dos elementos musicais e extramusicais e, como a unidade autopoiética é influenciada por elementos exógenos, manifesta-se nos círculos criativos a sobreposição¹²³ de musicalidades. Mas, o que acontece quando duas musicalidades incorporadas por sujeitos com histórias diferentes se encontram e se transformam mutuamente? A partir de uma pergunta parecida com essa é que Francisco Varela adaptou o acoplamento estrutural com o conceito de enação para se debruçar no estudo do fenômeno e das ciências cognitivas. Para o autor, a perturbação no acoplamento estrutural não considera adequadamente as regularidades emergentes de uma história de interação na qual o domínio cognitivo não se constitui internamente nem externamente, mas em ambos. Assim, a reciprocidade histórica é a chave para a definição entre um sistema autônomo e seu entorno (MATURANA; VARELA, 1994, p. 56)¹²⁴. Essa afirmação está de acordo com o entendimento do professor Paulo Freire, quando enfatiza construção dos sujeitos como seres humanos inacabados, porém marcados por pelo seu contexto:

De um lado, a compreensão mecanicista da História, que reduz a consciência a puro reflexo da materialidade e, de outro, o subjetivismo idealista, que hipertrofia o papel da consciência no acontecer histórico. Nem somos mulheres e homens, seres simplesmente determinados nem tampouco livres de condicionamentos genéticos, culturais, sociais, históricos, de classe, de gênero, que nos marcam e a que nos achamos referidos.(FREIRE, 1996, p. 38)

No caso da música popular, é possível comprovar esta afirmação pela experiência de tocar em grupo, porque acontece um fluxo constante entre o condicionamento externo e interno e, ao mesmo tempo, a capacidade dos sujeitos de fazerem escolhas autônomas. O músico aprende fazendo e incorpora novos elementos de expressão através da escuta polifônica e da experimentação, os quais são compartilhados com a comunidade e estão em constante mudança devido ao inacabamento do ser que faz música.

¹²³ Sobreposição denota o fenômeno de interação de sons, como na polirritmia 2 contra 3 da Polca Paraguaia, não existe um 2 que domina o 3 ou vice-versa. É uma interação constante de regulação entre os pulsos binário e ternário.

¹²⁴ Acoplamento estrutural e enação não são conceitos antagônicos, mas complementares.

5.2 ENAÇÃO – AÇÕES RECÍPROCAS NO FAZER MUSICAL DA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL

O conceito da enação foi fundamental para a presente pesquisa etnomusicológica porque, ao entender que o processo de aprendizagem acontecia junto com o viver como músico, foi possível aprender a cada interlocução com os mestres de dentro de sua cultura, os quais possuíam vivências musicais fundamentais para pensar a Polca Paraguáia Instrumental e explicavam-na tocando¹²⁵.

A apropriação do conceito da enação se deu por sua aplicabilidade no estudo da improvisação e da criatividade. As semelhanças entre este conceito de Francisco Varela e a experiência em campo de pesquisa foram marcantes em relação à percepção do objeto de investigação, principalmente nas interações musicais vivenciadas, tocando e conversando com os mestres populares paraguaios e brasileiros. A percepção enativa possibilitou pensar ainda que, ao vivermos e aprendermos, somos e estamos em uma constante ação; ao “colocarmos em obra” um mundo e uma mente numa história de variedades de ação do sujeito sobre o mundo (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 33 e 34).

Segundo os autores Francisco Varela, Evan Thompson e Eleonor Rosch, o conceito da enação faz parte da tradição da fenomenologia de Merleau Ponty, o qual já sustentara anteriormente que a cultura científica ocidental propõe que se considerem os corpos não apenas como estruturas físicas, mas também como estruturas vividas e experienciais, como externos e internos e, para isso, é necessária uma investigação minuciosa sobre a incorporação do conhecimento, a percepção e a experiência dos sujeitos (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 17 e 18)¹²⁶.

No fazer musical, se não se percebe o que está acontecendo, os elementos musicais são ignorados, assim não é possível reagir ao som emitido pelo outro músico na intenção de participar da autorregulação coletiva, porque não há reflexividade, ou seja, a relação de

¹²⁵ Músicos com os quais toquei polca paraguáia no Brasil: Renan Nonato, Ivan Cruz, Gabriel de Andrade, Dino Rocha, Marcos Assunção, André Ribas, Santiago Beis, Pedro Mila, Leonardo Lopes, todos eles músicos que tocam e compõem.

Os músicos com os quais toquei no Paraguai foram: Sixto Corbalán, Sebastian Ramírez, Carlos Ayala, Juan Vera, Vicky Díaz, Gionvanni Primerano, Nicolás Caballero e Juanpa Giménez. Todos são músicos que tocam e compõem.

¹²⁶ Existem relações entre o pensamento de Maturana e Varela com o filósofo francês Henri Bergson, o qual entende que não há intenção em nosso fazer. Pesquisadores como (EIRADO; PASSOS, 2004) relacionam o conceito de autonomia com virtualidade, realizando assim uma comparação prolífica entre estes pensadores. Na minha pesquisa todo o percurso partiu de uma intenção. Outra relação possível acontece entre os dois filósofos chilenos e George Berkeley (1685-1753): “o que existe tem que ser percebido, senão não existe” (FILHO, 2006, p. 28).

reciprocidade entre o que se pensa tocar e o que o grupo escuta e vice versa, não funciona e entra em colapso (VARELA, 1994, p. 306)¹²⁷. Com máquinas, a questão é completamente diferente, porque não é necessário se preocupar com o outro, assim um aluno pode tocar com o metrônomo pulsando em um andamento, enquanto seu tempo interno pulsa em outro, sem problemas, o metrônomo não vai reclamar. Já no fazer musical, com seres humanos, isso seria um desencontro, uma desregulação.

Como as relações entre as coisas ou entre os aspectos das coisas são sempre mediadas por nosso corpo, a natureza inteira é a encenação de nossa própria vida ou nosso interlocutor em uma espécie de diálogo. Eis por que, em última análise, não podemos conceber coisa que não seja percebida ou perceptível. Como dizia Berkeley, mesmo um deserto nunca visitado tem pelo menos um espectador e este somos nós mesmos, quando pensamos nele, quer dizer, quando fazemos a experiência mental de percebê-lo. A coisa nunca pode ser separada de alguém que a perceba, nunca pode ser efetivamente em si, porque suas articulações são as mesmas de nossa existência e porque ela se põe na extremidade de um olhar ou ao termo de uma investigação sensorial que a investe de humanidade (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 429).

Como um processo humanizador, o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental mostra como é feita a interpretação dos elementos sonoros circulantes no acontecimento e, como o pesquisador está em um estado de vulnerabilidade, buscando novos sentidos para recriar assim setas de tendência, pontos de interesse em uma rede de conexões entre os músicos, para problematizar suas próprias musicalidades incorporadas.

De acordo com Piedade (2011), para desenvolver um olhar musical é fundamental que se tenha experiência, manipulando os elementos musicais até incorporá-los no fazer, adquirindo, nesse processo, nexos socioculturais que são parte da musicalidade¹²⁸ (Idem, 2011, p. 105). A maneira de expressar as musicalidades varia de acordo com cada processo de ensino e aprendizagem. Pensando na cultura popular paraguaia e na brasileira, em sua maioria na oralidade, percebe-se uma liberdade na construção de caminhos de entendimento da música, o que reforça os conceitos de enação e autopoiesis, admitindo que a aprendizagem é sempre múltipla (GAVILLON, 2019, p. 15).

Por ser a Polca Paraguaia Instrumental uma música fora do contexto formal do processo escolar, é fundamental seguir passos específicos. Por exemplo, não há um professor representante oficial da “maneira correta de se tocar”, mas a variedade de mestres populares

¹²⁷ Semelhante a alguém estar falando e o outro não querer escutar, falando por cima coisas sem sentido no contexto atual, causando um desconforto, como se existissem duas melodias separadas e impossíveis de se conciliarem, ao contrário do que acontece em uma conversa amigável.

¹²⁸ Mais do que uma língua musical, portanto, musicalidade é uma audição-de-mundo que ativa um sistema musical-simbólico através de um processo de experimentação e aprendizado que, por sua vez, enraíza profundamente esta forma de ordenar o mundo audível no sujeito (PIEADADE, 2011, p. 105).

que incorporaram a Polca Paraguaia, seus repertórios construídos ao longo de suas vidas é incontável, como foi apresentado no capítulo anterior, realçando diferenças em cada lugar onde a música acontece. O encontro das diferenças no fazer musical é que possibilita um aprendizado mútuo e o enriquecimento de um repertório expressivo dentro das bordas do amplo entendimento do que seria a Polca Paraguaia Instrumental.

Dessa forma, não restam mais dúvidas de que, para aprender, é preciso conviver com os mestres experientes em tocar a Polca Paraguaia e com a capacidade de explicar o que e como se faz. Neste caminho, o fazer musical aparece como um fenômeno vivo, sujeito ao acontecimento de uma autorregulação do grupo e das modificações da percepção dos músicos a cada momento. Ou seja, enquanto manipulo uma gravação, eu posso voltar várias vezes a música e, se eu quiser escutar, por exemplo, o minuto 1,22 novamente, eu posso voltar o tempo e ele estará sempre ali no suporte eletrônico. No fazer musical presencial da Polca Paraguaia instrumental essa duração é indeterminada. O músico/ouvinte que viveu esse momento pode incorporar elementos emergidos do saber-fazer coletivo e guardá-lo em sua memória através do treinamento, para utilização em outras experiências. É um tipo de cognição performática, na qual o mundo é aquilo que se percebe dele (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 14).

Como músico popular, o sujeito deve lidar com as transformações ocorridas na duração do tempo e com as novas possibilidades emergidas da improvisação. Se o tempo é um fenômeno irreversível e seu impacto transformativo é visível apenas quando há uma mudança manifesta no corpo, o músico é o especialista com a função de perceber e expressar essas mudanças emergidas como consequência de uma análise intencional e performática. Neste sentido fenomenológico, a experiência é a “explicitação ou o esclarecimento da vida pré-científica da consciência, que é a única a dar seu sentido completo às operações da ciência e à qual estas operações sempre reenviam”. (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 92).

Essas experiências do fenômeno possibilitam a emergência de novos elementos musicais que, posteriormente, passam por um processo de legitimação sociocultural. Ou seja, é uma prática aquém das regulações das forças hegemônicas e, ao mesmo tempo, não regida pelo “gênio solitário”, feita em colaboração entre os músicos, negociando-se também os nexos socioculturais envolvidos no contexto. Com isso, podem-se realocar os músicos como sujeitos autônomos e criativos e não apenas subordinados às forças homogeneizadoras. Essas forças aparecerão diretamente no trabalho do músico depois, no processo de vendas, no qual o profissional comercializa sua obra já como produto, sendo necessários outros devires. Metaforicamente falando, é como se o músico tornasse uma fábrica de devires, sempre um

passo a frente das representações¹²⁹. Essa visão enativa vai ao encontro da fenomenologia de Merleau Ponty (1999, p. 95 e 96), quando este diz que o sujeito apenas dispõe de uma visão parcial e limitada e busca estudar a “aparição do ser para a consciência, em lugar de supor a sua possibilidade previamente dada”. Por isso, o artista deve fazer uma profunda reflexão sobre quem é e porque e não se transfigurar em qualquer rótulo numa luta desesperada por aceitação, caindo nas ciladas essencialistas do sistema de produção e comércio de mercadorias.

Assim, de posse destas referências, foi possível explicar como os músicos populares tocadores de Polca Paraguaia Instrumental desenvolveram seus processos criativos no fazer-musical, com a utilização de estratégias para praticar sua liberdade de expressão no período anterior à pandemia, mediante o rompimento momentâneo dos encontros presenciais.

Estes processos criativos somente se tornam realidade devido à autonomia do sujeito para criar caminhos sonoros subjetivos através da reflexividade interpessoal, porque acontece, no fenômeno do fazer musical, a autorregulação das diferenças, possibilitando às pessoas variar o repertório de expressões através do ato de fazer música. Por isso, considero a enação como uma “política cognitiva performática” de resistência, porque, ao mesmo tempo em que enfatiza a indeterminação das condições objetivas na mente dos músicos, mostra a existência de sua resposta, com a construção de coletividades criativas que possibilitam a emergência de singularidades sonoras na intenção de se diferenciarem (GAVILLON, 2019). Ao longo do tempo, essas experiências se consolidam em um consenso comunitário, os regionalismos universalistas (SANTOS, 2006), explicado no segundo capítulo.

Nesse sentido, entendo que esses encontros de experimentação musical podem ser apoiados no conceito de Círculos Criativos de Francisco Varela, pois, como um tipo de sistema, o processo de autorregulação interno determinado pela relação reflexiva entre as partes é a própria definição do sistema. Então, mais importante do que encontrar a origem implícita nas partes do sistema, é preciso dar atenção ao próprio processo de regulação das diferenças em sua definição. “*Um círculo se fecha e ao mesmo tempo dois planos se coincidem superpõem-se, confundem-se*”. Assim, uma unidade autopoietica, ou círculo criativo, se destaca de um fundo em decorrência de sua operação (VARELA, 1994, p. 302 e

¹²⁹ O devir é entendido aqui como o acontecimento, o processo de transformação do ser e das coisas pela ação de tornar-se algo, como um animal ou uma máquina, no sentido metafórico, no qual o músico se transfigura durante o fazer musical, vivido intensamente (DELEUZE e GUATTARI, 1997, p. 64). Ao contrário disso, há o músico *coach*, músico empresário, ou músico-máquina, o qual visa sempre o sucesso e dinheiro sem, necessariamente, manter algum escrúpulo, ou intenção artística, busca alcançar o maior público possível e repetir as ações lucrativas com propagandas enganosas. Enfatiza-se aqui três passos para aprender a tocar Polca Paraguaia Instrumental e improvisar e compor neste contexto. Para isso, é preciso viver essa música, tocar em grupo e aprender a reconhecer o outro como legítimo no conviver musical.

303). Neste sentido, consideram-se os fazeres musicais da Polca Paraguaia instrumental como fenômenos autônomos sobre um *trasfondo* de ação, fontes de criatividade e transformações da maneira de tocar. Porque, nesse fazer musical, aprende-se não só a gramática estabelecida, mas várias outras, que se confundem e se diferenciam, possibilitando incorporar uma diversidade de expressões e gestos na memória.

Para participar desses círculos criativos, é necessária uma escuta polifônica, como aponta o etnomusicólogo Paulo Chagas (2005). Para o autor, polifonia é uma manifestação simultânea de eventos múltiplos e individuais, reconhecida como um sistema de produção de significados, distinguindo a si mesmo dos sons simultâneos ocorridos no meio. Chagas ainda reconhece que o ser humano possui a capacidade de criar significados pela seleção de distinções acústicas (CHAGAS, 2005, p. 3). Mas, o que é preciso fazer para ter essa percepção? O autor explica essa condição cognitiva tendo como inspiração o conceito autopoiesis, de Humberto Maturana e Francisco Varela.

Segundo ele, primeiro se deve perceber os sons produzidos pelo próprio instrumento e o som do parceiro(a) músico como algo “exterior”. Essa é uma condição necessária para perceber as diferenças entre os sons emitidos pelos corpos como eventos analisáveis independentemente. Em segundo lugar, deve-se perceber os sons produzidos pelo próprio instrumento e o do parceiro(a) músico como algo “interior”. Essa é uma condição necessária para perceber os diferentes corpos sonoros como um evento único, sintetizado como uma unidade. Por último, o músico deve ser capaz de comunicar a percepção dessas diferenças para seu parceiro(a) músico e para o público (CHAGAS, 2005, p. 10).

Para ter uma percepção polifônica, necessita-se de uma escuta dos sons externos, ao mesmo tempo a expressão do próprio som, numa determinação mútua e não unilateral. Esse é o tipo de percepção que Francisco Varela chamou de enação, quando há uma retroatividade entre perceber e agir no mundo, pensando a cognição como ação corporalizada (GOMES, 2018, p. 129). O fato pode passar despercebido por ser um fenômeno que acontece em nosso cotidiano, sem nos darmos conta, através de um processo de aprendizagem do sujeito fazedor de música. Em sua filosofia de presença plena e reflexão corporizada, Francisco Varela traz alguns processos perfeitamente aplicáveis à experiência de fazer música popular. No início da aprendizagem, o sujeito pensa e não consegue fazer e, depois de um tempo necessário de treinamento, corpo e mente se unem em uma potência de ação, ao mesmo tempo em que se inicia o entendimento de estruturas sonoras que passavam despercebidas ao ouvido ainda não treinado:

mostram-nos as posições básicas dos dedos, diretamente, ou com um gráfico. Logo praticamos estas notas em diversas combinações, uma e outra vez, até adquirir uma habilidade básica. A princípio, a relação entre a intenção mental e o ato corporal está pouco desenvolvida: mentalmente “sabemos” o que fazer, porém fisicamente não podemos. Com a prática, a conexão entre intenção e ato se intensifica, até que ao final a sensação de diferença entre ambos desaparece quase por completo. Alcançamos certa condição que fenomenologicamente não dá a impressão de ser puramente mental nem puramente física; trata-se de uma classe específica de unidade mente e corpo. E desde logo, existem muitos níveis possíveis de interpretação, como atesta a variedade de executantes talentosos (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 54).¹³⁰

A combinação necessária entre pensar e fazer na música não acontece de maneira gratuita: precisa-se de determinação pessoal para perceber o fenômeno e interagir com ele. O músico deve se esforçar em incorporar esses elementos sonoros e, se possível, expressar esses sons de maneira pessoal e original, para adquirir autonomia e personalidade no fazer musical, ao mesmo tempo propondo problemas no ato, como, por exemplo, sugerir novas articulações, *crescendos* e *diminuídos*, tensões harmônicas e trocas de timbre. O leitor deve lembrar que essas circunstâncias são diferentes da prática musical formal, quando se busca o maior controle possível dos elementos musicais por meio de um líder comandante central do grupo, como um maestro. No presente caso, os papéis de liderança encontrados em campo não são centrais no fazer coletivo, restando a cada músico uma autonomia para fazer escolhas sobre sua expressão pessoal, revelando pontos de interesse a cada momento¹³¹.

