UNIVERSIDADE FEDERAL DA GRANDE DOURADOS
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA

JOÃO VITOR ARAUJO DA SILVA

HARMONIA TRANSFRONTEIRIÇA: A INFLUÊNCIA DE ELEMENTOS MUSICAIS PARAGUAIOS NA IDENTIDADE CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL

Dourados-MS
2026

JOÃO VITOR ARAUJO DA SILVA

HARMONIA TRANSFRONTEIRIÇA: A INFLUÊNCIA DE ELEMENTOS MUSICAIS PARAGUAIOS NA IDENTIDADE CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Grande Dourados – UFGD, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em História.

Área de concentração: História, Região e Identidades

Linha de pesquisa: Fronteiras, Identidades e Representações

Orientador: **Prof. Dr. Eudes Fernando Leite**

Dourados-MS

2026

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP).

S586h Silva, Joao Vitor Araujo Da

Harmonia transfronteiriça: a influência de elementos musicais paraguaios na identidade cultural de Mato Grosso do Sul. [recurso eletrônico] / Joao Vitor Araujo Da Silva. -- 2026.

Arquivo em formato pdf.

Orientador: Eudes Fernando Leite.

Coorientadores: Losandro Antonio Tedeschi, Evandro Rodrigues Higa.

Dissertação (Mestrado em História)-Universidade Federal da Grande Dourados, 2026.

Disponível no Repositório Institucional da UFGD em:
https://portal.ufgd.edu.br/setor/biblioteca/repositorio

1. música. 2. história. 3. caipira. 4. paraguai. 5. identidades. I. Leite, Eudes Fernando. II. Tedeschi, Losandro Antonio. III. Higa, Evandro Rodrigues. IV. Título.

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

©Direitos reservados. Permitido a reprodução parcial desde que citada a fonte.

JOÃO VITOR ARAUJO DA SILVA

HARMONIA TRANSFRONTEIRIÇA: A INFLUÊNCIA DOS ELEMENTOS MUSICAIS PARAGUAIOS NA IDENTIDADE CULTURAL DE MATO GROSSO DO SUL

Aprovado em __ de _____ de 2025 .

BANCA EXAMINADORA:

Presidente e orientador: Eudes Fernando Leite (Dr. UFGD)

_____

2º examinador: Evandro Rodrigues Higa (Dr. UFMS)

_____

3º examinador: Losandro Antonio Tedeschi (Dr. UFGD)

_____

“Cada um de nós compõe a sua própria história
Cada ser em si carrega o dom
De ser capas,
De ser feliz!”

(Almir Sater, Renato Teixeira)

AGRADECIMENTOS

Primeiro, agradeço ao meu orientador professor doutor Eudes Fernando Leite, pela paciência, dedicação e confiança durante toda a construção desta pesquisa, deixo registrado que sem a orientação inicial sobre o tema, nada disso teria sido possível. Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História da UFGD e aos professores que contribuíram para minha formação acadêmica e humana ao longo do mestrado. Aos colegas de pesquisa e amigos, pelo apoio, pelas conversas e pelas trocas de conhecimento que tornaram essa caminhada mais leve. A minha família, pela compreensão nos momentos difíceis

Agradeço também aos músicos e musicistas, pesquisadores e agentes culturais que, direta ou indiretamente, colaboraram para esta pesquisa e para a preservação da memória musical sul-mato-grossense e fronteiriça.

Aos membros da banca examinadora, o meu obrigado pelas coorientações e pelo aceite. Ao professor doutor Losandro Antonio Tedeschi que com suas produções fez com que eu pudesse enxergar com mais cuidado a questão de gênero e seus desdobramentos na minha temática. E ao professor doutor Evandro Rodrigues Higa que é, ao meu ver, a voz atual mais influente quando se trata de música regional sul-mato-grossense na academia. O que foi uma das minhas fontes principais e ajudou a pensar como a influência musical paraguaia ocorreu no processo de formação identitária sul-mato-grossense.

Por fim, agradeço à cultura da fronteira, às sonoridades do chamamé, da música caipira e da música paraguaia, que inspiraram esta pesquisa e ajudaram a construir reflexões sobre minha própria identidade, memória e pertencimento em Mato Grosso do Sul.

SILVA, João Vitor Araujo da**. Harmonia transfronteiriça: a influência dos elementos musicais paraguaios na identidade cultural de Mato Grosso do Sul**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em História – Universidade Federal da Grande Dourados, 2025.

