

# Galopera: música instrumental paraguaia no Brasil

Júlio César Matos Borba

Resumo: Este artigo apresenta uma discussão sobre os elementos musicais e extramusicais (BLACKING, 1973) constituintes da polca paraguaia. O objeto de análise utilizado é a gravação da música Galopera, interpretada pelo harpista Luís Bordón no disco "La Paloma" de 1998. Obteve-se como resultado a verificação dos conceitos musicológicos dos autores paraguaios, como o sincopado paraguaio e a polirritmia constante. Foi discutido também o conceito de táticas (CERTEAU, 1998) de resistência à invisibilização dos paraguaios nos meios de produção discográfica no Brasil.

Palavras-chave: Polca paraguaia. Música instrumental. Sertanejo. Brasil.

Abstract: This article presents a discussion about the musical and extramusical elements (BLACKING, 1973) that take part of the Paraguayan Polka. The object of analysis is the recording of the Galopera, played by the harpist Luís Bordón on the album "La Paloma", 1998. The result was the verification of the musicological concepts of the Paraguayan authors, such as the Paraguayan syncopated and a constant polyrhythmic pattern. It was also discussed the concept of tactics (Certeau, 1998) of resistance to the invisibility of the Paraguayans in the means of the recording production in Brazil.

Keywords: Paraguayan Polka. Instrumental music. Sertanejo. Brazil.

## 1. Introdução

A polca paraguaia é um gênero musical consagrado na América do Sul, principalmente no seu país de origem, além do Brasil e Argentina. No contexto brasileiro, a música paraguaia foi incorporada no meio sertanejo, principalmente com a dupla Milionário e José Rico<sup>1</sup>, que deram

---

<sup>1</sup> A música paraguaia infiltrou-se no Brasil anteriormente. De acordo com Evandro Higa (2010, p.250), a introdução da guarânia no Brasil por Raul Torres,

continuidade à tradição iniciada por Pedro Bento & Zé da Estrada e Belmonte & Amaraí nos anos 50 e 60 (Alonso, 2015, p. 62). Assim, agitaram o país desafiando a crítica nacional intelectualizada com a investida sobre ritmos latino-americanos como a guarânia paraguaia, o bolero e a rancheira mexicana (Alonso, 2015, p. 67). Estes novos caminhos da música brasileira, iniciados entre caipiras e sertanejos, evidenciou uma demanda nacional pela música latino-americana e não apenas norte-americana, como desejariam os críticos brasileiros das décadas de 70 e 80 (Ibid).

A música hispano-americana foi, durante muito tempo, desinteressante para a crítica intelectualizada do Brasil, pela sua associação com países economicamente subdesenvolvidos e por suas matrizes indígenas. Nas décadas de 70 e 80, existia ampla aceitação midiática em relação à importação de música norte-americana, principalmente o jazz incorporado ao samba, a bossa-nova e o rock ao tropicalismo (Alonso, 2015, p. 69). Porém, continuou nesse período a invisibilidade e até mesmo a estigmatização dos povos indígenas latino-americanos neste ambiente.

Há, de maneira geral, entre as camadas médias e altas do Brasil, certa *vergonha* de determinados ritmos e gêneros latinos. O bolero, a guarânia, e a rancheira são frequentemente vistos como “bregas”, “cafonas” ou esteticamente “inferiores”. Esses gêneros são quase sempre excluídos da noção hegemônica de “bom gosto” cultivada pelas elites culturais do Brasil (Alonso, 2015, p. 69).