Francisco Varela também chama a atenção sobre o saber-fazer da cultura popular, quando considerado como objeto científico. O sentido comum nos mostra como se criam caminhos em um mundo que não é fixo nem pré-dado e como este mundo se modela continuamente através de nossas ações (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 173). Para os autores, as ciências cognitivas têm resistido a essa perspectiva ao ver toda forma de experiência como “psicologia popular”, uma forma rudimentar de explicação, à qual as teorias

¹³⁰ ...nos muestran las posiciones básicas de los dedos, directamente o con un gráfico. Luego practicamos estas notas en diversas combinaciones, una y otra vez, hasta adquirir una habilidad básica. Al principio, la relación entre la intención mental y el acto corporal está poco desarrollada: mentalmente "sabemos" qué hacer, pero físicamente no podemos. Con la práctica, la conexión entre intención y acto se intensifica, hasta que al fin la sensación de diferencia entre ambos desaparece casi por completo. Alcanzamos cierta condición que fenomenológicamente no da la impresión de ser puramente mental ni puramente física; se trata de una clase específica de unidad mentecuerpo. Y, desde luego, hay muchos niveles posibles de interpretación, como lo atestigua la variedad de ejecutantes talentosos (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 54).

¹³¹ Quando cursamos faculdade, temos a tendência de observar essas práticas populares como bagunçadas ou desorganizadas, pois os alunos são treinados para ter um olhar erudito, tocar e ouvir música clássica europeia. Mas, ao contrário, a diferença está nessa liberdade de encontrar expressões próprias e propor problemas no ato de fazer música, com códigos e sentidos próprios da comunidade e uma horizontalidade da posição dos músicos, dentro do círculo e durante a *performance*.

representacionistas podem submeter a uma disciplina. A maior atitude da *cognição vivente*¹³² está na capacidade de propor, dentro de amplas restrições, os problemas relevantes encarados a cada momento. “Estes problemas não são pré-dados, mas se enatam a partir de um *trasfondo* de ação, no qual o que conta como relevante está determinado contextualmente por nosso sentido comum”. (ibid). Por isso, a música popular, feita nos moldes da improvisação e respeito mútuo, ensina aos pesquisadores a possibilidade de percepção e sugestão de problemas musicais no ato de tocar.

Esse pensamento possui eco na obra de Paulo Freire quando ele trata da pedagogia da autonomia e explica que o professor deve valorizar o conhecimento provindo da experiência do aluno, com respeito ao chamado senso comum, estimulando a aprendizagem e a capacidade criativa do educando e do educador, para o desenvolvimento do senso crítico, filosofia da educação esta condizente com a enação, por se inspirar na fenomenologia e por pensar os seres humanos como históricos, porém inacabados (FREIRE, 1996, p. 14).

Comprometendo-se com os problemas surgidos a cada momento, o saber-fazer do músico atual revela constantes interações entre musicalidades, como é o caso da relação entre a música paraguaia e brasileira. Na condição perceptiva da enação, é possível falar desses acontecimentos criativos como ações intencionais do músico, porque não exclui a experiência do explicar, enfatizando a capacidade do sujeito de fazer escolhas de como se expressar no mundo.

Imbuído do pensamento da enação de Francisco Varela (1994, 1997 e 2001), foi possível explicar o saber-fazer popular mais próximo das condições experienciadas. Nestes termos, o fazer musical tem como característica a diferenciação entre os sujeitos e o próprio diferenciar-se, dentro de um círculo criativo com um *trasfondo* de ação comum aos tocadores e tocadoras de Polca Paraguaia Instrumental, em que acontece a emergência de novos significados e sentidos expressados e autorregulados durante o instante que a música está sendo tocada. Há uma fonte inesgotável de possibilidades sonoras compartilhadas que são guardadas na memória coletiva dos músicos populares e tem como consequência a produção de novas obras.

¹³² Aqui é possível perceber um diálogo entre as teorias fenomenológicas, biológicas e neurocientíficas ocidentais com o budismo tibetano.

5.3 VIOLÃO DE SETE CORDAS NA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL – CONSOLIDANDO O OBJETO DE PESQUISA ATRAVÉS DA EXPLICAÇÃO DE MEMÓRIAS

Para dar continuidade na explicação sobre a Polca Paraguaia Instrumental nos termos da enação e círculos criativos, antes é necessário cruzar pela breve história do violão de sete cordas no Mato Grosso do Sul e o fazer musical durante essa pesquisa. Assim, justifica-se a presença desse instrumento no viver cotidiano. Nos termos de Maturana e Varela (2001, p. 87) é como se eu necessitasse de um acoplamento estrutural com o violão para me expressar musicalmente nas coletividades atravessadas. Ou seja, só foi possível fazer esta pesquisa e me expressar coletivamente quando estava de posse do violão de sete cordas, por ter acontecido com ele o processo de incorporação do conhecimento através de um acoplamento entre instrumento e corpo. Isso porque, como afirma Gavillon, 2019: “O acoplamento é sempre corporal e o aprender consiste em uma transformação de nossa corporalidade, de nossas coordenações sensório-motoras”(Idem, 2019, p. 30).

Busca-se, utilizando o violão de sete cordas, desenvolver uma explicação performática da Polca Paraguaia Instrumental, descrevendo os processos de aprendizagem e resultados formulados através da análise do fazer musical experienciado.

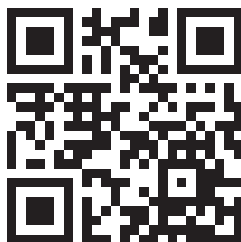
Como explicado, a Polca Paraguaia Instrumental foi vivenciada entre os Sul-mato-grossenses entre 2016 2018 e em 2019, quando foram encontradas novas práticas da Polca Paraguaia Instrumental no Paraguai para este pesquisador. Ao conviver com esses músicos, foi necessário interagir musicalmente para ter um olhar de dentro do fenômeno, atento ao processo polifônico dos grupos, escutando as nuances rítmicas e de dinâmica, inversões de acordes, melodias, contracantos e polirritmias ao incorporar a música estudada. Com este processo, foi experimentada a produção de novos sentidos na interpretação dos músicos, possibilitando encontrar elementos de improvisação. Com esse olhar performativo da Polca Paraguaia Instrumental, foi realizada a pesquisa de campo em três cidades, tocando e aprendendo com diferentes gerações de músicos. Mas, como aparece o violão de sete cordas na Polca Paraguaia?

Para situar o leitor neste contexto, foi desenvolvida uma breve história do instrumento em Campo Grande, MS. Ao procurar indícios históricos na relação do violão de sete cordas com a Polca Paraguaia Instrumental, foram encontradas outras gerações de músicos que tornaram isso possível em décadas anteriores.

A presença do violão de sete cordas na Polca Paraguaia é uma influência de músicos sul-mato-grossenses atuantes também nas rodas de choro. Esses instrumentistas, pelo menos desde a década de 1990, inspirados na *performance* dos violonistas de choro carioca, Dino 7 cordas e Raphael Rabello, incorporaram musicais este instrumento em suas práticas ¹³³. O primeiro violonista de sete cordas de quem se encontra registro em Campo Grande foi Jairo Lara¹³⁴, intérprete e compositor sul-mato-grossense, o qual promoveu fusões entre a música popular brasileira, paraguaia e de grupos indígenas locais, participando de festivais de música desde a década de 1970. Sobre Jairo Lara, o músico, produtor e um dos fundadores do grupo Acaba, Moacir Saturnino de Lacerda relata:

O Jairo começa no Grupo ACABA em 1973, com a música Pachico. Começa com violão normal e quando gravamos a música As Monções, em 1980, ele faz todo o arranjo no violão sete cordas. E aí toca este instrumento até sua saída em 2016, quando o Grupo comemorava os 50 Anos. (LACERDA, 2021)¹³⁵

QR CODE 38 - GRUPO ACABA TOCA PACHICO



As informações coletadas na pesquisa indicam ser Jairo Lara o primeiro violonista de sete cordas da cidade, na década de 1980, tocando no Grupo ACABA e promovendo, desde essa época, interações entre a música paraguaia e a brasileira no violão de sete cordas. Na década de 1990, outros violonistas de sete cordas surgiram na cena musical sul-mato-grossense ampliando assim o contexto cultural local¹³⁶.

¹³³ Em relação à afinação em Campo Grande, é uma unanimidade a utilização da sétima corda em Dó, por influência das gravações de Dino Sete cordas, havendo alterações de afinação em processos de composição para violão solo.

¹³⁴ Jairo Lara é um importante artista sul-mato-grossense, considerado o primeiro a introduzir o violão de sete cordas no estado (portal educativa: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/radio-educativa-104-7-fm-abre-espaco-para-musica-instrumental/> acesso em 20/12/2021)

¹³⁵ LACERDA, Moacir Saturnino de. Entrevista concedida por WhatsApp, em 28/08/2021.

¹³⁶ É importante ressaltar que a formação instrumental do Grupo Acaba com contrabaixo pouco destacou a presença da sétima corda do violão de Jairo Lara em suas primeiras gravações, sendo possível afirmar apenas a existência de uma intenção do violão de sete cordas com a utilização de baixarias características do instrumento, com um timbre mais grave, mas a presença da sétima corda no violão do grupo e no trabalho solo de Jairo Lara fica evidente somente na escuta das gravações realizadas a partir de 2010.

Em 1995, surgiu o primeiro grupo de choro da cidade, formalmente registrado, Agemaduomi, com dois álbuns lançados: o primeiro, chamado Proezas, em 2002 e, em 2006, um disco chamado “Agemaduomi, 10 anos de choro” com músicas autorais¹³⁷. Na primeira formação de 1995, o violão de sete cordas era feito pelo ortodontista Herbert Guércio, o qual passou a tocar esse instrumento quando entrou no grupo¹³⁸. O cantor e um dos fundadores do grupo Agemaduomi, Áttila Teixeira Gomes explica:

Logo depois do lançamento do primeiro CD em 2002, Herbert Guércio mudou-se para João Pessoa, Paraíba e quem passou a fazer a função de violão de sete cordas foi o Orlando Brito, convencido pelo grupo a abandonar o violão de 6 cordas. Depois de 2 meses de estudo, passou a tocar violão de sete cordas, até seu falecimento em 2013 (GOMES, 2021).¹³⁹

Áttila Teixeira Gomes ainda comenta o surgimento da confraria do choro em 2004, fortalecendo uma importante cena da música instrumental na cidade de Campo Grande, tendo Agemaduomi como grupo principal da confraria. Sem qualquer apoio, quem sustentava aquele centro cultural eram os próprios associados¹⁴⁰.

A existência do choro em Campo Grande é um indicativo de uma convivência cotidiana entre a música instrumental brasileira e a paraguaia, pois existe em ambas um repertório instrumental relevante, o qual exige dos instrumentistas muita dedicação para um fazer musical coletivo.

Em síntese, o violonista de sete cordas costuma fazer a função de acompanhamento e ocupa os espaços sonoros mais graves nos regionais de choro. Os violonistas de sete cordas sul-mato-grossenses compartilham a influência paraguaia do compasso em 6/8 e o 2/4 do samba-choro, tendo como referências o repertório nacional, mas também tocando músicas locais e paraguaias, além de composições próprias. A partir de 2010, apareceram outros violonistas de sete cordas na cidade: os músicos Ivan Cruz, Marcos Assunção e Leonardo Bugalú¹⁴¹.

¹³⁷ Em seu primeiro CD, intitulado “Proezas” o grupo Gemaduomi gravou um repertório de clássicos do choro, construído ao longo de anos tocando na noite de Campo Grande, MS.

¹³⁸ Paralelamente, aparece na cidade, nos anos 1990, também o Zé Mauro. Segundo o próprio Moacir do grupo Acaba, Zezé Mauro já tocava violão de sete cordas desde a época de Dino Meira (1940-1993). Áttila confirma dizendo: “no início dos anos 90 tinha o Jairo e o Zé Mauro tocando violão de sete cordas na cidade”. (entrevistas em 28/08/2021)

¹³⁹ GOMES, Áttila Teixeira. Entrevista por WhatsApp, em 28/08/2021.

¹⁴⁰ Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/em-um-quintal-da-vila-alba-confraria-tem-comida-de-boteco-ao-som-do-chorinho> acesso em 01/09/2021.

¹⁴¹ Ivan Cruz, atuando como arranjador e compositor em diversos grupos instrumentais. Marcos Assunção, com seu trabalho autoral, tocando um instrumento híbrido, colados uma viola caipira encima e um violão de sete cordas embaixo; Leonardo Bugalú como acompanhador de cantores de samba.

A presença do violão de sete cordas em Campo Grande possibilita perceber a entrada de novos instrumentos nos círculos criativos da Polca Paraguaia instrumental. Os rasqueados, a polirritmia, contrapontos e os sincopados, quando acoplados no fazer musical, produzem um tipo de inovação na música instrumental de ambos os países. Dentro do Paraguai, é possível dialogar com os baixos das harpas, mas também com a guitarra transportada, os trios e duos de música instrumental, em um aprendizado recíproco no fazer musical. Assim foi também com os sanfoneiros de Mato Grosso do Sul, Dino Rocha, Renan Nonato e Marcelus Anderson, mestres das escalas duetadas, utilizadas tanto na Polca Paraguaia como no Chamamé¹⁴².

Nas duas cidades paraguaias, Assunção e *Ypacaraí*, não foi encontrada nenhuma evidência da presença do violão de sete cordas. O estranhamento entre a sonoridade do violão de sete cordas e a sonoridade dos instrumentos típicos paraguaios levou a uma intensa aprendizagem, como se fosse o momento mais importante da pesquisa, pois estávamos atentos ao fazer-musical, em presença plena, fora do automatismo mecânico e utilitário¹⁴³. Depois dessas experiências, o músico guarda na memória, através de seu reforço sensório-motor do treinamento recursivo, os elementos musicais experienciados.

Essas experiências possibilitam explicar como o violão de sete cordas pôde participar da Polca Paraguaia, bem como entender se essa musicalidade causou transformações na maneira de tocar o instrumento. O leitor pode perguntar sobre as dificuldades para transpor elementos de uma tradição em um novo instrumento.

Este fenômeno aconteceu através da improvisação e da possibilidade de tocar com vários músicos de dentro dos círculos criativos da Polca Paraguaia Instrumental presencialmente. A intenção dessa estratégia de pesquisa foi a de articular a subjetividade do pesquisador, construída como violonista de sete cordas, com o mundo sonoro dos tocadores de Polca Paraguaia, tanto no Brasil como no Paraguai. Mas, antes de mostrar os resultados desse processo, é preciso pensar as diferentes maneiras de se tocar Polca Paraguaia, as quais

¹⁴² No fazer musical, existem vários elementos musicais exógenos como o jazz, blues, a música indiana, músicas locais de outras regiões do país, os quais são regulados durante o acontecimento. Percebe-se uma tendência de transcrever apenas as manifestações endógenas, mas o fazer-musical cotidiano é incontornável, não uma experiência de laboratório, mas, sim, da vida. Por isso divido a prática musical entre fechada e aberta, em que os músicos vão escolher intencionalmente a expressão mais adequada em seu conviver.

¹⁴³ Durante a pandemia do COVID 19, os músicos, isolados em suas casas, foram forçados a seguirem novas estratégias de mercado para sobreviver e muitos preferiram repetir fórmulas de sucesso vendidas nas redes sociais, com comportamentos muito parecidos entre si, utilizando seus canais de comunicação para venderem sua arte, como se fossem vender a si mesmos. O neoliberalismo agiu de forma violenta em nossas vidas durante a pandemia, causando o crescimento do número de suicídios e o fim de redutos de socialização e encontro de músicos, com vários profissionais abandonados à mercê da sorte e muitos desistindo de suas profissões, porque uma força externa colapsou o fazer-musical. Agora, em 2022, começaram a ressurgir redutos de encontro dos músicos, ainda com risco de infecção por coronavírus.

aqui estão separadas entre sistema de expressão “fechado e aberto” e isso foi o que determinou a função do violão sete cordas, instrumento típico brasileiro, na música paraguaia.

5.4 CLAUSURA OPERACIONAL NO ACONTECIMENTO MUSICAL

Para explicar como o violão de sete cordas se regula nos círculos criativos da Polca Paraguaia Instrumental, é necessário separá-la em duas formas de expressão: “fechada e aberta”, como dito anteriormente. As duas formas funcionam em clausura operacional, mas, na primeira, inserida em um âmbito tradicional da experiência, o observador pode percebê-la como um sistema fechado. No sentido musical e antropológico, a musicalidade está em um sistema aberto (PIEIDADE, 2011, p. 105), mas o músico e ouvinte de dentro da tradição sente reviver o seu passado e a história coletiva durante o fazer musical, dando a sensação de pertencimento em um circuito fechado, com seus próprios códigos¹⁴⁴.

Na experiência em clausura operacional do sistema “fechado”, os músicos expressam sua musicalidade nos termos da história nacional ou regional, seja em Assunção, *Ypacaraí* ou Campo Grande, com os elementos musicais e extramusicais endógenos, dispostos de maneira organizada. Para tocar nestes grupos, devem-se seguir as referências musicais históricas do local, seja presencialmente ou aprendendo por meio de fonogramas, reinventando gestos na própria condição subjetiva do músico. Este é um tipo de expressividade cujos elementos musicais e extramusicais estão dentro de uma autopoieses, “com a conservação de identidade e preservação de suas relações internas que os definem” (RIVAS TOVAR, 2009, p. 54).

Nestas circunstâncias, o músico reconhece e tenta cumprir todas as condições necessárias para propiciar o seu pertencimento nos grupos musicais de dentro da comunidade. Essas características também estão conectadas a questões extramusicais, como o próprio movimento do corpo do músico ao tocar. Ou seja, tende ao binário no Paraguai e ternário no Brasil, assim como as vestimentas e outros elementos que fazem parte de um baile.

Neste tipo de fazer-musical, o ouvinte não espera surpresas harmônicas, rítmicas ou melódicas e a *performance* é historicamente situada e legitimada pelos especialistas, em uma realimentação circular. Seus antepassados fizeram, a comunidade acolheu, os historiadores selecionaram elementos e o músico confirma esses elementos em sua expressão sonora, de

¹⁴⁴ No discurso dos interlocutores, ficou marcada a diferença entre a “verdadeira Polca Paraguaia” e as outras expressões, por isso a ênfase na presença do observador, porque não é suficiente falar de sistema aberto e não ser aceito pelos músicos de dentro da roda musical como alguém que toca polca paraguaia coerente com a regulação interna do sistema de expressão. Seria um sistema aberto, no qual não se pode entrar facilmente? Então seria aberto para uns e fechado para outros. De fato, o sistema em clausura operacional nunca é totalmente fechado, mas se regula em seus próprios processos.

modo que a confirmação é o alimento do sistema e a regulação das diferenças é o seu desequilíbrio. Assim, o músico busca uma interpretação coerente com o passado, mas com a negociação constante das relações intersubjetivas, “porque não há representação ou volição que não se modifique a todo o instante” (BERGSON, 2005, p. 2).