RESUMO

Esta dissertação de mestrado analisa a influência da música paraguaia na construção de "identidades regionais" sul-mato-grossense, considerando especialmente os repertórios da música sertaneja, caipira e fronteiriça. Inserido nos estudos históricos sobre fronteiras e identidades culturais, o trabalho parte do entendimento de que a música é um meio privilegiado de produção de sentidos, de expressão do cotidiano e de consolidação de vínculos afetivos e simbólicos. A pesquisa tem como foco o estado de Mato Grosso do Sul, onde a convivência intensa entre brasileiros e paraguaios, especialmente nas regiões de Ponta Porã, Pedro Juan Caballero resultou em uma paisagem sonora híbrida, marcada pela circulação de gêneros como o chamamé, a guarânia e a polca paraguaia. A partir da análise de repertórios de artistas como Jandira e Benítez, Delio e Delinha, Zacarias Mourão, Zé Corrêa, entre outros, investiga-se como festas, bailes, amores transfronteiriços e deslocamentos aparecem nas composições e como essas experiências são transformadas em narrativa musical. Utilizando entrevistas televisivas, fontes fonográficas e documentais, e dialogando com a teoria da história cultural, a dissertação busca compreender de que modo a música opera como um lugar de memória e de pertencimento, contribuindo para a estruturação de uma possível "identidade fronteiriça sul-mato-grossense", enraizada na mistura de línguas, ritmos e modos de vida.

Palavras chave: música caipira; identidade cultural; fronteira; Mato Grosso do Sul; música paraguaia.

SILVA, João Vitor Araujo da. **Cross-border harmony: the influence of Paraguayan musical elements on the cultural identity of Mato Grosso do Sul.** Master's Dissertation. Graduate Program in History, Federal University of Grande Dourados, 2025.

ABSTRACT

This master's thesis analyzes the influence of Paraguayan music on the construction of a regional identity in Mato Grosso do Sul, focusing specifically on the repertoires of sertaneja, caipira, and borderland music. Situated within historical studies on borders and cultural identity, this work is based on the understanding that music is a privileged means for producing meaning, expressing daily life, and consolidating emotional and symbolic bonds. The research focuses on the state of Mato Grosso do Sul, where the intense coexistence between Brazilians and Paraguayans, especially in the regions of Ponta Porã and Pedro Juan Caballero, has resulted in a hybrid soundscape marked by the circulation of genres such as chamamé, guarânia, and Paraguayan polka. By analyzing the repertoires of artists like Jandira and Benítez, Delio and Delinha, Zacarias Mourão, and Zé Corrêa, among others, the study investigates how celebrations, dances, cross-border romances, and displacements appear in musical compositions and how these experiences are transformed into musical narratives. Using television interviews, phonographic and documentary sources, and engaging with cultural history theory, the dissertation seeks to understand how music functions as a site of memory and belonging, contributing to the invention and affirmation of a border identity in Mato Grosso do Sul, one rooted in a blend of languages, rhythms, and ways of life.

Keywords: caipira music; cultural identity; border; Mato Grosso do Sul; Paraguayan music

SILVA, João Vitor Araujo da. **Armonía transfronteriza: la influencia de dos elementos musicales paraguayos en la identidad cultural de Mato Grosso do Sul.** Tesis de maestría. Programa de posgrado en Historia – Universidade Federal de Grande Dourados.

RESUMEN

Esta tesis de maestría analiza la influencia de la música paraguaya en la construcción de una «identidad regional» en el sur de Mato Grosso do Sul, considerando especialmente los repertorios de la sertaneja, la caipira y la fronteriza. Enmarcado en los estudios históricos de fronteras e identidades culturales, este trabajo parte de la comprensión de que la música es un medio privilegiado para producir sensaciones, expresar lo cotidiano y consolidar vínculos afectivos y simbólicos. La investigación se centró en el estado de Mato Grosso do Sul, donde la intensa convivencia entre brasileños y paraguayos, especialmente en las regiones de Ponta Porã y Pedro Juan Caballero, dio como resultado un paisaje sonoro híbrido, marcado por la circulación de géneros como el chamamé, la guaranía y la polka paraguaya. A partir del análisis de los repertorios de artistas como Jandira e Benítez, Delio e Delinha, Zacarias Mourão y Zé Corrêa, entre otros, se investiga cómo las celebraciones, las danzas, los amores transfronterizos y los desarraigos aparecen en sus composiciones y cómo estas experiencias se transforman en narrativa musical. Mediante entrevistas televisivas, fuentes fonográficas y documentales, y en diálogo con la teoría de la historia cultural, la tesis busca comprender cómo la música funciona como un espacio de memoria y pertenencia, contribuyendo a la estructuración de una determinada «identidad fronteriza del sur de Mato Grosso». Lenguas, ritmos y formas de vida.