A música mexicana e paraguaia que penetrava no mercado sertanejo em ascensão nos anos 70 e 80 era considerada como um atraso para a música popular brasileira. No entanto, o ingresso de ritmos latino-

---

Nhô Pai, Mario Zán e Capitão Furtado aconteceu no final da primeira metade do século XX e já recebia críticas por empobrecerem as modas de viola.

americanos em âmbito nacional demonstrou, segundo Alonso (2015, p. 70) *que existiam outros caminhos, outras matrizes, outras influências e, como consequência, outras fusões e outros resultados.*

A polca paraguaia, a guarânia e o chamamé, ritmos disseminados no Estado de Mato Grosso do Sul, mas também em vários pontos do Brasil, como São Paulo, Paraná e Rio Grande do Sul, são influências diretas ou indiretas da cultura paraguaia no Brasil. Assim, é determinante para o presente trabalho, que se entendam as características da polca paraguaia assimiladas pela música instrumental brasileira, principalmente a denominada música caipira, que teve como centro aglutinador o Estado de São Paulo.

Na música instrumental é possível associar as produções de polca paraguaia e guarânia tanto aos músicos paraguaios residentes no Brasil, representados aqui pelo harpista Luís Bordón, assim como os músicos sul-mato-grossenses, entre eles os acordeonistas Dino Rocha e Zé Corrêa<sup>2</sup>. Essa ligação dos sul-mato-grossenses com a polca paraguaia se deve à sua fronteira com o Paraguai, por isso somos muito influenciados pela cultura daquele país neste Estado do centro-oeste brasileiro. Assim, as práticas culturais estabelecidas e os interesses estratégicos sobre as construções identitárias do Estado foram definindo as características representativas da cultura de Mato Grosso do Sul, que hoje pode ser considerada historicamente influenciada pelo Paraguai. Até hoje existe a predominância de elementos artísticos, alimentícios e vestimentas de origem paraguaia neste território.

Ora, se atualmente é perceptível a penetração e consequente consagração da música paraguaia no cenário da canção sertaneja ou caipira, como se deu o impacto da influência paraguaia na música instrumental brasileira? Ou melhor, quais são os elementos musicais paraguaios que possivelmente influenciaram essa música nacional?

---

<sup>2</sup> Sobre esses dois personagens da música instrumental sul-mato-grossense, ver a dissertação *Estilo Duetado: O Chamamé Instrumental em Campo Grande, Mato Grosso do Sul*, defendida em 2018.

A música caipira associada à viola, ao violão e à sanfona, incorporou a música paraguaia e junto dela a harpa diatônica. A polca paraguaia instrumental, assim como o chamamé, adentrou no Brasil pelo contexto da música caipira e teve seu registro fonográfico em gravadoras como a Chantecler e Califórnia em São Paulo, as quais foram as principais empresas a se interessarem pela música sertaneja no país da época e as primeiras a gravarem os trabalhos de instrumentistas sul-mato-grossenses (BORBA, 2018, p. 69).

Para entender os principais aspectos musicais da polca paraguaia incorporada na música brasileira, foi analisada a música Galopera, do compositor paraguaio Mauricio Cardoso Ocampo, que foi concebida como canção, mas interpretada como música instrumental pelo harpista também paraguaio Luís Bordón, que residiu no Brasil durante boa parte da segunda metade do século XX e, além de músicas paraguaias, também gravou músicas sertanejas brasileiras. Essa gravação foi transcrita exclusivamente para este artigo. Na análise, foi possível comprovar as categorizações musicais dispostas em livros de musicólogos paraguaios sobre o assunto, como o sincopado paraguaio e a polirritmia característica desse gênero musical.

## **2. Características musicais e extra-musicais da polca paraguaia**

A polca paraguaia, também conhecida como Kire'y é um gênero musical encontrado no Paraguai no final do século XIX. Suas referências mais antigas datam de 1858 (BOETTNER, 1954, p. 198 e 199) e chegou ao Brasil mediante imigração dos paraguaios para a região sul do antigo Mato Grosso. Tem como características marcantes a alternância dos compassos 3/4 e 6/8 e, o rasgueo<sup>3</sup> no violão de acompanhamento, um

---

<sup>3</sup> Rasgueo é uma técnica que remonta a maneira como os guitarristas espanhóis tocavam e refere ao ato de ferir as cordas com o lado de fora da mão para a marcação rítmica (HIGA, 2010).

legado europeu característico de países de colonização espanhola (HIGA, 2010, p. 316).