Ao assistir apresentações formais de Polca Paraguaia em anfiteatros e casas de cultura, surgiu a pergunta: de alguma forma, o que se vê aqui é o que se via nas festas musicais do passado? Ao longo de conversas com os interlocutores paraguaios, percebeu-se que não e, no espaço da *performance*, os músicos e o público são diferentes. Porém o ouvinte, em relação com o fenômeno, sente-se transportado nesta experiência, possibilitando ao músico trabalhar psicologicamente esses elementos em um show, ao se conectar com o público, em um processo de ensino/aprendizagem recíprocos¹⁴⁵.

É possível afirmar ser um sistema¹⁴⁶ em clausura operacional, porque o fazer musical atual revive as expressões de antigas gerações de músicos locais, como uma autonomia diante de todas as perturbações do meio e o resultado desses encontros são composições e arranjos que fazem parte desse mesmo sistema. Por isso, as descrições do segundo capítulo sobre as características paradigmáticas da Polca Paraguaia Instrumental são coerentes com a realidade do observador.

Um sistema que tem clausura operacional é, precisamente, um sistema no qual os resultados de seus processos são esses mesmos processos. A noção de clausura operacional é um modo de especificar as classes de processos que em sua própria operação se voltam sobre si mesmos para formar redes *autônomas*. Tais redes não se incluem na classe de sistemas definidos por mecanismos externos de controle (heteronomia), mas sim na classe de sistemas definidos por mecanismos internos de auto-organização (autonomia) (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 168, tradução nossa)¹⁴⁷

Ao abordar o fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental a partir do conceito de clausura operacional, deve-se destacar a emergência de redes autônomas de interação, pois o sistema não é definido por mecanismos externos. Mesmo que o indivíduo tenha convivido

¹⁴⁵ Neste sentido, a fenomenologia explica a transposição entre o mundo real e imaginário feita pelo artista. Nos termos merleupontianos, o músico se realiza no irrealizável, ao tornar as coisas irreais parte da realidade vivida. É como se o artista se tornasse um fantasma do personagem ou acontecimento representado, o qual pode ser um sujeito, uma coisa ou mesmo uma guerra (CARDIM, 2007, p. 36).

¹⁴⁶ O conceito de sistema utilizado aqui é a diferença que resulta entre este e seu entorno por seu processo interno (RIVAS TOVAR, 2009, p. 68).

¹⁴⁷ Un sistema que tiene clausura operativa es precisamente un sistema donde los resultados de sus procesos son esos procesos mismos. La noción de clausura operativa es un modo de especificar las clases de procesos que, en su propia operación, se vuelven sobre sí mismos para formar redes *autônomas*. Tales redes no se incluyen en la clase de sistemas definidos por mecanismos externos de control (heteronomía), sin o en la clase de sistemas definidos por mecanismos internos de autoorganización (autonomía). (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 168)

com diversas musicalidades e maneiras de ver o mundo, no âmbito tradicional da experiência, o músico está sujeito a tipos específicos de estrutura e organização, ao utilizar apenas elementos endógenos. Ao tocar coletivamente, querendo ou não, deve-se dar atenção ao acontecimento de maneira respeitosa com o grupo, para poder interagir musicalmente, atentando-se no aqui e agora, ou seja, ao funcionamento do sistema de expressão no qual se está inserido, para assim tomar decisões musicais congruentes com ele.

A Polca Paraguaia, expressada dessa forma, evidencia os mecanismos de autorregulação do sistema. Mesmo com a circulação de elementos musicais externos presentes na comunidade, mantém-se a organização interna do fenômeno. Podem acontecer modificações na estrutura, sem comprometer sua organização e funcionamento, como é o caso da entrada do contrabaixo elétrico e dos teclados eletrônicos, com mudança de timbre, ou imprevistos como uma corda que arrebenta ou um pequeno engano na troca de acordes.

Nesta prática, o fechamento para outras musicalidades é intencional. Basta o músico de fora, o *etic*, fazer escolhas irresponsáveis, como baixarias ou harmonias dissonantes e a regulação pode entrar em colapso, como se uma ação externa ao repertório gramatical do sistema de expressão destruísse a regulação interna¹⁴⁸. A regulação de elementos endógenos e exógenos vai acontecer de outra forma, intencionalmente e na amizade, pela experimentação dentro do grupo, com interações entre musicalidades.

O sistema de expressão fechado possibilita a identificação e a unificação de grupos humanos, enfatizando que, para falar de musicalidade, devem ser definidos quais os sons e comportamentos que as comunidades escolhem para chamar de musicais (BLACKING, 1973, p. 4) e como os músicos lidam com a legitimação social e sua capacidade de fazer escolhas durante o fazer-musical, circulando de um aspecto a outro continuamente.

No ponto de vista de cada observador, acontece a manifestação de construtos sociais. Ainda que o músico viva em dimensões diferentes da realidade, por sua história e crenças particulares, o essencialismo o atravessa. Sobre isso, o professor Marcondes Filho comenta: “*De fato, cada um diz o que diz e ouve o que ouve segundo sua própria determinação estrutural mas o que ele diz ou o que ele ouve não são meras fabricações autistas de seu organismo autopoietico, são elementos de uma linguagem compartilhada*” (FILHO, 2006, p. 35). Como foi citado anteriormente, Francisco Varela explica esse fenômeno com o conceito de *trasfondo* de ação: o que conta como relevante está

¹⁴⁸ Deve-se reconhecer e identificar os elementos musicais para interagir e, novamente, não se trata de máquinas. Colocar um *playback* e tocar sobre o fonograma livremente é muito diferente de tocar com uma pessoa, pois, quando esta responde, existem emoções, identificações, histórias que estão em jogo. Por isso, entende-se o fazer musical como um espaço de vulnerabilidade e, conseqüentemente, de respeito mútuo.

contextualmente determinado por nosso sentido comum. Esse mundo não surge à margem de nossa estrutura, conduta e cognição e, por isso, quando se fala do mundo, também falamos de nós mesmos (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997, p. 170 e 173).

Ao praticar essas expressões tradicionais, buscou-se adaptar o fraseado da harpa no violão de sete cordas, principalmente nos baixos, atento também às maneiras de fazer o acompanhamento de cada músico encontrado, na busca por construir o saber-fazer coerentemente com o contexto vivido.

5.5 POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL NO VIOLÃO DE SETE CORDAS – ENATUAÇÃO DE MUSICALIDADES

O conceito de clausura operacional para explicar o fazer musical possibilitou entender de onde eram tirados os elementos sonoros utilizados pelos tocadores de Polca Paraguaia, pois não bastava perceber os elementos exógenos circulantes no processo transcultural, mas também saber como os músicos tratam esses materiais em um sistema autônomo de relações sonoras.

O músico mantém seu vocabulário instrumental preservado na memória com sua prática musical cotidiana. As novas composições são parte do vocabulário musical dos círculos criativos no qual o músico participa, alimentando-se e se nutrindo musicalmente no saber-fazer coletivo. Essas experiências vistas de fora e isoladamente aparentam um equilíbrio, pois todos os elementos musicais são organizados de forma congruente entre si, com uma estabilidade e previsibilidade de escuta. O pássaro que canta na introdução da música *Pájaro Campanas*, o trem que aparece lentamente e depois acelera em *Tren Lechero* são gestos recorrentes e esperados, que fortalecem o sentido de pertencimento.

Porém, no trabalho de campo, foi observado um tipo diferente de experiência didática, pela maneira de encarar a prática musical em relações informais, nas casas dos interlocutores ou nos encontros de músicos nos bares, festas e centros culturais onde acontecia o ensino/aprendizagem da música popular. No caso do fazer musical informal cotidiano, nos encontros de improvisadores nas *peñas*, os músicos se encontram em um território sem dono, onde é possível fazer seu próprio caminho interpretativo. Com respeito mútuo, acontece uma escuta recíproca e se encontra uma regulação interna da música que se está fazendo, intencionalmente se produzem tensões e relaxamentos e se deve lidar com a consequência das expressões individuais, as quais serão respondidas e reguladas no tempo da música, dentro do

grupo¹⁴⁹. Por isso concordo com o professor Paulo Freire, quando ele diz: “no respeito mútuo, é que se pode falar em práticas favoráveis à vocação para o ser mais” (FREIRE, 1996, p. 35). Porque é neste ambiente salubre de convivência que se aprende sobre suas próprias características musicais e como se colocar no contexto dos sons de maneira respeitosa, expandindo assim o entendimento sonoro sobre o mundo.

Com esse processo, foi possível construir um repertório de expressão no violão de sete cordas, para tocar tanto no sistema fechado, como aberto de expressão musical. Uma música pode sintetizar o funcionamento deste instrumento nos círculos criativos em clausura operacional. A música *Carreta Guy*, debaixo da carreta, de autor anônimo, possibilita realizar generalizações sobre as maneiras de se tocar Polca Paraguaia Instrumental.

Buscando participar das rodas musicais de Polca Paraguaia para entender como os músicos praticam sua música e, ao mesmo tempo, desenvolver um vocabulário de expressão para compor, ao final do capítulo, demonstro recursos utilizados em minhas composições, os quais foram aprendidos no fazer musical coletivo.

No sentido técnico-musical, a música *Carreta Guy* não traz novidades harmônicas para os músicos brasileiros, mas rítmica e melodicamente sim, assim como no timbre e articulação das frases. Tocar de acordo com as necessidades locais de pertencimento e experimentação não é uma tarefa simples, por isso é coerente o músico incorporar os elementos musicais e unir mente e corpo, para não perder a oportunidade de tocar e se acoplar com a sonoridade do grupo. Pensando a música como uma arte do tempo, o músico popular improvisador deve ser sensível e responder instantaneamente os problemas e sugestões emergidos do fazer-musical, dentro das amplas restrições do sistema de expressão no qual está inserido.

¹⁴⁹ Também existe o conflito nestes encontros, mas relações de poder não definem o fazer-musical, já que, nesse tipo de música, o sucesso da experiência está relacionado à regulação das diferenças. Ao contrário de ambientes de ultra concorrência e destruição do outro para benefício próprio, os músicos populares encontrados nesta pesquisa faziam sacrifícios para poder participar das rodas musicais e ter a satisfação de compartilhar, com a interação de diversos níveis musicais, inclusive com a presença de crianças a idosos. O respeito mútuo é uma premissa para a regulação das diferenças dentro dos grupos e durante o acontecimento musical.

FIGURA 53 - PARTITURA DA MÚSICA CARRETA GUY

CARRETA GUY

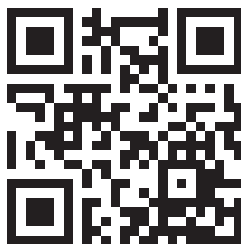
MOTIVO POPULAR

POLCA KYRE'Y

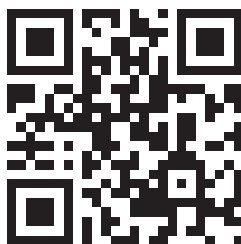
©CARLOS LOMBARDO TALAVERA

FONTE: Transcrição Carlos Lombardo Talavera (sem data)

QR CODE 39 - SIXTO CORBALÁN E JULIO BORBA TOCAM A MÚSICA CARRETA GUY, DE AUTOR ANÔNIMO, EM ASUNCIÓN, PY (2019)



QR CODE 40 - JULIO BORBA TOCA A MÚSICA CARRETA GUY, CAMPO GRANDE - MS (2020)



Essa música tem a forma A, B, A e apresenta a estrutura rítmica e harmônica típica da Polca Paraguaia, com a utilização de acordes transitando entre os graus I, IV e V, a utilização de sincopados paraguaios com adiantamento do tempo forte da melodia uma colcheia antes do primeiro tempo, a partir da parte B. Outra característica importante nessa música são as quiálteras de quatro notas (*quatrinhos*). A polirritmia gerada na estrutura musical e o fraseado que trafega livremente sobre um acompanhamento nada estático, mudando de dinâmica e acentuação junto com o solista é uma característica marcante entre os tocadores de polca paraguaia Instrumental.

Nessa música o solista, geralmente o harpista, faz uma introdução lenta, expondo notas do tema de maneira ornamentada. Na entrada do andamento dessa polca *Kirey*, rápida entre 130 a 150 BPM, a pulsação binária ou 190 a 210 BPM a pulsação ternária, acontece um breque repetido 4 vezes na primeira passagem da parte A, sempre no tempo forte, é como uma chamada para as pessoas dançarem. A harpa no grupo, geralmente, faz a função dos baixos, em *pizzicato*, dando um timbre particular, possível de se incorporar no violão de sete cordas. As melodias são tocadas de maneira duetada, assim como em Mato Grosso do Sul, como uma dupla de cantores. Acontece, frequentemente, uma forma consistente em tema e variações nas repetições com ornamentações virtuosísticas e também a extrapolação do tema nos grupos de improvisadores.

Nos círculos criativos, as interações são rápidas e somente é possível perceber incoerências na regulação do grupo, depois de acontecida a expressão sonora. Quando se abre a música para a improvisação, esse tempo de resposta exige ainda mais atenção, porque não existe um roteiro fixo. Como explicado anteriormente, a partir das reflexões do etnomusicólogo Paulo Chagas (2005), na escuta polifônica se precisa de uma percepção interna e externa do som para logo responder, fazendo previsões e se surpreendendo com os resultados no grupo, regulando-se com eles. Ao aprofundar ainda mais o assunto, percebe-se que se trata de uma distinção entre autorreferencia e heterorreferencia de escuta, construída

dentro do sujeito, uma reentrada (*re-entry*), pois a fronteira construída operacionalmente do sistema, a diferença entre o sistema e o meio externo é copiado mais uma vez, agora dentro do sistema (LUHMANN, 2005, p. 27 e 28). Por isso, os músicos se surpreendem com os acontecimentos emergidos do fazer-musical, porque, mesmo expressando sentidos intencionalmente, as novas sensações e a deformação dos elementos sonoros imaginados um pouco antes de tocar são retroalimentados de maneira constante, quando a expectativa e realidade são problematizadas pelo músico a cada instante. Esse *delay* entre receber uma fonte sonora externa, percebê-la e respondê-la é uma fonte de aprendizagem e desenvolvimento da atenção, característica imanente da Polca Paraguaia Instrumental. “A formação de círculos operativos mediante o ato aparentemente inócuo da reflexividade cria um domínio de todo novo, quer se trate de células e seres vivos, quer de linguagem e indeterminação” (VARELA, 1994, p. 310).

Com a música gravada na memória, tocada de várias formas, em diversas formações, os músicos utilizam essas experiências como parte de seu vocabulário de expressão. Onde ele ou ela aprende essa maneira de tocar? Na escola? Não, os músicos adquirem essa escuta “nas ruas”, quer dizer, tocando, sendo desafiados, aprendendo a escutar e a resolver problemas de regulação das diferenças nos diversos palcos ocupados durante a vida de músicos populares. O tocador e tocadora atentos aprendem a sugerir e resolver problemas no momento do fazer musical, quando estão em jogo subjetividades, identificações e características técnicas diferentes, possíveis de serem reguladas na intenção de fazer música coletivamente.

Durante o acontecimento, o músico está exposto ao tempo interno e à ornamentação do outro com quem está tocando. No acompanhamento, deve-se acoplar com a melodia de forma a encorpar seus movimentos ou contrastar com eles, trazendo a diferença, conforme a sua intenção e, possivelmente, a de outros músicos da roda. Se não houvesse reciprocidade entre o grupo, ou seja, a reflexividade entre sugestões e respostas dos sujeitos, seria como tocar com objetos mecânicos, repetindo sempre o mesmo gesto, fenômeno real e possível, mas isto não é o foco desta pesquisa. Diferentemente, o conceito de “fios intencionais” elucidada que a percepção do músico mobiliza potências, ossos, músculos e nervos, que o ligam ao seu instrumento e o possibilitam contrapor ou reafirmar os sons e gestos emitidos pelos outros músicos da roda (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 153). Por isso, é fundamental para o pesquisador/músico incorporar um amplo repertório de expressões sonoras ao longo de suas práticas musicais, assim como expandir suas qualidades sensório-motoras.

O violonista popular paraguaio utiliza de técnicas em seus acompanhamentos com todos os recursos utilizados no violão brasileiro com toque arpejado, quando se tocam as

notas dos acordes em sequência, uma nota depois da outra, o toque *plaqué*, quando se tocam as notas dos acordes simultaneamente e a polifonia de estratos, expondo melodia, baixo e acompanhamento ao mesmo tempo (FREIRE; NÉZIO; PIMENTA, 2012, p. 125), com o lado de dentro dos dedos, havendo violonistas que fazem com os dois lados dos dedos, como o caso de Juan Vera, que separa melodia e acompanhamento fazendo rasqueados na *guitarra transportada*¹⁵⁰.

Além do Rasqueado, é possível fazer o acompanhamento no violão, assim como a harpa paraguaia. Nesta circunstância, acontece o baixo e o acompanhamento ao mesmo tempo, o baixo sempre em pizzicato/estacato, com potência. No exemplo abaixo, tem-se o acompanhamento realizado no contra, uma colcheia depois do tempo forte.

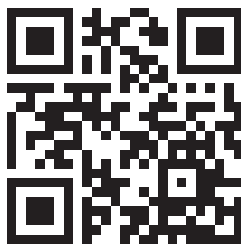
FIGURA 54 - EXEMPLO DE ACOMPANHAMENTO NO VIOLÃO DE SETE CORDAS

The musical score is written in 6/8 time and consists of three systems of music. Each system shows a treble clef staff with chords and a bass line. The first system starts with a G chord and continues with D7. The second system starts with a G chord, followed by G7, C, and D7. The third system starts with a G chord and ends with a final chord. The bass line consists of eighth notes, often beamed in pairs, following the rhythm of the chords.