Palabras clave: música caipira; identidad cultural; zona fronteriza; Mato Grosso do Sul; música paraguaya.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Liga Sul-Mato-Grossense - 1932 – 1935 36
Figura 2: Ana Castela lança música que conta sua história com avós na roça..... 68
Figura 3: Capa do Lp Paraguaya Linda de Herminio Gimenez.....92
Figura 4: Amambai e Amambay 95
Figura 5: Beth e Betinha..... 99
Figura 6: Zacarias Mourão 102
Figura 7: Jandira e Benitez..... 108
Figura 8: Perla em apresentação, reprodução de recorte de jornal..... 117
Figura 9: Cascatinha e Inhana, Recordistas Brasileiros!.....123
Figura 10: Representação da Galopeira..... 128
Figura 11: Curva do Rio Paraguai e o Porto Geral de Corumbá..... 135

LISTA DE SIGLAS E ABREVIAÇÕES

BBC	British Broadcasting Corporation (Corporação Britânica de Radiodifusão)
CAND	Colônia Agrícola Nacional de Dourados
CD	Compact Disc (disco compacto)
CNN	Cable News Network
DVD	Digital Versatile Disc (Disco Digital Versátil)
FCMS	Fundação de Cultura de Mato Grosso do Sul
Lp	Long Playing
MS	Mato Grosso do Sul
RCA	Radio Corporation of America e seus conectores
PSD	Partido Social Democrático
TFPP	Território Federal de Ponta Porã
TV	Tevevisão
TVE	Televisão Educativa

SUMÁRIO

RESUMO **11**

LISTA DE FIGURAS **14**

LISTA DE SIGLAS E ABREVIAÇÕES **15**

INTRODUÇÃO **13**

CAPÍTULO I **22**

AFINANDO AS CORDAS: INDÍCIOS DE UMA HISTÓRIA DE MATO GROSSO DO SUL 22

1.1 O papel da CAND no movimento de nacionalização dos interiores 37

1.2 Modernização ou Controle? A Ditadura Militar e a Configuração de Mato Grosso do Sul 42

1.3 Fronteiras Sonoras: A Música Caipira como Narrativa Histórica e Resistência Cultural em Mato Grosso do Sul 47

CAPÍTULO II **70**

CALEJANDO OS DEDOS: EXPLICANDO CONCEITOS 70

2.1 Guarânia, Polca e Chamamé: a musicalidade paraguaia na fronteira 74

2.2 A Formação da Música Caipira 80

2.2.1 Música Caipira de Mato Grosso do Sul 83

CAPITULO III **106**

DEDILHANDO CANÇÕES: "CLÁSSICOS" DA MÚSICA CAIPIRA COMO NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA SUL-MATO-GROSSENSE. **106**

3.1 Do vinil ao rádio, como o "clássico" se torna formador de identidades 113

3.2 Índia e Galopeira 118

3.3 *Pajaro Campana*, quando apenas a harmonia já desperta uma identidade 126

3.4 O fenômeno da Chalana 129

3.5 O "Ser" Sul-Mato-Grossense por meio de "Sonhos Guaranis" 133

CONCLUSÃO **139**

Referências Bibliográficas **143**

Fontes **148**

INTRODUÇÃO

Durante muito tempo, a ideia de pesquisa acadêmica parecia distante da minha realidade. Como um típico menino do interior, criado em uma cidade pequena (Ivinhema/Ms), onde universidades não faziam parte do cotidiano e as possibilidades profissionais pareciam limitadas, o ensino superior surgia como algo improvável. Mais distante ainda parecia o universo da pesquisa, da produção acadêmica e da pós-graduação. Após concluir o ensino médio, minhas ambições não eram altas. A universidade não ocupava um espaço concreto nos meus projetos de vida, sobretudo porque, até então, aquele mundo parecia pertencer a outras pessoas, a outras realidades.