Existem vários tipos de polca paraguaia: a polca syryry, polca canção, polca sarakí, polca galopa, além de outros subgêneros. Em relação à sua estrutura formal, não é rigidamente definida. Existem exemplos de polcas simples, binárias e ternárias (GAONA, 2013, p. 145).

A polca paraguaia tem como instrumentação básica a harpa diatônica, dois violões e um contrabaixo, enquanto, a sanfona é bastante utilizada no caso de Mato Grosso do Sul. Sua harmonia 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 português. Dentre os instrumentistas paraguaios mais renomados que compuseram e interpretaram dentro desse ritmo, destacamos: Agustín Barrios e Maurício Cardoso Ocampo.

Seu repertório é em grande parte instrumental, em que a harpa e o violão figuram como principais instrumentos. Essa polca é também uma referência em Mato Grosso do Sul, estado que, no passado, configurou 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, Dino Rocha, Zé Corrêa e Marcelo Loureiro, que evidenciam o estabelecimento dessa música em âmbito nacional.

O Mato Grosso do Sul é um Estado do centro-oeste brasileiro que faz fronteira com a Bolívia e o Paraguai, tendo com este último muitas 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 Estado do Mato Grosso do Sul adquiriu como principais referências musicais a polca paraguaia, o chamamé e a guarânia como suporte musical vindo da região de fronteira e o Pantanal como fonte temática.

Pérez Bugallo (1992, p. 86) e Juan Max Boettner (1956, p. 198) afirmam que a polca paraguaia só tem o nome em comum com a dança europeia e mais nada. Os autores explicam que a dança nacional paraguaia já existia, mas sem denominação específica, tendo então recebido o nome da dança de salão que estava em voga à época.

A música paraguaia foi muito popularizada entre os sul-mato-grossenses. Alguns memorialistas do estado contam que em um dos clubes mais importantes de Mato Grosso do Sul, o Rádio Clube – fundado em 1924 em Campo Grande e tendo seu tempo áureo na década de 40 – as danças mais populares da época era 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, sendo conhecida também pelo termo “limpa banco”, devido ao fato de ninguém ficar sentado enquanto a música era tocada (NEDER, 2014, p. 87). Essa é uma justificativa para o presente estudo da polca Galopera, suas características musicais e extramusicais.

Como veremos mais abaixo na análise da música Galopera, de Mauricio Ocampo, interpretada pelo harpista paraguaio Luís Bordón, a configuração rítmica da polca paraguaia tem a melodia em 6/8 e o baixo em 3/4 ou sincopado (GIMÉNEZ, 1997, p.58). Esse sincopado é uma característica constante na polca e segundo o escritor e compositor 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)<sup>4</sup>

Boettner (1956, p.205) define a alternância do ritmo de 3 e 2 como polifonia simultânea e também denomina como sincopado paraguaio o fenômeno recorrente na melodia quando esta se adianta ou atrasa sobre o ritmo de acompanhamento (Ibid), fato que atentaremos na análise de Galopera. Marcos Branda Lacerda (2005, 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 se utilizam de acento métricos constantes, mas diferenciados e não convergentes*.

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. (LACERDA, 2005, p.209)

De acordo com Marcos Branda Lacerda, essa estrutura *offbeat* é encontrada nas músicas afro-brasileiras como nas vertentes rítmicas do candomblé, elemento estrutural que causa grande admiração dos pesquisadores pelo virtuosismo da execução desses elementos por parte dos intérpretes de dentro dessa cultura (LACERDA, 2005, p. 219). Compartilho dessa admiração em relação também aos músicos paraguaios

---

<sup>4</sup> 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 escritura 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)

e seus descendentes brasileiros que trabalham com a polca em Mato Grosso do Sul. A sensação de deslocamento constante entre o acompanhamento e a melodia e entre o acompanhamento realizado pelo violão, pela harpa e pelo baixo é dificilmente encontrada na música brasileira e, por isso mesmo, essas características são suprimidas em âmbito nacional (LACERDA, 2005, p. 217), cada vez mais se distancia da fronteira com o Paraguai.