FONTE: Arranjo e transcrição do autor (2021)

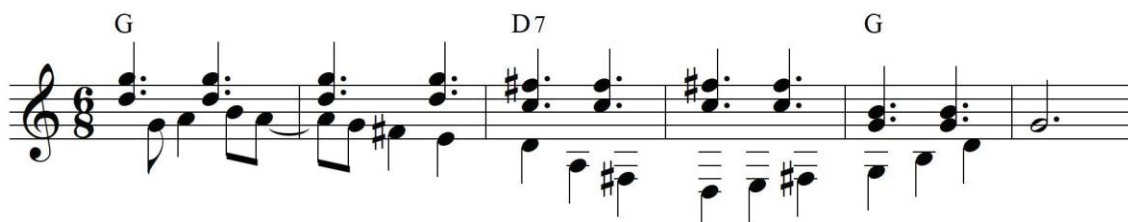
¹⁵⁰ Esses recursos são básicos no violão clássico paraguaio tradicional, porém parecia distante da cultura popular e sua dinâmica de negociação constante, por isso não tinha como chegar em uma roda de músicos com uma maneira pronta de tocar, sem pensar em todas as variáveis de uma roda. Às vezes, era bom fazer a polifonia por estratos, outra o toque *plaqué*, mas, em um momento de maior intensidade de um solo de acordeão, por exemplo, precisava fazer o rasqueado. A diferença no contexto da música popular é a possibilidade de utilizar esses elementos na improvisação e criação de tipos de acompanhamento demandados no acontecimento.

QR CODE 41 - ACOMPANHAMENTO DA HARPA NO VIOLÃO DE SETE CORDAS



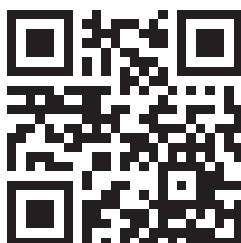
Também é possível encontrar exemplos de acompanhamento tético, dependendo da melodia e do próprio caminho do baixo, como se vê no seguinte exemplo: uma frase recorrente entre os harpistas, o baixo deslocado no primeiro compasso teve como consequência toda a continuação do acompanhamento no tempo forte da contagem binária. Há uma tendência dos harpistas de iniciarem e terminarem uma parte da forma musical com um tipo de acompanhamento: se começar com o acento descolado ou no tempo forte, vai-se até o fim da parte desta maneira.

FIGURA 55 - SEGUNDO EXEMPLO DE ACOMPANHAMENTO NO VIOLÃO DE SETE CORDAS



FONTE: Arranjo e transcrição do autor (2021)

QR CODE 42 - LEVADA DA HARPA NO VIOLÃO, ACOMPANHAMENTO TÉTICO

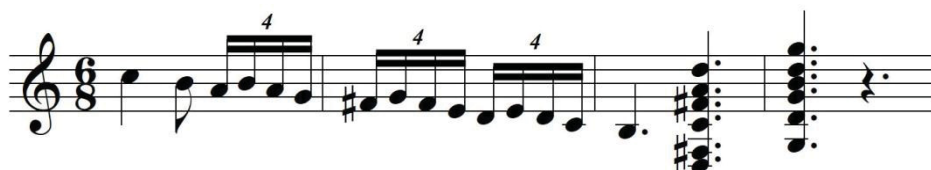


No exemplo acima, o acompanhamento recorda o som de um cacarejo de galinha andando e comendo sua quirera dentro do galinheiro. Interessante que o som instrumental da

Polca Paraguuaia se assemelhe ao som desse animal, inclusive sugerido por Papi Galán como seu arquétipo rítmico em entrevista em *Asunción*, em abril de 2019.

Uma característica importante é o final da música que, geralmente, prepara-se com uma frase acabando em tempo forte, logo acompanhado pelo acorde dominante no segundo tempo para finalizar a música de forma tética, pensando a contagem em dois pulsos.

FIGURA 56 - EXEMPLO DE FINALIZAÇÃO DE POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL NO VIOLÃO DE SETE CORDAS



FONTE: Arranjo e transcrição do autor (2021)

QR CODE 43 - FINALIZAÇÃO DA MÚSICA CARRETA GUY



Essa música pode ser tocada com exposição do tema, A, B, A e final ou, numa versão estendida, com repetições ornamentadas. Nos grupos de improvisadores, duos, trios e quartetos, uma parte da forma é repetida para improviso, muito comum na parte B, mas também acontece sobre a forma completa da música, podendo ser negociada no instante do acontecimento. O improvisador deve saber de cor a forma, sem precisar escutar a melodia nem a maneira inicial do acompanhamento, o que possibilita a emergência de novos sentidos e a sugestão de estruturas rítmicas e harmônicas que transborda a maneira tradicional.

Assim, chega-se à enatuação de musicalidades, quando os músicos fazem uma interação entre a tradição, que são os elementos incorporados na comunidade, com outras musicalidades vivenciadas, promovendo a sobreposição de elementos musicais endógenos e exógenos, numa troca recíproca e regulada no fazer-musical. Em cada território esse fenômeno se repete, mas com resultados diferentes, desembocando em tipos de regionalismos.

Neste sentido, os fatores apontam para a necessidade de refletir sobre o *trasfondo* de ação, entendido aqui como o contexto sociocultural comum a todo o grupo de tocadores de Polca Paraguaia Instrumental encontrado nesta pesquisa, tanto do ponto de vista local como global. Mesmo sendo fundamental observar a força global dos poderes políticos e econômicos hegemônicos no controle do mercado da música, nos processos interculturais com a utilização de variadas estratégias de dominação, como sugere García-Canclini, em 2004, assim como as ações de resistência endógena das culturais populares locais com os regionalismos universalistas apontados por Milton Santos em 2006, não se pode esquecer de que ainda se mantém neste explicar um místico desenvolvimento de processos criativos da música popular que, além da relação de conflito e do trabalho, constroem sistemas autônomos de expressão e os preservam por meio da colaboração e do divertimento coletivo. Ora, afinal, se todos os latino-americanos estão dentro de um cárcere cognitivo, controlados por instituições técnicas e religiosas, estatais e privadas, mantidas para o músico popular reproduzir práticas sociais no domínio das elites, ou seja, colonizados não apenas na tomada de seu território, mas com a construção de instituições colonizadoras das perspectivas cognitivas, “dos modos de produzir ou outorgar sentido aos resultados da experiência material ou intersubjetiva e do imaginário coletivo” (QUIJANO, 2005, p. 121), então, como surgem ações revolucionárias ou alienadas das amarras desse lugar desumanizante? É preciso um mínimo de autonomia para que isso seja possível.

Nesse sentido, o fazer-musical da cultura popular, aqui expressado pela Polca Paraguaia Instrumental, pode ser entendido como uma das respostas a essa pergunta, porque, nestas experiências, é possível se conectar com as pessoas e o mundo, numa convivência de respeito mútuo e desconectado, por um momento, da captura dos desejos, ações de consumo e produtividade na música, formados pelo sistema capitalista. Por isso, na perspectiva da autonomia, para agir na realidade coletiva como sujeitos históricos inacabados, devem-se considerar os mestres populares da música como artistas capazes de operar de maneira criativa e problematizadora da realidade, sugerindo caminhos de expressão e não uma ação e discurso fixo e fatalista. Assim sendo, considero os mestres populares como professores capazes de incorporar e ensinar, na prática, uma visão crítica sobre a beleza do mundo e a relação dialógica e complementar entre o sistema aberto e fechado da Polca Paraguaia Instrumental, como espaços democráticos de aprendizagem (FREIRE, 1996, p. 17).

Ao contrário de uma fuga, o fazer-musical é a própria vida do músico. Com a improvisação e a aprendizagem em ações colaborativas, é possível adquirir vocabulários de expressão e um tipo de autonomia, mesmo limitada, para fazer escolhas sonoras. As escolhas

ção, para os indivíduos e grupos, a possibilidade de refletir e questionar estruturas consagradas. Pequenas mudanças ocorrem dentro de amplas restrições impostas ao nosso conviver. O músico transfigura sonoridades tradicionais e traz elementos musicais para seu contexto, até então não reconhecidos como legítimos, levando confusão perceptiva e sua expansão, ao convidar os ouvintes a refletirem acerca de seus próprios olhares sobre o mundo. Trata-se de uma prática dialógica entre o caos e a estabilidade de escuta possibilitada pela expressão criativa e democrática.

5.6 VOCABULÁRIO DE EXPRESSÃO DA POLCA PARAGUAIA INSTRUMENTAL NO VIOLÃO DE SETE CORDAS

Para melhor entendimento do que seja esse vocabulário de expressão da Polca Paraguai Instrumental no violão Sete Cordas, nesse capítulo, procura-se demonstrar as evidências musicológicas coletadas em campo tocando, testando e reaprendendo maneiras coerentes para se expressar nestes coletivos entre 2016 e 2019.

No violão de sete cordas, há a necessidade de uma atenção especial ao realizar os rasqueados, por causa da sétima corda, porque a lógica de execução da mão direita se modifica. Ao evitar notas fora da harmonia, o músico pode abafar a sétima corda ou utilizá-la como inversão dos acordes, adaptando-se à forma destes na mão esquerda, como um recurso de expansão das características harmônicas, assim exigindo outros mapeamentos do braço do instrumento. Antes de pensar o acoplamento de musicalidades ou enação entre sujeitos fazedores de música, observa-se que a inserção do violão de sete cordas sugere uma mudança de sonoridade e técnica do instrumentista tocador de Polca Paraguiaia. Por exemplo, o acorde de Sol Maior:

FIGURA 57 - ACORDE COM ABAFAMENTO DA SÉTIMA CORDA

The figure shows a musical score for a seven-string guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 6/8 time signature. A dotted quarter note is written on the first line (F#5). Below the staff, there are two sets of fretting diagrams. The first set shows the strings from top to bottom: T (Tuning peg), 0 (open), 0 (open), 2 (second fret), 3 (third fret). The second set shows the strings from top to bottom: 3 (third fret), 0 (open), 0 (open), 2 (second fret), 3 (third fret).

FONTE: Transcrição do autor (2021)

Como é possível observar, a sétima corda fica desocupada e, se a afinação desta estiver em Dó, tem-se uma quarta justa no baixo, o que causaria uma mudança de sonoridade não intencional, resultando num desconforto nos círculos criativos. Por isso, o músico pode evitar tocar a sétima, abafá-la ou fazer uma inversão do acorde, ao tocar o rasqueado em todas as cordas, como no exemplo abaixo, no qual acontece a segunda inversão de Sol Maior, com baixo em Ré:

FIGURA 58 - ACORDE COM A UTILIZAÇÃO DA SÉTIMA CORDA

FONTE: Transcrição do autor (2021)

Esse formato de acordes com tríades maiores é recorrente e o músico pode utilizar o baixo na sétima corda em outras regiões do braço, conforme a tonalidade. Podemos perceber outro posicionamento da mão esquerda no acorde de Lá Maior com sexta, construído através de uma pestana na segunda casa, com a utilização da segunda inversão, com baixo em Mi¹⁵¹. O mesmo exemplo pode se repetir em todas as tonalidades, conforme subimos ou descemos com a mão esquerda no braço do violão:

FIGURA 59 - EXEMPLO DE ACORDES MAIORES COM PESTANA PARA ACOMPANHAMENTO NO VIOLÃO DE SETE CORDAS

FONTE: Transcrição do autor (2021)

¹⁵¹ É comum a utilização da extensão do acorde de tônica com sexta maior, tanto no Paraguai como no Brasil, por isso utilizo essa pestana como parte de um acorde triádico.

Outro recurso fundamental para tocar o repertório básico da Polca Paraguaia Instrumental é a adaptação dos acordes dominantes com sétima. Ao recordar as vantagens de se fazer um rasqueado tocando todas as cordas livremente, também se faz necessário o instrumentista conhecer exemplos de inversões ou utilizar a fundamental do acorde na sétima corda, evitando qualquer tipo de estranhamento não intencional de escuta harmônica. No exemplo abaixo, temos o Lá Maior com Sétima na primeira inversão, com o Dó Sustenido no baixo.

FIGURA 60 - ACORDE DOMINANTE COM USO DE CORDAS SOLTAS E PRESSIONANDO A SÉTIMA CORDA

The image shows a musical score for a guitar. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notes are G4, B4, D5, and F#4. Below the staff is a guitar tablature with six lines labeled T, A, B from top to bottom. The fret numbers are 0, 2, 0, 2, 0, 1 from top to bottom.

FONTE: Transcrição do autor (2021)

De acordo com a formação instrumental, enfatiza-se a sétima corda ou não, dependendo, principalmente, da existência de um contrabaixo no grupo e se há uma negociação possível com o harpista¹⁵², devendo o músico se regular imediatamente com uma tessitura apropriada ao contexto. Outro exemplo é o Ré com Sétima, com utilização de pestana com o primeiro dedo comprimindo todas as cordas, na segunda casa, também podendo ser transposto conforme a posição da mão esquerda no braço do violão.

¹⁵² No sistema fechado de expressão, somos conduzidos como indivíduos pela força do grupo no qual estamos inseridos no momento da experiência, sendo exigida, implicitamente, uma adequação do intérprete com a tradição. O rasqueado é fundamental, por exemplo, mas se já tiver um violão rasqueando, o violonista pode fazer contracantos e inversões de acordes, de preferência nos agudos para não incomodar o harpista. As possibilidades aumentam exponencialmente nos grupos de improvisadores, quando não existe a obrigação de cumprir demandas fixas de interpretação, emergindo novas sonoridades intencionalmente.

FIGURA 61 - ACORDE DOMINANTE COM USO DA SÉTIMA CORDA, COM PESTANA

The image shows a musical score for a guitar. The top part is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The chord is represented by a vertical line with a sharp sign (#) on the staff. Below the staff is a guitar tablature with six lines. The fret numbers for each string are: 2 (E), 3 (D), 2 (C), 4 (B), 3 (G), and 2 (E).

FONTE: Transcrição do autor (2021)

Com esses dois acordes maiores de tônica e de dominante, os quais servem para acompanhar centenas de Polcas Paraguaias, é possível visualizar uma transformação no mapeamento do violão de sete cordas. Em cada situação, o músico (a) deve se regular – e não se adaptar apenas – ao grupo, ao trazer em sua expressão características de sua história pessoal, seus desejos e sonhos e aprendendo, ao mesmo tempo, princípios éticos de convivência e respeito mútuo, quando se consegue tocar para o grupo, em um jogo reflexivo de negociação das diferenças.

Nesse sentido, é importante destacar a pluralidade de expressões harmônicas, melódicas e rítmicas da Polca Paraguaia Instrumental, elementos que encontram eco nas obras de jovens intérpretes e compositores como Pedro Martinez, Irmãos Corbalán, Juan Vera, Seba Ramírez, Giovanni Primerano no Paraguai e Ivan Cruz, Marcos Assunção, Marcelus Anderson, Renan Nonato e Gabriel de Andrade em Mato Grosso do Sul. Estes músicos são exemplos de processos de experimentação na Polca Paraguaia Instrumental. Mas, afinal, o que diferencia essas novas práticas da tradição? Acontecem intersecções musicais relevantes para explicar a estrutura e organização dessa musicalidade?

Para demonstrar como a atuação recíproca dos músicos no fazer musical é capaz de semear a diferenciação dentro de uma mesma musicalidade, assim expandindo a maneira de tocar Polca Paraguaia entre brasileiros e paraguaios, é fundamental observar as evidências musicológicas representadas em partitura.

5.7 GRUPOS EXPERIMENTAIS – A IMPROVISACÃO COLETIVA COMO RECURSO PARA A EXPANSÃO DO VOCABULÁRIO DE EXPRESSÃO

Ao vivenciar processos de experimentação possíveis através da improvisação, foram encontradas, com o consentimento dos próprios músicos, outras maneiras de pensar a harmonia, a melodia e o ritmo da Polca Paraguaia Instrumental, na prática intencional de sobrepor elementos musicais endógenos e exógenos. É o caso do trabalho de Pedro Martínez, por exemplo, o qual compõe e interpreta transgredindo tanto a força das construções identitárias locais, como também a força global do mercado da música, havendo uma negociação entre as necessidades de aceitação da comunidade e dos consumidores e sua liberdade de escolhas estéticas para expressar-se como músico popular.

O violonista paraguaio Pedro Martínez cursou o conservatório de Tatuí no Estado de São Paulo e, pela influência da música instrumental brasileira, construiu um repertório autoral com acoplamentos de musicalidades, sobrepondo elementos musicais paraguaios e brasileiros, atuando com vários músicos também do sul do Brasil, como o sanfoneiro Luis Carlos Borges. Na polca paraguaia *Canción Para Ellas*, Pedro Martínez utiliza inversões e extensões de acordes típicos da música brasileira¹⁵³.

FIGURA 62 - FRAGMENTO DA MÚSICA *CANCIÓN PARA ELLAS* DE PEDRO MARTÍNEZ

The image shows a guitar transcription of a musical fragment. It consists of two staves of music in G major (one sharp). The first staff begins at measure 6 and contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, the chords E/D, D/C, and C/Bb are indicated. The second staff begins at measure 10 and contains the notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Above the staff, the chords E/D, D/C, and AMaj7(9)/C# are indicated. Both staves end with a percentage symbol (%). A box labeled 'A' is placed at the beginning of the first staff.

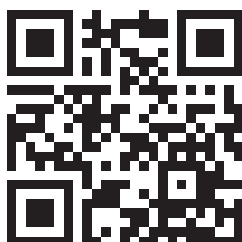
FONTE: Transcrição de Pedro Martínez (2013)

¹⁵³ O violonista Pedro Martínez desenvolve uma musicalidade aliando a tradição da música popular paraguaia e brasileira. Isso condiz com sua formação no conservatório de Tatuí em São Paulo e na Universidade Federal de Integração de Latino-americana – UNILA, em Foz do Iguaçu. Ele é professor do curso de música da UNA, gravou um álbum referencial da música instrumental paraguaia atual chamado “*Sonidos del Sur*” em 2013 e tocou em diversos países da América do Sul. Martínez também é uma evidência das novas tendências da música instrumental paraguaia e do processo transcultural entre o Brasil e o Paraguai. Em dezembro de 2021, o grupo Pedro Martínez Trio acompanhou o renomado gaitista e improvisador brasileiro Gabriel Grossi, no festival AsuJazz, em Asunción.