Foi motivado por uma professora de História que, quase sem grandes expectativas, me inscrevi no Sistema de Seleção Unificada (Sisu). Naquele momento, dizer que estudaria História parecia mais um experimento do que propriamente uma convicção sobre o futuro. Ainda assim, segui esse caminho. Em determinado momento da graduação, se tornou necessário deixar minha cidade e mudar para Dourados/Ms, para concluir os estágios obrigatórios e dar continuidade à formação acadêmica. Essa mudança representou um choque profundo. Tudo era novo, a dinâmica da cidade, as relações sociais, as personalidades das pessoas, os modos de viver e até mesmo a forma como as pessoas compreendiam o mundo. Para alguém vindo do interior, Dourados, pra mim, carregava não só as ideias novas oportunidades, mas também inseguranças, deslocamentos e sentimentos de inadequação.

Durante a graduação, não participei de grupos de pesquisa, programas de iniciação científica ou projetos de extensão. Embora soubesse que esse caminho existia, não me enxergava plenamente capaz de ocupá-lo. A pós-graduação, naquele momento, parecia algo distante demais da realidade daquele jovem interiorano que, provavelmente, retornaria à sua cidade natal após a formação e limitaria sua vida às oportunidades restritas que ali existiam. Havia, de certo modo, uma sensação silenciosa de que determinados espaços acadêmicos não eram feitos para pessoas como eu.

Em uma conversa com um professor, apresentei a possibilidade de seguir na pesquisa acadêmica, mas ainda sem grande convicção ou desejo profundo. Meu horizonte continuava modesto. Entretanto, foi justamente nesse diálogo que algo começou a mudar. Inicialmente, eu pensava em desenvolver um tema que pouco dialogava com minha trajetória pessoal, com minhas sensibilidades ou mesmo com minha própria identidade. A pesquisa parecia distante da minha experiência de vida. Contudo, ao longo dessas conversas, aquele professor conseguiu

despertar algo que, talvez, já estivesse presente em mim há muito tempo, ainda que de forma adormecida: a música.

Foi então que compreendi que a música também poderia constituir um objeto legítimo de investigação histórica. A partir desse momento, comecei a enxergar sentido não apenas na pós-graduação, mas também na própria escolha pela História enquanto campo de conhecimento. Mais do que isso, passei a questionar minha própria identidade enquanto sujeito sul-mato-grossense, morador de uma região próxima à fronteira, músico, compositor e participante das experiências culturais que agora buscava compreender historicamente.

As sonoridades presentes em Mato Grosso do Sul, marcadas pela música caipira, pelas influências paraguaias, pelo chamamé, pela guarânia e pelas múltiplas trocas culturais de fronteira, deixaram de ser apenas parte do cotidiano para se tornarem também objeto de reflexão acadêmica. Assim, esta pesquisa nasce não apenas de inquietações historiográficas, mas igualmente de experiências pessoais e culturais vividas ao longo de uma trajetória marcada por deslocamentos, descobertas e pela tentativa de compreender historicamente o lugar ao qual pertenço.

Nesse processo, a pesquisa também foi atravessada por encontros e ausências que reforçaram a urgência de compreender a música como memória viva da fronteira. Durante o percurso desta pesquisa, um episódio marcante evidenciou de maneira muito concreta a relevância da memória musical para a história de Mato Grosso do Sul. Em diálogo com as irmãs Beth e Betinha, reconhecidas como a primeira dupla feminina do estado, havia sido pensada a realização de uma entrevista, que permitiria registrar suas lembranças, trajetórias e percepções sobre a música regional, como também a passagem delas pelo Paraguai durante início da carreira. No entanto, em razão do falecimento de Betinha, no dia 17 de dezembro de 2025, essa conversa infelizmente não pôde ser realizada. Mais do que uma perda pessoal no desenvolvimento da pesquisa, esse acontecimento revelou a dimensão transitória e muitas vezes irrecuperável das fontes orais, especialmente quando se trata de sujeitos que integraram a memória fonográfica sul-mato-grossense. A ausência dessa entrevista, portanto, tornou nítida a importância de registrar, interpretar e historicizar as vozes que compõem a trajetória musical da região, antes que parte delas se perca no tempo.