### 3. Galopera – música paraguaia em âmbito nacional

A galopa é uma variante da polca paraguaia, com um tempo *vivace*, de repertório exclusivamente instrumental e executado por bandas de sopros e percussão para acompanhar as galoperas, as quais executam uma dança religiosa em que se cultuam 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 paços de dança, equilibra uma jarra na cabeça (BOETTNER, 1954, p. 198).

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 a sua gravação pela dupla sertaneja Chitãozinho e Xororó. Segundo o próprio Mauricio Ocampo, sua composição foi inspirada nos bailes do antigo bairro de Chacarita que fazia parte do território de Pedro Juan Caballero, que curiosamente faz fronteira com Mato Grosso do Sul. 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 considerar a polca galopa exclusivamente instrumental, o próprio compositor fez uma letra que contextualiza a festa das galoperas, que diz:



**I**

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

Fig. 1: Letra Galopera

Fonte: Ocampo (1980, p. 174).

A canção homenageia as galoperas e sua celebração religiosa, descrevendo as características de suas vestimentas, sua dança equilibrando um cántaro, San Blás, seu santo de devoção, os instrumentos típicos da

banda entre outros elementos. Essa letra é pouco conhecida no Brasil. Como dito anteriormente, os críticos nacionais do sertanejo não conseguiram ver ou não se importaram com o processo antropofágico dessa vertente musical (ALONSO, 2015), contudo ela aconteceu. Podemos ver abaixo o processo de tradução e ressignificação da letra de 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.  
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.

Fig. 2: Letra Galopera na interpretação da dupla Chitãozinho e Xororó

Fonte: Site Letras (2018)<sup>5</sup>

Apesar da letra não ser o ponto central desse trabalho é necessário esclarecer dois quesitos: a tradução do yopará<sup>6</sup> para o português, sua conseqüente mudança estrutural e sua ressignificação, já que dentro da interpretação de Chitãozinho e Xororó a música perde seu contexto de homenagem à celebração religiosa da galopa e ganha um

<sup>5</sup> <https://www.letras.mus.br/chitaozinho-e-xororo/283451/>

<sup>6</sup> Yopará é a fusão da língua guarani e espanhola.

caráter romântico de um suposto viajante com uma saudosa lembrança de sua experiência em terras paraguaias.

#### 4. Música instrumental paraguaia em território brasileiro

Para transcrição e análise da peça nesse trabalho, 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.

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 70 e 80 figurou-se como um dos artistas de maior sucesso no Brasil, evidenciando um espaço importante da música instrumental entre o público brasileiro (SZARAN, 1997, p. 113). Dentro da gravadora Chantecler, Luis Bordón gravou, inclusive, o LP “Luis Bordón, Clássicos do Sertão” em que fez 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.

A sua gravação de Galopera em 1998 está na tonalidade de Ré Maior<sup>7</sup>, tem forma binário (A,B) e Luis Bordón utilizada, para dar corpo a melodia, constantes terças paralelas. Já no início do tema A, deparamo-nos com a utilização do sincopado paraguaio comentado anteriormente, o qual consiste em um adiantamento da resolução da frase melódica uma colcheia antes do próximo compasso:

---

<sup>7</sup> 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 a quantidade de cordas com cerca de 40 unidades.