QR CODE 44 - PRIMEIROS 8 COMPASSOS DA MÚSICA POLCA PARA ELLAS



QR CODE 45 - PEDRO MARTINEZ TOCA POLCA PARA ELLAS



No exemplo acima, é possível observar a utilização do sincopado paraguaio na melodia com acentuação da última nota dos compassos 6, 7, 10 e 11. A tonalidade da música está em Mi Maior e acontece a progressão harmônica de acordes dominantes na terceira inversão, o que, na perspectiva da improvisação, sugere ao músico (a) tocar utilizando uma escala por acorde. Como se fosse uma música modal, de maneira básica, o improvisador usa o modo mixolídio de cada acorde, por exemplo, no C/Bb a escala de Fá Maior, que seria sua escala mais previsível. No tempo harmônico da melodia, a qual não altera o Sol Sustenido nos acordes de Ré e de Dó, percebem-se notas de repouso nos sincopados ao final dos compassos já citados, permitindo uma coerência harmônica sentida pelo ouvinte. No compasso 12, acontece a resolução melódica no acorde de Lá Maior, na primeira inversão com extensões de sétima e nona e os improvisadores podem utilizar as escalas de Lá Maior (jônio) ou Mi Maior (lídio).

No Brasil existem outros exemplos de sobreposição de musicalidades, como é o caso da Polca Paraguaia do violonista de sete cordas e compositor Ivan Cruz, nascido no estado de São Paulo e com mais de 10 anos vivendo em Campo Grande, MS, que incorporou a música paraguaia em seu fazer musical, colaborando para a preservação e a continuidade dessa musicalidade no país ao fazer uma ponte entre a música instrumental brasileira, paraguaia e da música de concerto.

FIGURA 63 - PARTE B DA MÚSICA QUANDO A POLCA TORCE O RABO DE IVAN CRUZ

45 A/G

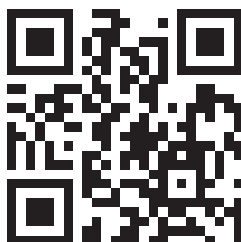
50 G#7/F#

54 C#m E7+

58 C#m E7+

FONTE: Transcrição de Ivan Cruz (2019)

QR CODE 46 - IVAN CRUZ E JULIO BORBA TOCAM A MÚSICA QUANDO A POLCA TORCE O RABO, CAMPO GRANDE - MS (2021)



Na entrada da parte B, percebe-se uma baixaria de ligação entre as partes e o violonista de sete cordas tem esse gesto incorporado devido às experiências nas rodas de choro. A parte rítmica da música tem algumas idiossincrasias que a distingue do âmbito tradicional, por não utilizar o sincopado paraguaio. A música está escrita em compasso de 6/8, porém a pulsação interna da música está em 3. Como foi discutido no segundo capítulo, acontece a sobreposição de compassos, mas o pulso dos músicos brasileiros está na contagem ternária. A partir do compasso 54, acontece um gesto rítmico comum entre os músicos de Campo Grande, o qual exige certo virtuosismo do instrumentista: a sequência de duas

semicolcheias e uma colcheia, recordando um trotar de cavalo¹⁵⁴. Em um andamento entre 100 a 110 BPM o pulso binário ou 140 a 150 BPM o pulso ternário, o músico pode aprimorar a técnica de escala utilizando três dedos na mão direita (anelar, médio e indicador).

Em relação à harmonia, os elementos coincidem com o exemplo anterior com a presença de acordes dominantes na terceira inversão com resolução no sexto grau, revezando os compassos seguintes entre I e VI grau. O improvisador deve dar atenção à relação entre o G#7 com o C#m, quando pode utilizar a escala menor harmônica de Dó Sustenido (C#, D#, E, F#, G#, A, B#, C#).

Outro exemplo marcante em grupos experimentais de Polca Paraguaia Instrumental é o trabalho de Marcos Assunção, multi-instrumentista compositor e improvisador, que compôs várias obras para viola caipira, como a música Parquinho, gravada em seu primeiro álbum “Tô Chegando”. Com uma harmonia sofisticada, ao final, depois da exposição do tema, inicia a improvisação em uma harmonia mais simples, mas exigindo total atenção do músico para com as modulações entre tonalidades ou modos¹⁵⁵.

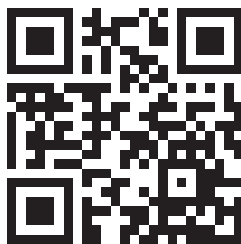
FIGURA 64 - MOMENTO DE IMPROVISAÇÃO DA MÚSICA PARQUINHO, DE MARCOS ASSUNÇÃO

FONTE: Transcrição de Marcos Assunção (2009)

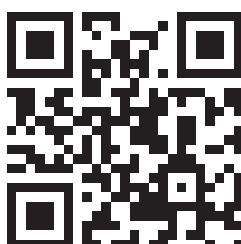
¹⁵⁴ Devido a Ivan Cruz também ter tocado guitarra no heavy metal em grupo por muitos anos, é possível fazer um paralelo entre esse fragmento rítmico com as frases idiomáticas desse gênero musical, com gestos semelhantes.

¹⁵⁵ Marcos Assunção gravou essa música no seu primeiro álbum “Tô Chegando”, em 2009, com a participação de Alex Mesquita no contrabaixo, Wlajones Carvalho na bateria e Marcelus Anderson no acordeão.

QR CODE 47 - IMPROVISO SOBRE A MÚSICA PARQUINHO



QR CODE 48 - MARCOS ASSUNÇÃO TOCA A MÚSICA PARQUINHO

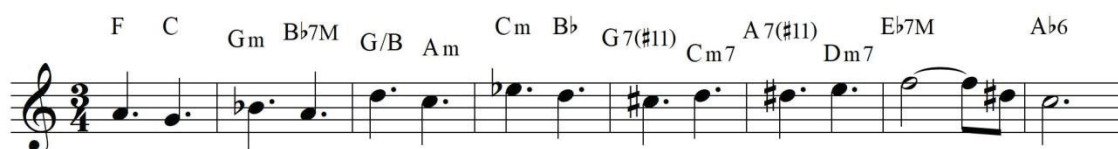


A transcrição de Marcos Assunção está em compasso 3/4, característico da pulsação interna dos brasileiros ao tocarem o compasso 6/8 com hemíolas. O músico utiliza os pares de cordas da viola caipira para fazer notas repetidas no acompanhamento, com efeitos interessantes também ao violão de sete cordas, podendo, a partir dessa estrutura de arpejos, fazer variações improvisando, inclusive com rasqueados. Não foram encontrados os sincopados paraguaios nesta música, o que leva a generalizar uma possível perda dos sincopados nas novas gerações de músicos brasileiros tocadores de Polca Paraguaia Instrumental.

No tocante à harmonia, é interessante observar uma simplificação no momento do improviso, comum a muitos outros compositores populares, como Dominginhos, Sivuca, Hermeto Pascoal, inspirações de Marcos Assunção. É possível utilizar duas escalas para improvisar neste momento da música, Mi Maior e Sol Maior. Nos acordes de E7M, a escala de Mi soa como modo jônico e, nos acordes de Em7 e C7M, a escala de Sol Maior soa como modo eólio e lídio respectivamente.

Outro exemplo é do guitarrista Gabriel de Andrade, na sua música chamada *Acuri*¹⁵⁶, na qual utiliza de um acorde a cada nota da melodia, processo composicional parecido com os compositores populares da bossa nova, surpreendendo o ouvinte com modulações constantes:

FIGURA 65 - MÚSICA *ACURI* DE GABRIEL DE ANDRADE



FONTE: Transcrição do autor (2020)

QR CODE 49 - GABRIEL DE ANDRADE E JULIO BORBA TOCAM A MÚSICA *ACURI*, EM CAMPO GRANDE, MS (2020)



Neste exemplo, cada nota da melodia encontra sua resolução no acorde do qual faz parte em cada tempo do compasso, com modulações que trafegam nas tonalidades de Fá Maior, Si Bemol Maior, Dó menor, Ré menor e Mi bemol Maior. O guitarrista campograndense tem vivência escutando e tocando Polca Paraguaia e Chamamé desde sua infância, além de ter estudado com profundidade o violão clássico e o jazz e, por isso, foi influenciado por diferentes círculos criativos, nos quais aprimorou seu repertório de expressão para compor e interpretar a Polca Paraguaia, como pode ser visto no fragmento acima.

Assim como no exemplo de Ivan Cruz e Marcos Assunção, não há a presença do sincopado paraguaio nesta música de Gabriel de Andrade. A pulsação ternária é tão marcante, que o Gabriel transcreveu sua música em compasso 3/4, novamente enfatizando a contagem específica dos brasileiros do compasso 6/8 com hemíolas como ritmo ternário, apesar de todas as semínimas deste fragmento serem pontuadas, enfatizando a contagem binária implícita na partitura.

¹⁵⁶ *Acuri* é o nome dado às Palmeiras (*Scheelea phalerata* Mart.) pelos índios Guató, canoieiros que vivem na região pantaneira de Mato Grosso do Sul, como Miranda, Abobral e Poconé e são os principais cuidadores dessa espécie de árvore (OLIVEIRA, 2016, p. 9).

Esses exemplos demonstram o pensamento plural que trafega comumente entre a lógica tonal e modal no fazer musical destes sujeitos, mas é possível vivenciar em círculos criativos outras expressões, momentos musicais sem tom nem centro fundamental, como no sistema modal e tonal. Neste caso, a maneira tradicional de tocar a Polca Paraguaia Instrumental se dissolve completamente, momentos de improvisação geralmente seguidos pela reexposição do tema e coda, dando o sentido de pertencimento coletivo novamente, numa relação dialógica entre caos e estabilidade de escuta, como nos trabalhos de Juanjo Corbalán e Pedro Martinez.

A partir dessas experiências, também foi possível desenvolver composições e, aproveitando a oportunidade do trabalho de campo para tocar com esses músicos, testar se essas ideias eram coerentes com a prática musical dos tocadores de Polca Paraguaia. Na composição intitulada Polca para os Meninos, eu trabalhei com uma fusão entre a música brasileira e a paraguaia a partir da junção de dois compassos, quando o 6/8 paraguaio se aproxima do 12/8 da música afro-brasileira, como pode ser visto no exemplo de condução de contrabaixo:

FIGURA 66 - MÚSICA POLCA PARA OS MENINOS DE JULIO BORBA



FONTE: Transcrição do autor (2021)

QR CODE 50 - BAIXO DA MÚSICA POLCA PARA OS MENINOS



Essas frases que se completam em dois compassos recordam o ritmo afro-brasileiro do *Vassi* e são experiências possíveis de sobreposição de musicalidades de maneira intencional. Essa ampliação do tempo da frase em dois compassos foi inspirada na *clave*

rítmica da *Bandita Koyuguá*, apresentada no segundo e no terceiro capítulos, a qual também se completa a cada dois compassos.

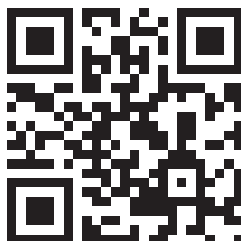
Outra experiência possível de manipulação rítmica da Polca Paraguaia Instrumental é quando tiramos um tempo do 6/8, criando compassos de 5 pulsos, recurso semelhante ao realizado pelos músicos brasileiros como Mario Albanese, com o “progênero” Jequibau¹⁵⁷. É muito comum escutar esse tipo de quebra do tempo entre os bateristas, como, por exemplo, o paraguaio Sebastian Ramírez ou o campo-grandense Sandro Moreno.

FIGURA 67 - MÚSICA SEIS TÃO CINCO DE JULIO BORBA



FONTE: Transcrição do autor (2021)

QR CODE 51 - ACOMPANHAMENTO DA MÚSICA SEIS TÃO CINCO



Neste caso, a música perde suas características tradicionais da Polca Paraguaia Instrumental, mas abre possibilidades de expansão para o entendimento dessa musicalidade, mostrando que os músicos estão menos presos aos índices identitários locais, promovidos por políticos, latifundiários e empresários do agronegócio, contrariando também as tendências musicais formuladas pela ética de mercado, “insensível a todo reclamo de gente e apenas

¹⁵⁷ O Jequibau é uma vertente da música instrumental brasileira, surgida em São Paulo, entre artistas da Bossa Nova, nas décadas de 1950 e 1960. Enquanto “progênero”, o Jequibau carrega as características de seus progenitores, assim como as pessoas o fazem em relação aos seus ancestrais. A parentalidade é inquestionável, mas não lhe *retira as pernas*, para que caminhe por si só. Há traços de seus parentes que ele carrega. Outros, ele altera ou até mesmo os nega. Por exemplo, a harmonia com tantos elementos dissonantes e cadências deceptivas representam uma continuação de traços bossa-novistas. A instrumentação, sem o violão ocupando o espaço central, com orquestrações e com piano solista, representam alterações (VILELA, p. 14 e 233).

aberto a gulodice do lucro”. Ao contrário, essas experimentações estão endereçadas à coletividade de músicos encontrados em trabalho de campo, mais próximos do que Paulo Freire chamou de ética universal do ser humano, da solidariedade (FREIRE, 1996, p. 48).

Portanto, esse capítulo teve como propósito defender a necessidade de olhar para a prática musical a partir da perspectiva do músico popular e fundamental, cientificamente, fazeres transbordantes das definições tradicionais da Polca Paraguaia Instrumental e uma *poiesis* condizente com o entendimento dessas pessoas que fazem música. Muitos músicos paraguaios e brasileiros se sentem presos na campanha de uma identidade fixa construída por instituições públicas e privadas, porém suas práticas - aqui eu me coloco como parte dessa geração e não um ser impessoal - mostram como os músicos populares têm capacidade de fazer escolhas autônomas e expressar, de maneira diversa e plural, suas identificações com os sons, sejam humanos ou não humanos.

Nos encontros musicais aqui referenciados, como *peñas* e rodas, a improvisação tem importância fundamental como recurso de aprendizagem e expressão sonora sobre o mundo. Diferente da maneira escolar de encarar um fenômeno musical, aprende-se fazendo, errando, experimentando, provocando, criando problemas, sugerindo novos caminhos de maneira autônoma e negociável, numa prática inclusiva, acarretando processos de aprendizagem constantes, como um alimento para o corpo e para a mente. Parafraseando Francisco Varela, o senso comum dos músicos populares nos mostra possibilidades para lidar com o constante pôr em obra do sujeito e do mundo no qual se vive. Ao contrário do esgotamento de um objeto, como se existisse uma obra acabada, observa-se a possibilidade da mudança e da inclusão das diferenças no saber-fazer coletivo entre os músicos improvisadores, por isso a incorporação do violão de sete cordas nestes grupos foi possível, porque é no fazer intencional autorregulado dos grupos que acontecem acoplamentos sonoros e a influência recíproca entre os sujeitos, ação possibilitadora da criatividade e a emergência de novas obras.

Para os violonistas de sete cordas brasileiros ou de outras nacionalidades, essa tese se apresenta como um convite para experimentar e desenvolver novos vocabulários de expressão ao pensar a Polca Paraguaia Instrumental como uma musicalidade aberta a novas possibilidades, representativa da cultura paraguaia e da vida campesina e, ao mesmo tempo, capaz de alcançar os mais profundos sentimentos humanos e ensinar a ética da boa convivência e respeito mútuo, que admite a regulação sonora das diferenças e a expansão de seus elementos constitutivos em seu fazer-musical, desenvolvendo, no sujeito, sua capacidade de ser mais e de explorar novas sonoridades através da improvisação e do fazer musical criativo.

CONSIDERAÇÕES TRANSITÓRIAS

A presente tese teve o objetivo de explicar o fenômeno da Polca Paraguaia Instrumental e como aconteceu seu acoplamento com a música brasileira, nas cidades de *Asunción* e *Ypacaraí* no Paraguai e Campo Grande, Mato Grosso do Sul, entre 2016 e 2019. A musicalidade paraguaia, ou seja, a maneira de perceber e ordenar o mundo sonoro dos sujeitos, tem como características básicas o compasso em 6/8 com hemíolas e o sincopado paraguaio. Essa síncope passou a ser omitida pelos músicos brasileiros da atual geração, que também acrescentaram elementos em suas expressões, estruturas rítmicas de origem afro-brasileira (PIEIDADE, 2011).

A conformação sesquiáltera da Polca Paraguaia Instrumental é uma característica fundamental como índice identitário paraguaio e sul-mato-grossense e, ao mesmo tempo, revela uma relação ancestral com outras musicalidades afro-americanas, como a do Brasil, Peru e Cuba, as quais compartilham o ritmo que sobrepõe os pulsos binário e ternário, além da improvisação como forma de expressão e aprendizagem dos tocadores (PÉREZ FERNANDEZ, 1986).

No âmbito tradicional da experiência, utiliza-se o campo harmônico tonal maior com os graus I, II, IV e V. Sua quadratura não é fixa, podendo mudar de acordo com o tempo melódico. Isto quer dizer que dependerá das entradas da melodia e quando ela começa e termina. No âmbito experimental, geralmente, mescla-se o sistema tonal e modal, assim como no choro, tocando uma escala por acorde. Dentro da tradição, os contracantos são realizados de maneira organizada tonalmente, geralmente em dobras em terças e sextas. Já nas experimentações, pode haver politonalismos, padrões de segundas, quartas e sétimas paralelas, bem como a sobreposição de melodias em quiálteras, não apenas sobrepondo os pulsos binário e ternário, mas também frases de cinco, sete e nove pulsos.

Há diferenças regionais na contagem básica da Polca Paraguaia Instrumental, feita em *Asunción* e *Ypacaraí*, no Paraguai, em 2 pulsos e, em Campo Grande, MS, em 3 pulsos, dando um sabor diferente na sonoridade de cada território, sem perder as características de sobreposição de compassos. Seu fazer musical é atravessado por um processo transcultural, onde aconteceram choques entre culturas, mas também acoplamentos e atuações de influência recíproca entre sujeitos e comunidades musicais latino-americanas, com a possibilidade de emergência de novas estruturas sonoras.

Os grupos de tocadores de Polca Paraguaia Instrumental ativam explícita ou implicitamente as *claves* básicas expostas no segundo capítulo, como uma regulação global do

acontecimento. Essas *claves* servem como base para os músicos interagirem por meio de expressões musicais individuais e, de forma colaborativa, desenvolverem uma autorregulação do grupo.

No processo de autorregulação, estão em jogo os dois componentes principais do sistema: sua estrutura e organização, as quais passam por um tipo de negociação durante o fazer musical, como consequência da reflexividade entre a interpretação dos sons e a expressão musical dos indivíduos que fazem parte do grupo. A estrutura musical é entendida aqui como os componentes musicais e extramusicais constitutivos da musicalidade e a organização significa como esses elementos estão dispostos. A organização vai definir o resultado do acontecimento, enquanto a estrutura pode variar sem comprometer o seu funcionamento (MATURANA; VARELA, 2001).