Apesar dessa ausência, o contato com Beth permanece ao longo do desenvolvimento da pesquisa, mantendo viva a possibilidade de continuidade desse diálogo em momentos futuros. Mais do que uma fonte potencial para esta dissertação, a trajetória das irmãs Beth e Betinha permanece compreendida aqui como parte significativa da memória musical e fonográfica sul-

mato-grossense, especialmente por representarem uma experiência que iniciou a presença feminina na música caipira regional. Nesse sentido, ainda que a entrevista inicialmente planejada não tenha se concretizado da maneira imaginada, a pesquisa continua reconhecendo a importância de preservar e historicizar essas trajetórias, entendendo que muitas das experiências culturais da região ainda permanecem dispersas entre lembranças, acervos pessoais e memórias compartilhadas oralmente.

Adiante, foi também nesse processo de amadurecimento acadêmico que o trabalho de José D'Assunção Barros, intitulado "Música e História: consideração sobre as possibilidades de integração" (2018), passou a ocupar papel importante na construção desta pesquisa. Ao discutir a relação entre História e Música, o autor contribuiu significativamente para que eu pudesse enxergar a musicalidade como fonte histórica, capaz de revelar práticas culturais, identidades, sensibilidades, memórias e disputas simbólicas presentes em diferentes contextos sociais. Embora essas reflexões estejam voltadas para o campo da História da Música, suas contribuições forneceram bases importantes para que esta dissertação pudesse sustentar metodologicamente o uso das fontes musicais enquanto documentação histórica legítima.

Mais do que um simples referencial teórico, essa perspectiva auxiliou diretamente na forma como compreendi meu próprio lugar dentro da pesquisa. Sendo historiador e também músico, percebi que minha aproximação com o objeto investigado acontecia a partir de uma experiência que dialoga simultaneamente com a análise histórica e com a sensibilidade musical. Nesse sentido, este trabalho busca construir uma interpretação que procura articular essas duas dimensões, compreendendo que determinados elementos presentes na música, como sonoridades, ritmos, instrumentações, performances e referências culturais, talvez não possam ser plenamente percebidos apenas por um olhar exclusivamente historiográfico ou estritamente musical. Assim, a interlocução entre História e Música se tornou fundamental para conferir maior densidade à análise proposta nesta dissertação, especialmente ao investigar a presença da musicalidade paraguaia na constituição de identidades culturais sul-mato-grossenses. Portando Segundo Barros (2018), a pesquisa em História da Música alcança melhores resultados quando combina o domínio dos métodos e debates da História com conhecimentos musicais. Para o autor, a separação entre essas duas áreas pode limitar a compreensão do fenômeno musical em sua dimensão histórica e cultural.

A partir dessas inquietações, esta dissertação foi estruturada buscando compreender não apenas a presença da musicalidade paraguaia em Mato Grosso do Sul, mas também os processos históricos, culturais e identitários que permitiram sua consolidação enquanto elemento

integrante da experiência sul-mato-grossense. Nesse sentido, a pesquisa procura articular História, música, memória e "identidades regionais", entendendo a fronteira como espaço de intensas trocas culturais, simbólicas e sonoras.

O primeiro capítulo, inicialmente, compreende alguns dos processos históricos que antecederam a formação do estado de Mato Grosso do Sul e contribuíram para a construção de identidades regionais específicas. Ainda que de maneira introdutória, o capítulo percorre questões relacionadas à formação territorial e política da região, discutindo elementos que ajudaram a consolidar a ideia de um Mato Grosso do Sul distinto do antigo Mato Grosso. Nesse percurso, são abordados aspectos ligados à ocupação territorial, às dinâmicas econômicas e às transformações sociais que marcaram a região ao longo do século XX.

Entre esses elementos, se destaca o papel desempenhado pela Colônia Agrícola Nacional de Dourados, entendida como parte importante do projeto de ocupação, integração e modernização do sul do então Mato Grosso. A pesquisa também toca, ainda que brevemente, nas relações entre modernização, desenvolvimento e os mecanismos de controle exercidos durante o período da ditadura militar, compreendendo que tais processos influenciaram diretamente a reorganização econômica, social e cultural da região. Então o objetivo desse primeiro momento consiste em compreender os contextos históricos que ajudaram a moldar as experiências culturais sul-mato-grossenses.