Fig. 3: Compassos 14 AO 18

Fonte: O Autor (2018)

A interpretação consiste numa abordagem tradicional da polca paraguaia, ou seja, 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:

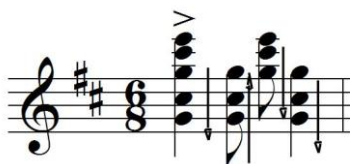


Fig. 4: Linha rítmica em ré maior no violão

Fonte: O Autor (2018)

Essa levada, fundamentada em vários outros exemplos, é realizada rasgando as cordas na sequência do mindinho, anelar, médio e indicador no primeiro toque; 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 muito importante porque, dentro dos grupos musicais, podemos ouvir os sons mais destacados feitos pelo agudo da levada.



Fig. 5: Levada do violão

Fonte: O Autor (2018)



Fig. 6: 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, podemos perceber os contracantos característicos do violão, que acontecem em dois momentos, em relação à mesma frase melódica da harpa:

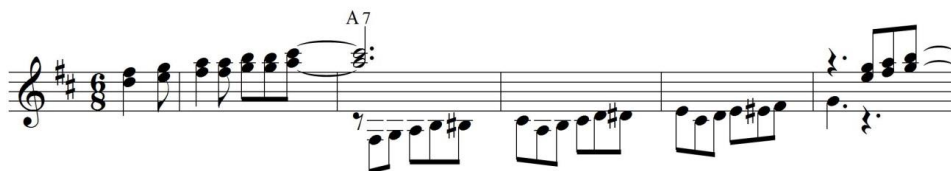


Fig. 7: Compassos 20 AO 25

Fonte: O Autor (2018)

Neste caso, o contracanto é feito nos bordões do violão<sup>8</sup>. A frase é realizada em colcheias e o gesto cromático enriquece a interpretação da peça, já que a harpa paraguaia é diatônica e não realiza o cromatismo. 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:

---

<sup>8</sup> 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 Si ou em Dó.

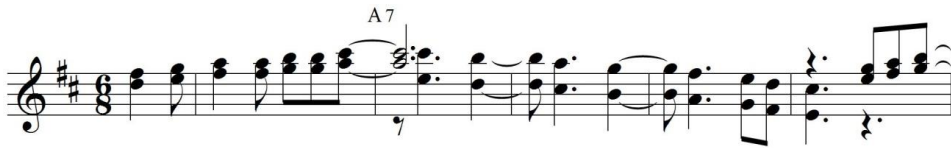


Fig. 8: Compassos 41 AO 46

Fonte: O Autor (2018)

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 os tempos 3 contra 2 comum a polca paraguaia, o que Boettner chamou de polifonia simultânea (1956, p. 205).

Outra frase bastante comum na polca paraguaia e que também reforça o seu caráter polirrítmico é a frase de finalização da parte A, que acontece em quádruplas de quatro notas em colcheias:

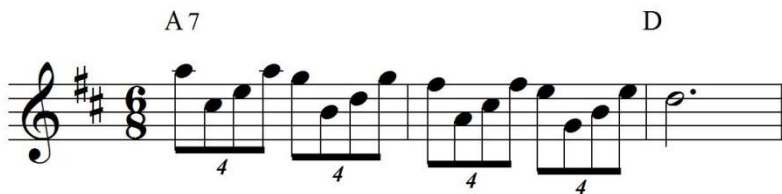


Fig. 9: Compassos 52 AO 54

Fonte: O Autor (2018)

Essa é a frase de finalização da parte A, a qual se distingue da finalização da parte B e encerramento da música. Ambas frequentemente utilizadas na polca paraguaia.