A estrutura e organização da Polca Paraguaia Instrumental estão determinadas pelo sistema de expressão, que pode ser aberto ou fechado, dependendo da intencionalidade dos músicos. Tocando em clausura operacional nos círculos criativos, os músicos podem realizar uma *performance* no âmbito tradicional ou experimental da experiência, ambos preservando a regulação que mantém vivo o sistema, mas utilizando suas estruturas musicais de forma diferente. Enquanto no âmbito tradicional há uma concentração de elementos endógenos da própria comunidade, no âmbito experimental acontece uma relação de reciprocidade e influência mútua entre esses mesmos elementos com outras musicalidades incorporadas pelos sujeitos. Neste sentido, foram encontrados vários indícios de acoplamento e ação de influência recíproca entre a música paraguaia e a música brasileira (VARELA; THOMPSON; ROSCH, 1997).

Para entender esse fenômeno, é necessário colocar o observador na construção do objeto observado, pois há, nestes círculos criativos, operações de preservação e problematização da percepção de cada sujeito envolvido, o qual não deve se omitir, mas, sim, buscar se expressar de forma congruente com o grupo, assim percebendo termos e condições negociados pelos músicos durante o acontecimento, com palavras ou gestos sonoro/corporais, aprendendo, ao mesmo tempo, um vocabulário de expressão musical.

Ao defender a importância do corpo próprio para a percepção musical do tocador de Polca Paraguaia Instrumental, buscou-se filosoficamente demonstrar o fenômeno do fazer musical como um processo humanizador, quando estamos em um tipo de sala de aula. Para além das disposições objetivas das relações materiais e do trabalho, tocar significa compartilhar sons humanizados e humanizantes e dar sentido à vida como algo significativo e

de valor inestimável (BLACKING, 1974). Esta condição é vivida quando se cuida do outro e se tem a liberdade de compartilhar afetos e maneiras de ver o mundo, de forma democrática.

Para a construção desta tese, foram necessários alguns componentes básicos inspirados, principalmente, nos trabalhos de Francisco Varela (1994,1997, 2001). Ao utilizar este arcabouço teórico, foram formulados os termos sistema de expressão, repertório de expressão e *trasfondo* de ação, utilizando como base do explicar a *Enação*, um conceito fenomenológico que permitiu desenvolver uma estratégia de convivência através da improvisação musical. Trata-se de uma forma não representacionista de ver o mundo, com origem no pensamento de Merleau-Ponty (1999).

O **sistema de expressão** da Polca Paraguaia Instrumental acontece de maneira autônoma, definido por seus mecanismos internos de funcionamento. Sua estrutura e organização estão determinadas por um processo reflexivo entre seus agentes. O **repertório de expressão** são as condições necessárias para o tocador e tocadora participarem dos círculos criativos, adquiridos com o corpo, através da participação recursiva nos grupos, com escuta polifônica. Para isso, os músicos populares ativam recursos sensório-motores possibilitadores da improvisação musical. Com esse recurso estratégico, o músico pode se acoplar ao grupo de maneira congruente com o acontecimento, problematizando processos perceptivos musicais incorporados e ativando microidentidades em um mundo móvel e em constante transformação.

Apesar de sua autonomia, o sistema de expressão da Polca Paraguaia Instrumental não acontece de forma alienada de seu **trasfondo de ação**, seu contexto cultural, fenomenológico e biológico. Ocorre uma influência recíproca entre o sistema e seu meio, onde está inserido. Esse mundo não está à margem de nossa estrutura, conduta e cognição, por isso, ao explicar esse mundo, estamos também falando de nós mesmos. Neste sentido, ao construir o *trasfondo* de ação do fazer musical vivenciado, foi impossível se desvencilhar da relação dialética entre classes e o processo colonizador como forma de captura de nossa percepção, pois esse é o senso comum no qual eu cresci, como sujeito de classe pobre e tocador de música popular no violão de sete cordas.

O mundo visto desta ótica contribuiu para problematizar o contexto histórico da Polca Paraguaia Instrumental, reconhecendo como verdadeiro o tipo de relação transcultural defendida por Tício Escobar (2012) nas relações entre o Brasil e o Paraguai. Ainda neste sentido foi possível admitir o fenômeno do fazer musical da Polca Paraguaia Instrumental como uma ação desencadeante do que Milton Santos (2006) chamou de regionalismos universalistas, pois, insubmissos aos desmandos globais do capitalismo, os músicos populares

têm a capacidade de problematizar suas realidades através da colaboração e acolhimento das diferenças entre os sujeitos nos grupos, expandindo suas percepções através de um esforço para a incorporação do conhecimento a partir de outra lógica de conduta humanizadora, com a presença recursiva de qualidades socializantes como o respeito, colaboração, ética, acolhimento e responsabilidade. Por isso, os artistas são capazes de preservar memórias e problematizar identificações musicais incorporadas em processos inconscientes, pois, ao perceberem e ordenarem o mundo dos sons e produzirem, intencionalmente, a sobreposição entre o mundo real e o imaginário pela música, possibilitam o desencarceramento cognitivo através da experiência com o corpo.

Como resultado deste estudo, foram trazidos para o texto caminhos, exemplos e orientações de como tocar Polca Paraguaia Instrumental no violão de sete cordas, instrumento típico brasileiro, mas em processo de acoplamento com a música paraguaia desde a década de 1990, em Campo Grande, Mato Grosso do Sul. Foi possível traduzir, no violão, elementos da harpa paraguaia, como também foram incorporados na Polca elementos provindos do repertório de expressão do Choro, chamados aqui como baixarias que, assim como os bordões da harpa, servem para desenvolver caminhos harmônicos e de condução dos baixos, numa relação prolífica entre as duas culturas musicais.

Tocar Polca Paraguaia Instrumental no violão de sete cordas possibilitou um remapeamento do braço do instrumento, para realizar os rasqueados e um aprimoramento na técnica da mão direita, para conciliar elementos técnico-musicais da harpa e da *guitarra transportada* com a maneira de o brasileiro tocar o violão, como foi explicado no capítulo 5. Como consequência dessa vivência, foi trazido, como apêndice, um repertório com Polcas Paraguaias colhidas em campo de pesquisa, assim como composições próprias desencadeadas pelos encontros musicais vivenciadas.

Como desdobramento desta tese, buscou-se contribuir para os estudos de improvisação e aprendizagem musical na etnomusicologia, área na qual se pesquisa a música do povo em suas diversas manifestações, a partir das pessoas que fazem música. No Grupo de Etnomusicologia da Universidade Federal do Paraná, estudam-se teorias decoloniais (QUIJANO, 2005) e dos sistemas complexos (RIVAS TOVAR, 2009), tornando sua prática duplamente dialógica, pois se percebe a relação de conflito entre classes sociais e o processo colonizador a partir de uma ótica latino-americana, ao mesmo tempo a relação consistente do fenômeno complexo entre o caos e a estabilidade, explicado do ponto de vista musical, com fenômenos não lineares, propriedades emergentes e autopoieses (Ibid, p. 47), processos com características não apenas histórico-sociais, mas também psicológicas e biológicas.

Contudo, a autonomia musical defendida nesta tese não é compatível com o individualismo do liberalismo econômico capitalista, pois tem como parâmetro uma conduta existencial de preservação da vida, acolhimento das diferenças e o respeito pela integridade psicológica e corporal dos indivíduos, numa visão semelhante às descrições de uma sala de aula feita pelo professor Paulo Freire (FREIRE, 1996). Assim, percebem-se as ações individualistas neoliberais como catastróficas para o futuro da humanidade, pois, sem responsabilidade com o outro e com o mundo, elas promovem ações destrutivas e de sofrimento. Por isso, há uma necessidade urgente de ações e proposições humanizantes e democráticas, de inclusão e justiça social, cuidado com as pessoas e com o mundo, para preservar a vida de nosso planeta, único possível e onde é permitido viverem vários outros seres, além da expressão artística, literatura e a liberdade imaginativa de crianças e adultos que alimentam a nossa existência e dão sentido às nossas ações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- 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.
- BARROS, Manuel de. **Livro Sobre Nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARROS, Abílio Leite de. **Gente pantaneira: (crônicas de sua história)**. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- BAUM, Carlos, KROEFF, Renata F. da S. Enação, Conceitos Introdutórios e Contribuições Contemporâneas aos Estudos de Francisco Varela. In. MAURENTE, V.; MARASCHIN, C.; BAUM, C. **Enação: Percursos de Pesquisa**. 1. ed. Florianópolis: edições do bosque UFSC/CFN/NUPPE, 2019.
- BEHAGUE, Gerard. **La Musica en América Latina** (Una Introducción). Caracas: Monte Avila Editores, C.A. 1983.
- BERGSON, Henri. **A Evolução Criadora**. São Paulo: Martin Fontes, 2005.
- BETHELL, L. O imperialismo britânico e a Guerra do Paraguai . **Estudos Avançados, Revista USP**, v. 9, p. 269-285, 1995.
- BLACKING, John. **How Musical Is Man**. Seattle: University of Washington Press, 1974.
- BLACKING, John. **Music, Culture and Experience: selected papers of John Blacking**. Chicago, Londres: The University of Chicago Press, 1995.
- BLACKING, John. Música, Cultura e Experiência. Ed. Cadernos de Campo, São Paulo, N.16, P.201-218, 2007.
- BOETTNER, Juan Max. **Música y músicos del Paraguay**. Asunción: BGS/Fa-Re-Mi Paraguay, 2008.
- BOMBINO, Andrés. L. Transculturación E Identidad En El Pensamiento De Fernando Ortiz, Su Pertinencia Ante La Visión Hegemónica De Poder. **Caderno de Letras**, n. 26, p. 125, 2016.
- BORBA, Julio. C. M. **Estilo Duetado: O Chamamé Instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul**. 2018. 143 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Departamento de Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba (PR), 2018. Disponível em: <https://educapes.capes.gov.br/handle/1884/56877>. Acesso em 15 jan. 2022.
- 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.

CARDIM, Leandro. N. A Ambiguidade na Fenomenologia da Percepção de Maurice Merleau-Ponty. 2007. 199 f. Tese (Doutorado em Filosofia) Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo. 2013. Disponível em https://filosofia.fflch.usp.br/sites/filosofia.fflch.usp.br/files/posgraduacao/defesas/2007_docs/doc_leandroCardim_07.pdf. Acesso em 15 jan. 2022.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 11. ed. São Paulo: Global, 2002.

CAVEDAGNI, Luis. **Álbum de Los Toques Más Populares del Paraguay**. Asunción: Ateneu Paraguai, 2018.

CHAGAS, Paulo. Polyphony and embodiment: a critical approach to the theory of autopoiesis. **Trans : Transcultural Music Review = Revista Transcultural de Música**, n. 9, p. 35, 2005.

CHAUI, Marilena. **Convite à filosofia**. São Paulo: Ática, 2000.

COLMÁN, Alfredo. 2007. “El arpa diatónica paraguaya en la búsqueda del *tekorã*: representaciones de paraguayad”. *Latin America Music Review*, 28 (1): 125-149.

CORRÊA, Antenor. F.; PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. R. Ritmos Diatônicos – isomorfismos entre los patrones rítmicos y de alturas, ¿naturalidad o arbitrariedad? **Música em Perspectiva**, v. 7, n. 2, 2014.

CÔRTEZ, Almir. Improvisando em Música Popular: Um Estudo Sobre o Choro, o Frevo e o Baião e Sua Relação com a “Música Instrumental” Brasileira. 2012. 313 f. Tese (Doutorado em Música) - Instituto de Artes. Universidade de Campinas, São Paulo. 2012. Disponível em <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/284407>. Acesso em: 15 ago. 2021.

COSTA, Rogério. Orquestra Errante: Uma Prática Musical Entranhada na Vida. **Revista Música**, v. 20, n. 1, p. 309–328, 2020.

DA SILVA, Cristhiano. K. **O “ Grupo Tradicional Kamba Cuá ” No Movimento Afroparaguaio : Artes Performáticas , Política Identitária E Territorialidade**. 2013. 146 f. Dissertação (Mestrado em antropologia) Departamento de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande, Porto Alegre, (RS), 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/76230>. Acesso em 01/03/2022.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia**. vol 1. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. São Paulo: Ed. 34 ltda, 1995.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e esquizofrenia*, vol 4. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Ed. 34 ltda, 1997.

DICCIONARIO DE LA MÚSICA LATINO AMERICANA. 2º ed. v. 8. Sociedad General de Autores y Editores, Ciudad del México, 2001.

DICKEN, Matt. The Polka 1844-1855: Flesh and blood could not resist! n. 1947, p. 1–23,

2019.

DINIZ, Alai Garcia. Fuxico do Corpo Feminino que Galopa: de Performance e Literatura. Revista de literatura, história e memória. Vol. 13 – nº21. Unoeste/Cascavel, 2017.

DOMÍNGUEZ, Célia Ruiz de. **Danzas Tradicionales Paraguayas**. Asunción: Makrografic, 1974.

DOMÍNGUEZ, Manuel Martínez. **Hacia Una Historia del Ateneo Paraguayo**. Asunción: Intercontinental, 2016.

DUARTE, Geni Rosa. GONZALEZ, Emilio Música e Músicos na Tríplice Fronteira (Brasil, Argentina, Paraguai), Tempo da Ciência vol. 20, número 39, 2013.

EIRADO, André. D; PASSOS, Eduardo. A Noção de Autonomia e a Dimensão do Virtual. **psicologia em estudo**, v. 9, n. 1995, p. 77–85, 2004.

ESCOBAR, Tício. **Una Interpretación de las Artes Visuales en el Paraguay**. Asunción: Servilibro, 2007.

ESCOBAR, Tício. **La Belleza de Los Otros**. Asunción: Servilibro, 2012.

FILHO, Ciro. M. Peripécias de Humberto Maturana no país da comunicação. 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da Autonomia**. Rio de Janeiro: 25. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREIRE, Sérgio.; NÉZIO, Lucas.; PIMENTA, Rafael. O som plaqué no violão: aspectos qualitativos e quantitativos em situação musical. **Seminário Música Ciência Tecnologia**, v. 4, p. 3–11, 2012.

GAONA, Saúl. **La Creación Musical en el Paraguay**. Asunción. Universidad Nacional de Asunción, 2013.

GARAY, Romy. A. M. M. **Canciones a Orillas del Río: Música y Identidad em el Espacio Cultural Uniendo Paraguay, Argentina y Brasil**. 2018. 278 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Cultura) - Setor de Pós Graduação em Integração da América Latina, Universidade de São Paulo, 2018. Disponível em: [2018_RomyAngelicaMariaMartinezGaray_VOrig.pdf](#). Acesso em 15 jan. 2022.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **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: Universidade de São Paulo, 2013.

GARCÍA-CANCLINI, Néstor. **Diferentes, Desiguales, Desconectados: Mapas de la Interculturalidad**. Barcelona: Gedisa S.A., 2004.

GAVILLON, Póti. Q. Teorias cognitivas não representacionistas e relações de ensino e aprendizagem: Autopoiese, enação, simpoiese e enação autopoietica. 2019. 128 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social e Institucional) - Instituto de Psicologia, Universidade

Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/196818/001096611.pdf?sequence=1>. Acesso em: 15 jan. 2022.

GIMÉNEZ, Florentín. *La musica paraguaya*. Asunción: El Lector, 1997.

MONTAÑO, Patricia. G. T.; IGAYARA-SOUZA, Susana. C. Canciones Folklóricas Bilibianas en la Vivencia de un Coro Brasileiro. **Revista cuardernos**, v. 3, p. 85–92, 2018.

GOMES, Rodrigo. B. B. Percepção e enativismo em Merleau-Ponty e Francisco Varela. **Ekstasis: revista de hermenêutica e fenomenologia**, v. 7, n. 1991, p. 120–133, 2018.

GONÇALVES, Rodrigo Teixeira. **O Lugar Da Música Tradicional Paraguaia no Cenário Cultural de Campo Grande (MS)**. 2014. 196 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Setor de Comunicação – Mídia, Identidade e Regionalidade, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande (MS), 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufms.br/bitstream/123456789/2756/1/Rodrigo%20Teixeira%20Gon%c3%a7alves.pdf>. Acesso em 15 jan. 2022.

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

GONÇALVES, Rodrigo Teixeira. **Os Filhos de Humberto**. Ensaio. Campo Grande: Ed. do Autor, 2005.

GONZÁLEZ, Juan Carlos Moreno. **Datos Para la Historia de la Musica en el Paraguay**. Asunción: Ministério da Educação, 1953.

GUIZZO, José Octávio. **A Moderna Música Popular Urbana de Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: Imprensa da UFMS, 1982.

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

HELLER, Alberto Andrés. **Fenomenologia da Expressão Musical**. Santa Catarina: Estúdio das Letras Contemporâneas, 2006.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca paraguaia, guarânia e chamamé: Estudo Sobre Três Gêneros Musicais em Campo Grande, MS**. Campo Grande: Editora da UFMS, 2010.

HIGA, Evandro Rodrigues. **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 (SP), 2013. Disponível em [higa_er_dr_ia.pdf \(1.492Mb\)](#). Acesso em: 15 jan. 2022.

HIGA, Evandro Rodrigues. A Guarânia no Brasil e o Gênero Musical como Demarcador de Territórios Simbólicos. XI Congresso IASPAM(AL). Salvador, Brasil, 2014. P. 319 a 325.

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

HOBBSAWM, Eric. **A Era do Capital**, 1848-1875. São Paulo – SP: Paz e Terra, 2012.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOOD, Mantle. The Challenge of "Bi-Musicality". *Ethnomusicology*, v. 4, n. 2, p. 55-59, 1960.

KASTRUP, Virgínia. **A Invenção de Si e do Mundo: Uma Introdução do Tempo e do Coletivo no Estudo da Cognição**. 1997. 286 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Setor de Psicologia Clínica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://repositorio.pucsp.br/jspui/handle/handle/15781>. Acesso em 15 jan. 2022.

KUBIK, Gerard. Educação tradicional e ensino da música e dança em sociedades tradicionais africanas. **Revista de Antropologia**, v. 22, n. 0, p. 107–112, 1979.

LACERDA, Marcos. B. Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil. **Anppom**, v. 11, p. 208–220, 2005.

LUHMANN, Niklas. **A realidade dos meios de comunicação**. São Paulo: Paulus, 2005.

MACHADO, Paulo Coelho. **A Grande Avenida: Pelas Ruas de Campo Grande**. Campo Grande - MS. Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2000.