É ainda nesse primeiro capítulo que a discussão passa a dialogar de maneira mais direta com as chamadas "fronteiras sonoras"[1], compreendendo a música como narrativa histórica e também como forma de resistência cultural. A música caipira aparece, então, como linguagem capaz de registrar sensibilidades, tensões sociais, experiências coletivas e modos de vida presentes em Mato Grosso do Sul. Algumas composições produzidas naquele contexto são analisadas justamente por evidenciarem críticas, silenciamentos e representações relacionadas ao período da ditadura militar, demonstrando como a música pode funcionar também como espaço de memória e posicionamento político.

No segundo capítulo, a pesquisa desloca-se para uma discussão mais conceitual e musicológica, buscando compreender os gêneros musicais que compõem essa experiência cultural fronteiriça. Nesse momento, são discutidas as definições historiográficas relacionadas à guarânia, à polca paraguaia e ao chamamé, entendendo esses ritmos como elementos fundamentais para a constituição das sonoridades presentes em Mato Grosso do Sul. O trabalho

[1] Considero aqui 'fronteira sonora' aquilo que musicalmente circula na região da fronteira entre Ponta Porã e Pedro Juan Caballero

procura compreender como a Polca Paraguaia foi apropriada, reinterpretada e ressignificada no contexto fronteiriço.

A musicalidade paraguaia é analisada, portanto, como parte integrante da vida cultural sul-mato-grossense, especialmente nas regiões próximas à fronteira. Mais do que influências isoladas, essas sonoridades passaram a compor práticas culturais, repertórios afetivos e formas de pertencimento regional. Nesse sentido, o capítulo busca demonstrar que as trocas culturais entre Brasil e Paraguai produziram experiências híbridas, nas quais as identidades musicais não podem ser compreendidas de forma rígida ou nacionalmente delimitada.

Ainda nesse capítulo, se discute a formação da música caipira no Brasil, especialmente a partir dos processos de urbanização e industrialização intensificados nas décadas iniciais do século XX. A pesquisa parte da compreensão de que a música caipira se revela em meio às transformações sociais provocadas pela migração de populações rurais para os centros urbanos, sobretudo para a cidade de São Paulo, em um contexto marcado também pelas discussões culturais impulsionadas pela Semana de Arte Moderna de 1922. Assim, a música caipira é compreendida como expressão cultural profundamente relacionada às experiências do homem do campo diante das transformações da modernidade brasileira.

Entretanto, esta dissertação também procura demonstrar que a música caipira produzida e consumida em Mato Grosso do Sul apresenta especificidades próprias. Dessa forma, o capítulo estabelece diferenciações entre a música caipira em âmbito nacional e a experiência musical sul-mato-grossense, marcada pela presença intensa das influências paraguaias, pelas vivências fronteiriças e pelas múltiplas trocas culturais estabelecidas na região. Mais do que reproduzir uma tradição musical já consolidada nacionalmente, Mato Grosso do Sul desenvolveu formas particulares de musicalidade, atravessadas pela convivência constante entre elementos brasileiros e paraguaios.

No terceiro capítulo, a pesquisa volta-se para a análise dos chamados “clássicos” da música caipira e regional, compreendendo que podem se comportar como importantes fontes formadoras de identidades culturais. Nesse sentido, defendo que determinadas músicas, independentemente de terem sido compostas por artistas nascidos em Mato Grosso do Sul, passaram a integrar os repertórios culturais sul-mato-grossenses, e tornaram-se parte das narrativas da experiência regional. Assim, o capítulo procura compreender como essas canções contribuíram para a construção de imaginários, sentimentos de pertencimento e representações sobre a própria identidade do estado.

No subcapítulo “Do vinil ao rádio: como o clássico se torna formador de identidade”, inicialmente é discutido a própria noção de clássico dentro da historiografia musical, buscando compreender os processos que permitem que determinadas obras atravessem gerações e permaneçam presentes na memória coletiva. Além disso, o trabalho analisa o papel desempenhado pelo rádio e pela circulação de discos de vinil[2] na difusão dessas músicas em Mato Grosso do Sul, especialmente de canções nacionais que incorporavam elementos paraguaios em suas sonoridades e temáticas.

Posteriormente, a dissertação analisa canções como Índia e Galopeira, entendidas como elementos centrais na consolidação desse universo musical fronteiriço. Ambas são investigadas não apenas enquanto músicas populares de sucesso, mas também como produções culturais que ajudaram a consolidar determinadas representações sobre a fronteira, o Paraguai e sobre a própria musicalidade regional.