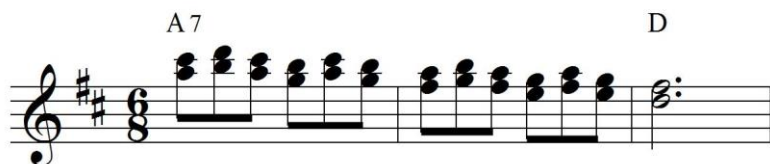


Fig. 10: Compassos 83 AO 85

Fonte: O Autor (2018)

Na parte B observa-se um contraste em relação à parte A. Como se popularizou no Brasil com a interpretação vocal de 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 cordas, perfeitamente realizável no violão:

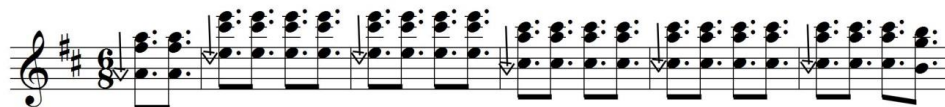


Fig. 11: Compassos 58 AO 61

Fonte: O Autor (2018)

A melodia da parte B está 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 fosse 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.

## Considerações finais

Esse trabalho possibilitou a verificação dos conceitos musicológicos paraguaios sobre o gênero musical estudado, como a sua polifonia simultânea e o sincopado paraguaio. Também vimos a incorporação da música paraguaia no meio instrumental da música sertaneja ou caipira. Como evidência disso, temos o trabalho de Luis Bordón que, em território brasileiro, gravou cerca de 40 discos, demonstrando uma demanda relevante entre o público brasileiro pela música instrumental paraguaia e transparece uma influência recíproca, como podemos confirmar nas gravações de sucessos sertanejos na década de 80 pelo próprio harpista paraguaio.

Com esse estudo também foi possível perceber que o principal espaço de convivência entre músicos paraguaios e brasileiros foi no meio sertanejo. É nesse sentido que se entende que os músicos e consumidores paraguaios e seus descendentes resistiram a um processo de invisibilização num lugar que não era o seu, ou seja, apesar das críticas negativas dos intelectuais do Brasil e todo o seu legado de estigmatização, desde a Guerra da Tríplice Aliança (1864–1870), os paraguaios causaram impacto na música brasileira, tanto por suas hábeis utilizações das oportunidades que se apresentaram nos meios de produção fonográfica, o que Certeau (1998, p.101) chama de “tática”, quanto pelas trajetórias indeterminadas dos consumidores, que não foram submissos ao espaço construído pela racionalidade (CERTEAU, 1998, p.97).

A ressignificação da letra de Galopera com a dupla Chitãozinho e Xororó e sua contextualização na música sertaneja mostra o processo de incorporação da polca paraguaia pelos músicos brasileiros e seus consumidores. Porém, no contexto da música instrumental, isso ainda é um tema que exige novas pesquisas. Contudo, o estudo de músicos paraguaios em âmbito nacional pode esclarecer as características



musicais e extra-musicais (BLACKING, 1973) da polca paraguaia que penetraram na música instrumental brasileira.

## **Bibliografia**

ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira**. 1ªed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

BLACKING, John. **How musical is man?**. Washington: University of Washington Press, 1973.

BOETTNER, Dr. Juan Max. **Musica y Musicos Del Paraguay**. Asunción: Edicion de Autores Paraguayos Asociados, sem data.

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.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: Artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.

GAONA, Saúl. **La Creación Musical en el Paraguay**. Asunción. Editora Universidad Nacional de Asunción, 2013.

GIMENEZ, Florentin. **La Música Paraguaya**. Paraguay: Editorial El Lector, 1997.

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

LACERDA, Marcos Branda. **Transformação de Processos Rítmicos de Offbeat Timing e Cross Rhythm em Dois Gêneros Musicais Tradicionais do Brasil**. XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, julho de 2005.

MACHADO, Paulo Coelho. **A Grande Avenida**: Pelas Ruas de Campo Grande. Campo Grande – MS. Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2000.

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

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

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

## **Discografia**

BORDÓN, Luis. LP “Clássicos do Sertão, Luis Bordón e Sua Harpa”, Gravadora Chantecler, 1986.

BORDÓN, Luis. CD “La Paloma, Luis Bordón y su Harpa Fantástica” gravadora Brasidisc, 1998.