MALINOVSKI, Bronislaw Kasper. **Os Argonautas do Pacífico Ocidental**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

MARTINEZ, Ana Maria Arguello. **El Rol de los Esclavos Negros en el Paraguay**. Asunción: Centro Editorial Paraguayo, 1999.

MATURANA, Humberto R. **Emoções e Linguagem na Educação e na Política**. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MATURANA, Humberto.; VARELA, J. Francisco. **A Árvore do Conhecimento: As Bases Biológicas da Compreensão Humana**. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MATURANA, Humberto.; VARELA, J. Francisco. **De Máquinas y Seres Vivos, Autopoiesis: La Organización de lo Vivo**. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1994.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martin Fontes, 1999.

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

MILANESI, Dálcio Aurélio. Sobre a Guerra do Paraguai. *Revista Urutágua*. n°5. Maringá – PR, Brasil, 2008.

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

MOTA, Carlos G.. História de Um Silêncio: A Guerra Contra o Paraguai (1864-1870) 130 Anos Depois. Colóquio Guerra do Paraguai – 130 Anos Depois. Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1994.

MUKUNA, Kazadi Wa. Contribuição Bantu na Música Popular Brasileira: Perspectivas Etnomusicológicas. 3. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

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

NETTL, Bruno. **Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales**. Madrid: Alianza, 1985.

OCAMPO, Mauricio C. **Mundo Folclórico Paraguayo**: Paraguay folcklorico. Asunción. Editorial Cuadernos Republicanos, 1980.

OLIVEIRA, Jorge. E. Acuri, a palmeira dos índios Guató: uma perspectiva arqueológica. **Notícias de Antropologia y arqueología**, n. 1997, 2016.

OLIVEIRA, Allan de Paula. Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja. 2009. 352 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Centro de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/92786>. Acesso em 15 jan. 2022.

PEREIRA, José Maria Nunes. O Continente Africano, Perfil Histórico e Abordagem Geopolítica das Macrorregiões. In. Bellucci, B. (org.) *Introdução à História da África e da Cultura Afro-Brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro-Asiáticos-UCAM/CCBB, 2003.

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

PÉREZ BUGALLO, Rúben. **El Chamamé**: Raíces Coloniales y Des-orden Popular. Buenos Aires: Del Sol, 2008.

PÉREZ FERNANDEZ, Rolando. A. **la binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina**. Habana: Casa de Las Américas: 1986.

PIEIDADE, Acácio T. de C. Perseguido os fios da meada: pensamentos sobre hibridismo, musicalidade e tópicos. *Per Musi*, n. 23. Belo Horizonte: Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 2011, pp. 103-112.

PIEIDADE, Acácio T. de C. Jazz, Música Brasileira e Fricção de Musicalidades. Opus. v.11. Dez, 1985. In: www.anppom.com.br/opus (Acesso em 10 de fevereiro de 2020).

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. R. **A Música na Formação da Identidade na América Latina: O Universo Afro-brasileiro e Afro-cubano**. 2000. 117 f. Dissertação (Mestrado em Música) Departamento de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP), 2000.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin. “Clave, Guiro y Maraca”. en ‘Continuum encyclopedia of popular music of the world’ edited by John Shepherd ... [et al.]. Londres: Cassell, 2003. ISBN 0-8264-6321-5-ISBN 0-8264-6322-3 (v.2).

PLÁ, Josefina. **La Esclavitud en el Paraguay**. Asunción: Intercontinental, 2010.

PHILLIPS, Anne. What’s wrong with essentialism? **Distinktion**, v. 11, n. 1, p. 47–60, 2010.

QUEIRÓZ, Silvânia de. História e historiografia: revisando a obra “Genocídio americano: a guerra do Paraguai”, de J.J. Chiavenato. Anais do XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH • São Paulo, julho 2011.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas**. Buenos Aires: 2005. p. 227–278.

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.

RAMÍREZ DÍAZ, Ricardo. S. Subgéneros de la Polka Paraguaya Con Batería. Referentes e Influencias Interpretativas. 103 f. Monografía de graduação (Licenciatura em Música) - Universidad Nacional de Asunción, San Lorenzo, 2019.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: A Formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Schwarcz, Companhia das Letras, 2013.

RICE, Timothy. **Ethnomusicology: a very short introduction**. New York: Oxford University Press, 2014.

RIVAS TOVAR, Luis. A. **Efectos de la teoría de la complejidad en la gestión ambiental en México**. Ciudad del México: Instituto ed. México, 2009.

SANTOS, Milton. **Por Uma Outra Globalização: do Pensamento Único à Consciência Universal**. Rio de Janeiro: Record, 2006.

SÁ ROSA, Maria da Glória. **Festivais de Música em Mato Grosso do Sul**. Campo Grande: UFMS, 1981.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. **Cadernos de Campo (São Paulo 1991)**, v. 17, n. 17, p. 237–260, 2008.

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

SILVA, Raphael. F. da. *Improvisação e Interação na "Escola Jabour"*. 2016. Tese (s.n.) Campinas, SP, 2016. 292 f. Tese (Doutorado em em Música) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/310510658_Improvisacao_e_interacao_na_Escola_Jabour. Acesso em 15 jan. 2022.

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

TANCO, Matías; MARTÍNEZ, Isabel. C. Consciencia narrante y enacción musical: estudio acerca de la emergencia de un narrador musical como construcción de sentido participativo en el músico intérprete. En N. Alessandroni y M.I. Burcet (Eds.), *La experiencia musical: abordajes desde la investigación, la interpretación y las prácticas educativas*. Libro de resúmenes del 13º Encuentro de Ciencias Cognitivas de la Música (pp. 86-87). Buenos Aires: SACCoM, 2017.

TORRECILHA, Maria Lúcia. **A Fronteira, As Cidades e a Linha**. Campo Grande: Uniderp, 2004.

TORRES, Lilú. **Danza Paraguaya**. Asunción: Grafitec, 2004.

VALENTE, Waldemar. *Sincretismo Religioso afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Nacional, 1955.

VARELA, J. Francisco. O Círculo Criativo - Esboço Histórico-natural da Reflexividade. In: **A realidade inventada**. Psy II ed. Campinas: 1994. p. 302–316.

VARELA, J. Francisco.; THOMPSON, Evan.; ROSCH, Eleanor. **Cuerpo Presente**. Barcelona: Gedisa, 1997.

VEGA, Carlos. **Panorama de la Música Popular Argentina, com un Ensayo Sobre la Ciencia del Folclore**. Buenos Aires: Ed Losada, 1944.

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

VILELA, Daniel. *No Balanço do Jequibau: Uma Sonoridade Paulistana*. 2019. 265 f. Tese (Doutorado em musicologia/etnomusicologia). Departamento de Comunicação, Turismo e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa (PB) 2019. Disponível em <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/123456789/19968>. Acesso em 27/01/2022.

VILELA, Ivan. *Cantando a própria história*. 2011. 351 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo (SP) 2011. Disponível em: [vilela_do.pdf](#). Acesso em 15 jan. 2022.

VILLAMAYOR, José e CASTELLANI, Riccardo. **El Jazz in Paraguay**. Entrevista a los Maestros del Jazz Paraguayo. Asunción: Fondec, 2012.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena*. *O Que Nos Faz Pensar*, v. 18, p. 1–30, 2004.

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.

ENTREVISTAS

AYALA, J. Carlos. **A Musicalidade Paraguaia no Violão e na voz**. Ypacaraí, 13 maio 2019. Informação verbal.

BARRETO, Lara. **A Cena da Música Instrumental em Asunción (PY)**. Asunción, 15 abril 2019. Informação verbal.

CORBALÁN, Juanjo. **A Harpa Paraguaia Experimental**. Asunción, 15 maio 2019. Informação verbal.

CORBALÁN, Sixto. **A Harpa Paraguaia**. Asunción, 20 abril 2019. Informação verbal.

CRAGNOLINI, Alejandra. **O Chamamé e a Presença Paraguaia na Argentina**. Ciudad del México, 15 nov. 2018. Informação verbal.

DÍAZ, Victória. **A Harpa Nos Festivais Tradicionais de Música Paraguaia**. Asunción, 11 out. 2019. Informação verbal.

DOMÍNGUEZ, Manuel. M. **História e Identidade Musical Paraguaia**. Asunción, 30 abril 2019. Informação verbal.

GALÁN, Papi. **A Harpa Tradicional Paraguaia**. Asunción, 23 maio 2019. Informação verbal.

GIMÉNEZ, Juanpa. **O Baixo na Polca Paraguaia**. Asunción, 18 abril 2019. Informação verbal.

GOMES, Áttila. T. **O Violão de Sete Cordas e a História do Choro Em Campo Grande – MS**. Campo Grande, 28 ago. 2021. Informação verbal (WhatsApp).

GONÇALVES, Rodrigo. T. **O Violão de Sete Cordas em Campo Grande e as Cenas Undergrounds da Música Local**. Campo Grande, 29 set. 2021. Informação verbal (via Google Meet).

LACERDA, Moacir. S de. **O Violão de Sete Cordas de Jairo Lara no Grupo Acaba na Década de 1980**. Campo Grande, 28 ago. 2021. Texto (WhatsApp).

MARTÍNEZ, Pedro. **A Relação da Música Instrumental Paraguaia e Brasileira**. Asunción, 03 maio 2021. Asunción, Informação verbal (via Skype).

MORENO, Sandro. **A História da Música Instrumental em Campo Grande (MS)**. Campo Grande, 18 mar. 2020. Informação verbal (via WhatsApp).

PORTO, Antônio. **A Polca Paraguaia Em Mato Grosso do Sul**. 24 nov. 2017. Texto/Messenger.

VELÁSQUEZ, David. **História, Cultura e Educação Paraguaia**. Asunción, 2 maio 2019. Informação verbal.

VERA, Juan. **La Guitarra Transportada**. Ypacaraí, 12 mai. 2019. Informação verbal.

SITES CONSULTADOS

CAMPO GRANDE NEWS. Fonte: <https://www.campograndenews.com.br/lado-b/em-um-quintal-da-vila-alba-confraria-tem-comida-de-boteco-ao-som-do-chorinho> Disponível em 01 set. 2021.

FUNDAÇÃO CULTURAL PALMARES. Fonte: <https://www.palmares.gov.br/?p=2530> acesso em 21/11/2021.

G1.GLOBO. Comemoração dos 200 anos de independência do Paraguai. Fonte: <http://g1.globo.com/mato-grosso-do-sul/noticia/2011/05/concerto-em-campo-grande-faz-homenagem-ao-paraguai.html> acesso em 23/11/2021.

JORNAL ABC COLOR. **El Rock Paraguayo de Aquel Entonces**. Asunción, 2014. Disponível em: <https://www.abc.com.py/especiales/fin-de-semana/el-rock-paraguayo-de-aquel-entonces-1217309.html>. Acesso em: 30 jan. 2020.

LETRAS. **Letra de galopera**. 2020. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/283451/>. Acesso em: 18 mai. 2020.

MARTIN, Crespo. **Kit Photos**. Asunción, 2020. Disponível em: http://www.sixtocorbalan.com.py/en/kit_fotos. Acesso em: 10 mai. 2020.

PORTAL EDUCATIVA. Fonte: <http://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/radio-educativa-104-7-fm-abre-espaco-para-musica-instrumental/> acesso em 20/12/2021)

PROCIMAR CINE-VIDEO. **Primeiro disco gravado no Brasil**. Perdizes – SP, 2020. Disponível em: <http://www.procimar.com.br/o-primeiro-disco-gravado-no-brasil/#:~:text=O%20primeiro%20disco%20brasileiro%20foi,uma%20m%C3%BAsica%20gravada%20no%20Brasil>. Acesso em: 14 jul. 2020.

TIRO DE LETRA. **Entrevista simultânea Augusto Roa-Bastos**. São Paulo, 2007. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/biografia/AugustoRoaBastos.htm>. Acesso em 04 mai. 2020.

VIDEOS E AUDIOS

AGEMADUOMI. **Proezas**. Disponível em: https://www.youtube.com/playlist?list=PLO-QEpiig_IiD9FA2cQIOb6sdcjeJ1K5T acesso em: 11 jan. 2022.

AGEMADUOMI. **Pretense Chorão**. Disponível em: <https://globoplay.globo.com/v/2199626/> acesso em: 11 jan. 2022.

ANDRADE, Gabriel, BORBA, Julio. **Acuri**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=faEL56mhEDQ&ab_channel=JulioBorba acesso em 08 jan. 2022.

AYALA, Carlos, IBARRA, Miguel. **Hapilincho**. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=amzReYsTL5M&ab_channel=JulioBorba acesso em 16 dez. 2021.

AYALA, Carlos. **Asunción del Paraguay**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=36S5Ss2NoPw&list=OLAK5uy_1V9796Ro372ibjA29iZ_XJgkWD06aOwCA4&index=2&ab_channel=DocAyala-Topic acesso em 17 dez. 2021.

BEIS, Santiago, MILA, Pedro, LOPES, Leonardo, BORBA, Julio. **Gaivota Pantaneira**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=C8YsxFp-tw&ab_channel=JulioBorba acesso em 10 jan. 2022.

BORBA, Julio, CRUZ, Ivan. **Alma Morena**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_TF3WOSBCDw&ab_channel=JulioBorba acesso em 10 jan. 2022.

BORBA, Julio. **Carreta Guy**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_ON57WtiDg&ab_channel=JulioBorba acesso em 25 ago. 2021.

BOSCO, João. **O Ronco da Cuíca**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=z_mjDHjK_Gs&ab_channel=JoaoBoscoVEVO acesso em 16 nov. 2021.

CABALLERO, Nicolas. **Campamento Cerro Leon**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=yP_UDG3ZRus&ab_channel=MateyTerer%C3%A9 acesso em 02 nov. 2021.

CORBALÁN, Sixto, BORBA, Julio. **Carreta Guy**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=84QVIVs1Eko&ab_channel=JavierCardozo acesso em 10 dez. 2021.

CORBALÁN, Sixto, BORBA, Julio. **Recuerdos de Ypacaraí**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=hlMIcle6cPw&ab_channel=JulioBorba acesso em 15 dez. 2021.

CORBALÁN, Sixto, BORBA, Julio. **Carreta Guy**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=XPkPQGmJ1Yg&ab_channel=JulioBorba acesso em 10 jan. 2022.

CORBALÁN, Sixto, BORBA, Julio. **A Mi Abuelita**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=leTfaXNmyMA&ab_channel=JulioBorba acesso em 10 jan. 2022.

CORBALÁN, Sixto. **O Cromatismo Na Harpa Diatônica**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vn9KF1eemSo&ab_channel=JulioBorba acesso em 10 jan. 2022.

CORBALÁN, Juanjo. **Mbokarusu**. Disponível em: <https://youtu.be/5BKSPf9z21U> acesso em 10 jan. 2022.

FACULTATIVOS, Los. **Polca-rock no Paraguai**. Fonte: <https://youtu.be/iS0nqHKPIUU> acesso em 10 jan. 2022.

GIMÉNEZ, Juanpa, RAMÍREZ-DÍAZ, Sebastian, BORBA, Julio. **Show Julio Borba Trio**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_EVK-i2Hqn4&t=242s&ab_channel=ArteDr%C3%A1cena acesso em 10 dez. 2021.

MARTÍNEZ, Pedro. **Canción Para Ellas**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Jy_-Et3mM0A&ab_channel=PedroMart%C3%ADnez acesso em 08 jan. 2022.

NONATO, Renan, ANDRADE, Gabriel de, BORBA, Julio. **Aguapé**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EpRa5uSnL4g&ab_channel=JulioBorba Acesso em 11 jan. 2022.

PITRE-VÁSQUEZ, Edwin R. **La Clave**. Festival Internacional de Percussão de Curitiba. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iADL7F3moMY&ab_channel=vinalacerda acesso em 27/01/2022.

ROCHA, Dino. **Estilo Duetado**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3N1u1biRyXU&ab_channel=JulioBorba acesso em 31 ago. 2021.

ROCHA, Dino. **Finalização de Chamamé e Polca Paraguaia**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=7tnhBJMRpzQ&ab_channel=JulioBorba acesso em 25 ago. 2021.

SCHEVERRIA, Efren (Kamba'i). **Ryguasu Kokore**: Disponível Em https://www.youtube.com/watch?v=pRDs7Pw9yxw&ab_channel=Jos%C3%A9PapiOvelarTebicuaryProducciones Acesso em 17 dez. 2021.

VERA, Juan, BORBA, Julio. **Som e Prosa**. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qoH0HvUIozM&ab_channel=UFPRTV acesso em 16 dez. 2021.

VERA, Juan. **Guitarra Transportada**. Disponível em: <https://youtu.be/fRSffhkZZDg> acesso em 02 out. 2021.

APENDICE 1 – POLCA PARA OS MENINOS – JULIO BORBA

Score

Polca para os meninos

Julio Borba

Polca Paraguuaia

A E7 Esus E7 A7M

Tema

voz 1

acordeão 2

percuteria 3

Bass Guitar

Polca Paraguuaia

base e contracantos

voz

voz

Polca Paraguuaia

E7 Esus E7 A7M

E7 Esus E7 A7M Em7 A7

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

2

12 D7M G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

18 E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

3

25

Em7 A7 D7M G7M Cm9 F7(13)

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

31

Bm9 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

B

solo de acordeão

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

Bm9 E7 A7M solo de acordeão E7 Esus E7 A7M brequesolo de acordeão solo de acordeão

4

E7 Esus E7 A7M Em7 A7 D7M

38

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

45

G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M E7 Esus E7

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

32

A7M E7 E_{sus} E7 A7M Em7

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

59

A7 D7M G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

base e contracantos

voz

voz

C⁶

E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

66

voz 1

E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

acord. 2

perc. 3

E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

Bass

73

Em7 A7 D7M G7M Cm9 F7(13)

73

voz 1

Em7 A7 D7M G7M Cm9 F7(13)

acord. 2

perc. 3

Em7 A7 D7M G7M Cm9 F7(13)

Bass

7

79 Bm9 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

79

voz 1

acord. 2 Bm9 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

perc. 3

Bass Bm9 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

85 E7 Esus E7 A7M Em7

85

voz 1

acord. 2 E7 Esus E7 A7M Em7

perc. 3 E7 Esus E7 A7M Em7

Bass E7 Esus E7 A7M Em7

8

91

A7 D7M G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

D

E7 Esus E7 A7M E7 Esus

solo de acordeão e violão

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

estilo duetado

frase de percussão

solo de acordeão e violão

solo de acordeão e violão

9

103 E7 A7M Em7 A7

103

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

108 D7M G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M

108

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

10

114 E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

114

voz 1

acord. 2 E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

perc. 3

Bass E7 Esus E7 A7M E7 Esus E7 A7M

121 Em7 A7 D7M G7M G7M(#11) F7(13)

121

voz 1

acord. 2 Em7 A7 D7M G7M G7M(#11) F7(13)

perc. 3

Bass Em7 A7 D7M G7M G7M(#11) F7(13)

11

127 B^b7M C^bm9 F[#]7 Bm7 E7 A7M E^b7 Esus

127

voz 1

acord. 2 B^b7M C^bm9 F[#]7 Bm7 E7 A7M voz E7 Esus

perc. 3 voz

Bass B^b7M C^bm9 F[#]7 Bm7 E7 A7M voz E7 Esus

134 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

134

voz 1

acord. 2 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

perc. 3

Bass E7 A7M E7 Esus E7 A7M

12

140

Em7 A7 D7M G7M Cm9 F7(13)

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

146

Bm9 E7 A7M E7 Esus E7 A7M

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in a key with two sharps (F# and C#). It consists of two systems of music. The first system begins at measure 140 and spans five measures. The second system begins at measure 146 and spans seven measures. Each system features four staves: 'voz 1' (voice 1), 'acord. 2' (guitar 2), 'perc. 3' (percussion 3), and 'Bass'. The 'voz 1' staff contains a melodic line with various note values and rests. The 'acord. 2' and 'Bass' staves contain chordal accompaniment. The 'perc. 3' staff shows a steady rhythmic pattern of eighth notes. Chord symbols are placed above the corresponding staves: Em7, A7, D7M, G7M, Cm9 F7(13) for the first system; and Bm9, E7, A7M, E7, Esus, E7, A7M for the second system.

13

152 E7 E_{sus} E7 A7M Em7

152

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

158 A7 D7M G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M

158

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

14

164

F E_{sus} $E7$ $A7M$ A° Bm $C^{\#m}$

voz 1

frase de percussão E_{sus} $E7$ $A7M$ A° Bm $C^{\#m}$

acord. 2

frase de percussão

perc. 3

frase de percussão E_{sus} $E7$ $A7M$ A° Bm $C^{\#m}$

Bass

171

$DM7$ $C7M$ $B^{\flat}7M$

voz 1

$DM7$ $C7M$ $B^{\flat}7M$

acord. 2

perc. 3

$DM7$ $C7M$ $B^{\flat}7M$

Bass

177 A7M(#11) G

voz 1

acord. 2 A7M(#11) 6/8 brazuca, quase um 12/8 G

perc. 3 6/8 brazuca, quase um 12/8

Bass A7M(#11) 6/8 brazuca, quase um 12/8 G

182 A7M(#11)

voz 1

acord. 2 A7M(#11)

perc. 3 A7M(#11)

Bass A7M(#11)

16

187

G

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

192

F#m9

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

197 F7M G 17

197

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

solo de percussão

solo de percussão

solo de percussão

solo de percussão

202

202

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

18

209

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

216

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

223

223

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

230

H E7 Esus E7 A7M

230

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

20

E7 E_{sus} E7 A7M Em7

236

236

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

21

242 A7 D7M G7M Cm9 F7(13) Bm9 E7 A7M

voz 1

acord. 2

perc. 3

Bass

22

E7 E_{sus} E7 A7M E7 E_{sus} E7

248

248

voz 1

acord 2

perc. 3

Bass

A7M Em7 A7 D7M G7M

255

255

voz 1

acord 2

perc. 3

Bass

23

261 Cm9 F 7(13) Bm9 E7 A7M E7 A7M

261

voz 1

acord. 2 Cm9 F 7(13) Bm9 E7 A7M E7 A7M

perc. 3 Cm9 F 7(13) Bm9 E7 A7M E7 A7M

Bass

APENDICE 2 – SEIS TÃO CINCO – JULIO BORBA

Score

Seis tão cinco

Julio Borba

apenas violão 16 A E D/E C/E
 tema - duas vezes a forma

Guitar

apenas violão 16 E D/E C/E
 tema - duas vezes a forma

Bass Guitar

apenas violão 16 E D/E C/E
 tema - duas vezes a forma

acordeón

apenas violão 16 E D/E C/E
 tema - duas vezes a forma

percuteria

E D/E C7M♭13

20

Gtr.

E D/E C7M♭13

Bass

E D/E C7M♭13

20

ac.

20

perc.

2
25

E D/E C/E E

Gtr.

Bass

ac.

perc.

25

25

D/E C/E F#m G#m

30

D/E C/E F#m G#m

Gtr.

Bass

ac.

perc.

30

30

F#m G#m A7M G#m F#m G#m Gm C7

34

F#m G#m A7M G#m F#m G#m Gm C7

Gtr.

Bass

ac.

perc.

34

34

3

38 F#m B7 **B** E D/E C/E
solo de violão - duas vezes a forma

Gtr.

Bass F#m B7 E D/E C/E
solo de violão - duas vezes a forma

ac.

perc.

42 E D/E C7Mb13

Gtr.

Bass E D/E C7Mb13

ac.

perc.

4

E D/E C/E E

47

Gtr. 

Bass 

E D/E C/E E

47

ac. 

47

perc. 

D/E C/E F#m G#m

52

Gtr. 

Bass 

D/E C/E F#m G#m

52

ac. 

52

perc. 

56 F#m G#m A7M G#m F#m G#m Gm C7

Gtr. 

Bass 

ac. 

perc. 

60 F#m B7 **C** E D/E C/E

Gtr. 

Bass 

ac. 

perc. 

6

E D/E C7M♭13

64

Gtr.

Bass

ac.

perc.

E D/E C7M♭13

E D/E C/E

68

Gtr.

Bass

ac.

perc.

E D/E C/E

72

E D/E C/E

Gtr. 

Bass 

ac. 

perc. 

76

F#m G#m F#m G#m A7M G#m

Gtr. 

Bass 

ac. 

perc. 

8

F#m G#m Gm C7 F#m B7 **D** E
tema

Gtr.

Bass

ac.

perc.

80

F#m G#m Gm C7 F#m B7 tema E

80

80 tema

D/E C/E E

Gtr.

Bass

ac.

perc.

84

D/E C/E E

10

F#m G#m F#m G#m A7M G#m

98

Gtr.

Bass

ac.

perc.

F#m G#m Gm C7 F#m B7 E

102

Gtr.

Bass

ac.

perc.

12

C/E E D/E C/E

115

Gtr.

Bass

ac.

perc.

120

F

Gtr.

Bass

ac.

perc.

Musical score for guitar (Gtr.), bass, acoustic guitar (ac.), and percussion (perc.) in 10/8 time, key of D major (two sharps). The score is divided into two systems, each containing four staves.

System 1 (Measures 123-124):

- Gtr. (Guitar):** Treble clef, 10/8 time. Measures 123-124: $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$ | $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$
- Bass:** Bass clef, 10/8 time. Measures 123-124: D^2 (whole) | D^2 (whole)
- ac. (Acoustic Guitar):** Treble clef, 10/8 time. Measures 123-124: $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$ | $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$
- perc. (Percussion):** Treble clef, 10/8 time. Measures 123-124: $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$ | $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$

System 2 (Measures 125-126):

- Gtr. (Guitar):** Treble clef, 10/8 time. Measures 125-126: $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$ | $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$
- Bass:** Bass clef, 10/8 time. Measures 125-126: $\text{D}^2 \text{A}^2 \text{B}^2 \text{C}^3 \text{B}^2 \text{A}^2 \text{G}^2 \text{F}^2 \text{E}^2 \text{D}^2$ | $\text{D}^2 \text{A}^2 \text{B}^2 \text{C}^3 \text{B}^2 \text{A}^2 \text{G}^2 \text{F}^2 \text{E}^2 \text{D}^2$
- ac. (Acoustic Guitar):** Treble clef, 10/8 time. Measures 125-126: $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$ | $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$
- perc. (Percussion):** Treble clef, 10/8 time. Measures 125-126: $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$ | $\text{D}^4 \text{A}^4 \text{B}^4 \text{C}^5 \text{B}^4 \text{A}^4 \text{G}^4 \text{F}^4 \text{E}^4 \text{D}^4$

APENDICE 3 – ASUNCIÓN DEL PARAGUAY - TRANSCRIÇÃO JULIO BORBA

Score

Asunción del Paraguay

Santiago Cortesi

The musical score is written in 6/8 time and consists of three staves. The first staff is for 'Guitar' and the second and third are for 'Cl. Gtr.' (Classical Guitar). The score includes chord markings: C, G, F, G, C, G, F, G, C.

Staff 1: Guitar
 Measures 1-6: C, G, C, G, C, G. Chords: C, G, F.

Staff 2: Cl. Gtr.
 Measures 7-12: G, F, G, C. Chords: G, F, G, C.

Staff 3: Cl. Gtr.
 Measures 13-18: G, F, G, C. Chords: G, F, G, C.

©Julio Borba

APENDICE 4 – GALOPERA – TRANSCRIÇÃO JULIO BORBA

Score

Galopera

Mauricio Cardozo Ocampo

Classical Guitar

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

Cl. Gtr.

G D A7

D A7 D

A7

7 p i m A7 D

A7 D

A7 G

p i m A7 D A7

7 4 4 4 4

©

2 Galopera *p*
54 *i* *m* A7

Ci. Gtr.

61 D

Ci. Gtr.

67 A7

Ci. Gtr.

73 G D A7

Ci. Gtr.

79 D A7

Ci. Gtr.

85 D A D

Ci. Gtr.

The musical score is for a classical guitar piece titled 'Galopera'. It is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The score is divided into six systems, each labeled with a measure number and the instrument 'Ci. Gtr.'. The first system starts at measure 54 and includes a dynamic marking of *p* (piano) and a fingering *i* (index finger). The second system starts at measure 61 and includes a dynamic marking of *m* (mezzo-forte). The third system starts at measure 67. The fourth system starts at measure 73 and includes chord markings G, D, and A7. The fifth system starts at measure 79 and includes chord markings D and A7. The sixth system starts at measure 85 and includes chord markings D, A, and D. The piece concludes with a double bar line at the end of the sixth system.

ANEXO 1 – MÚSICA ACURI - GABRIEL DE ANDRADE

ACURI

Music by Gabriel de Andrade

1 Gm4(omit3) Ab9 F#7M(11#) (b13) % 4x a mesma sequência de harmonia

10 final da intro F C Gm Bb7M

19 G/B Am Cm Bb G7(#11)Cm7 A7#11 Dm7 Eb7M Ab6 Gm7 Cm7 Fm7

30 Gm7 Fm7 Bbsus Eb7M Ab7(#11) Eb7M/G F#°(b13) F C Gm Bb7M

4:3 4:3 4:3

36 G/B Am Cm Bb G7 Cm7(9) A7 Dm7(9) Eb(6) D7(b9) Cm7 B7(9) (SOLO) harmonia da introdução

45

ANEXO 2 – CANCIÓN PARA ELLAS – PEDRO MARTINEZ

Canción para ellas

(Polca paraguaya)

Pedro Martínez

FORMA: Intro, A, B, A,C, Intro, A, B, C

INTRO

AMaj7 G#m7(b6)(add11) F#m7(11) B7 1. E E7(b13) 2. Eadd9

Guit.

A % E/D D/C C/Bb %

Guit.

E/D D/C AMaj7(9)/C# %

Guit.

1. CMaj7 Dsus7(9) GMaj7 F#m7

Guit.

Bsus7(9) B/A G#m7 G7(#11) F#m7 B7

Guit.

2. CMaj7 Dsus7(9) B/E E/A

Guit.

G#m(b6) F#m7 B7(b9) Eadd9 To Coda φ **B** %

Guit.

Sonidos del sur 2014

30 Guit. *Bsus7(9)* *B/A* *EMaj7/G#* %

34 Guit. *CMaj7/G* *D6(9)/F#* *Eadd9* %

38 Guit. *D6(9)/F#* *AMaj7/C#* *Eadd9/G#* %

42 Guit. *CMaj7/G* *D6(9)/F#* *Eadd9* % *D.S. al Coda*

46 Guit. **C** *F#m7(11)* % *G#m7(11)* %

51 Guit. *AMaj7* % *B/A* %

55 Guit. *A#m7(b5)* *D#7(b9)* *G#m7* *G7(#11)* %

60 Guit. *F#7(13)* % *B7sus(9)* % *Eadd9* %

ANEXO 3 – CHAMAMÉ N° 2 (QUANDO A POLCA TORCE O RABO) – IVAN CRUZ

Chamamé n.2

Ivan Cruz

Presto A Gm6 F#m6 A Gm6 F#m6 A Gm6

Classical Guitar

6 F#m6 A Gm6 G#m6 E7

Cl. Gtr.

12 A E

Cl. Gtr.

18 A

Cl. Gtr.

24 E A

Cl. Gtr.

29 E7 A

Cl. Gtr.

34 E7 F#m D7+

Cl. Gtr.

39 F#m D7+ Dm7+

The musical score is written for Classical Guitar and Cl. Gtr. (Classical Guitar). It is in the key of A major (indicated by three sharps: F#, C#, G#) and 2/4 time. The tempo is marked 'Presto'. The score consists of eight staves. The first staff is labeled 'Classical Guitar' and the subsequent seven are labeled 'Cl. Gtr.'. The score includes various chords such as A, Gm6, F#m6, G#m6, E7, and Dm7+. The piece ends with a double bar line and repeat dots.

©

2 Novo Chamamé

45 Cl. Gtr. A/G

50 Cl. Gtr. G#7/F#

54 Cl. Gtr. C#m E7+

58 Cl. Gtr. C#m E7+

62 Cl. Gtr. G#7 A7+ 3 3

66 Cl. Gtr. Am6/C 3 3 G9/B#

70 Cl. Gtr. Bbdim Am7 3 3

74 Cl. Gtr. D7 Eb7+ Ebm6 D7 G#711# G#7+11

79 Cl. Gtr. G/G# 4 4 4 4

The musical score is written for guitar in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of ten staves of music. The first staff (measures 45-49) features a melodic line with a repeat sign and a key signature change to two sharps (F#, C#). The second staff (measures 50-53) continues the melodic line. The third staff (measures 54-57) is a rhythmic accompaniment of eighth notes. The fourth staff (measures 58-61) continues the rhythmic accompaniment. The fifth staff (measures 62-65) features a melodic line with triplets. The sixth staff (measures 66-69) features a melodic line with triplets and a key signature change to one sharp (F#, C#). The seventh staff (measures 70-73) features a melodic line with triplets. The eighth staff (measures 74-78) features a melodic line with a key signature change to two sharps (F#, C#) and a repeat sign. The ninth staff (measures 79-83) features a melodic line with quadruplets.

ANEXO 4 – PARQUINHO – MARCOS ASSUNÇÃO

Parquinho

P/ Viola Caipira

Marcos Assunção

E7M B4/7/9 C13/B
 6 C7M/B E7M F#7
 12 A7M G#m7
 17 G7M D9 C7M(#11)
 23 B7(b13)
 29 E7M C#m7/9
 35 C6/#4 E7M/9/B F#7 F#7/4 F#7
 41 F#m7 D7/A

ANEXO 5 – TRANSICIONES – JUAN VERA ESQUIVEL

Transiciones

Juan Vera Esquivel

Guitarra Selvática

Juan Vera Esquivel

① = D ④ = D
 ② = B ⑤ = B
 ③ = G ⑥ = G

Polca Paraguaya ♩ = 150

Musical score for guitar, measures 36-81. The score is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 3/4. The score is divided into systems of four measures each, with measure numbers 36, 42, 48, 53, 58, 64, 70, and 76 indicated at the beginning of each system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The bass line consists of chords and single notes, often with a steady eighth-note rhythm. The piece concludes with a double bar line at measure 81.

82

Musical staff 1: Treble clef, measures 82-87. Features eighth and sixteenth notes with slurs and ties. Bass line consists of quarter and eighth notes.

88

Musical staff 2: Treble clef, measures 88-93. Includes sixteenth-note runs and slurs. Bass line has quarter notes and rests.

94

Musical staff 3: Treble clef, measures 94-100. Features chords and slurs. Bass line has quarter notes.

101

Musical staff 4: Treble clef, measures 101-106. Includes sixteenth-note runs and slurs. Bass line has quarter notes.

107

Musical staff 5: Treble clef, measures 107-111. Features eighth-note patterns and slurs. Bass line has quarter notes.

112

Musical staff 6: Treble clef, measures 112-117. Includes eighth-note patterns and slurs. Bass line has quarter notes.

118

Musical staff 7: Treble clef, measures 118-123. Features chords and slurs. Bass line has quarter notes.

124

Musical staff 8: Treble clef, measures 124-129. Includes slurs and a "Ham." marking. Bass line has quarter notes.

ANEXO 6 – RYGUASU KOKORE – TRANSCRIPÇÃO JUAN VERA ESQUIVEL

Ryguasu kokore
El kakareo de la gallina
Transcripción - Arreglo: Juan Vera Esquivel
Music by Efrén "Kamba'i" Echeverría

① = B ④ = B
② = G# ⑤ = G#
③ = E ⑥ = E

Polca Paraguaya ♩ = 150

Copyright Efrén "Kamba'i" Echeverría
All Rights Reserved - International Copyright Secated

Page 1/4

The image displays a page of guitar sheet music, page 3 of 4. It features four systems of music, each consisting of a melodic line and a guitar chord diagram. The melodic lines are written on a single staff in treble clef, with a key signature of one flat. The guitar chord diagrams are written on a six-string staff, using numbers 0-14 to indicate fret positions. The page is labeled 'Page 3/4' at the bottom right.

30

C7

41

C7

50

C7

57

C7

Page 3/4

The image displays a page of guitar sheet music, labeled "Page 4/4" in the bottom right corner. The music is organized into four systems, each featuring a melodic line on a single staff and a corresponding guitar tablature line below it. The tablature includes fret numbers (0-12) and bar lines. Chord symbols "C7" are placed above the melodic lines. The first system starts at measure 36, the second at measure 42, the third at measure 48, and the fourth at measure 54. The melodic lines consist of eighth and sixteenth notes, often with slurs. The guitar tablature shows various fretting patterns, including double stops and single-note runs.

ANEXO 7 – MAPA MENTAL