Na sequência, a pesquisa faz à análise de Pájaro Campana, considerada, aqui, uma composição simbólica para compreender as dualidades presentes na formação musical sul-mato-grossense. Esse trecho evidencia como sua versão instrumental alcançou maior notoriedade do que sua própria composição lírica, e demonstra a força da sonoridade paraguaia na região. A ausência de letra, nesse caso, não diminui sua potência, ao contrário, reforça a capacidade da música instrumental de produzir reconhecimento cultural, pertencimento e memória coletiva.

Por fim, o capítulo encerra-se com a análise de Sonhos Guaranis, compreendida nesta pesquisa como uma das expressões mais significativas do processo de construção identitária sul-mato-grossense. A música sintetiza elementos centrais discutidos ao longo da dissertação, sendo elas: a presença da cultura paraguaia, as experiências de fronteira, a musicalidade híbrida, a questão indígena e os sentimentos de pertencimento construídos historicamente em Mato Grosso do Sul. Dessa maneira, a canção aparece como narrativa histórica capaz de traduzir parte das experiências culturais que constituíram as identidades regionais sul-mato-grossenses.

Portanto, em Mato Grosso do Sul, especialmente nas regiões de fronteira, as sonoridades paraguaias ultrapassaram limites nacionais e passaram a integrar experiências cotidianas, afetivas e culturais de diferentes gerações. Dessa maneira, compreender a presença da guarânia,

[2] A expressão “disco de cera” é empregada aqui em referência às formas mais antigas de registro e reprodução sonora, especialmente aquelas associadas às primeiras décadas da indústria fonográfica. Embora os discos de 78 rotações por minuto (rpm) sejam frequentemente identificados dessa maneira na linguagem corrente, sua fabricação comercial utilizava predominantemente a goma-laca (shellac), e não propriamente a cera. A partir da segunda metade do século XX, o suporte de vinil tornou-se predominante, dando origem ao formato que passou a ser usualmente denominado “disco de vinil”. Assim, a utilização das expressões “disco de cera” e “disco de vinil” nesta pesquisa considera as especificidades históricas e tecnológicas de cada período.

da polca paraguaia, do chamamé e das múltiplas influências fronteiriças na música regional significa também compreender parte dos processos históricos que ajudaram a constituir a própria experiência sul-mato-grossense.

E mais do que investigar canções ou artistas específicos, esta dissertação busca refletir sobre os modos pelos quais a música participa da construção de pertencimentos, memórias e identidades. Ao reconhecer a musicalidade como fonte histórica legítima, o trabalho procura evidenciar que determinadas experiências culturais, muitas vezes marginalizadas pelos discursos historiográficos tradicionais, também produzem narrativas sobre o passado, o território e sobre as identidades regionais.

Nesse sentido, pensar Mato Grosso do Sul a partir de suas fronteiras sonoras significa reconhecer que suas identidades culturais foram construídas por meio de encontros, deslocamentos e hibridizações constantes. Entre acordes de violas, harpas paraguaias, ritmos fronteiriços e repertórios compartilhados entre Brasil e Paraguai, formou-se uma experiência musical singular, marcada por múltiplas influências e por uma profunda circulação cultural.

Assim, esta pesquisa não busca encerrar debates acerca das identidades sul-mato-grossenses, mas contribuir para a compreensão de como a música se tornou um dos espaços privilegiados para a elaboração simbólica dessas identidades. Afinal, em uma região onde as fronteiras geográficas frequentemente se tornam insuficientes para delimitar experiências culturais, talvez sejam justamente as sonoridades aquelas capazes de revelar, com maior profundidade, os sentidos de pertencimento construídos historicamente na fronteira entre Brasil e Paraguai.

Diante desse percurso, esta dissertação parte da seguinte problemática de pesquisa. De que maneira a presença da musicalidade paraguaia, especialmente da guarânia, da polca paraguaia e do chamamé, participou dos processos de formação de identidades culturais sul-mato-grossenses, em especial nas regiões de fronteira, e como essas sonoridades foram apropriadas, ressignificadas e incorporadas ao repertório regional ao longo do tempo? A partir dessa questão, busquei compreender os sentidos históricos produzidos por elas, considerando suas relações com memória, pertencimento, fronteira e identidade.

Ademais, a pesquisa mobiliza um conjunto diversificado de fontes, composto por fonogramas, letras de músicas, discos de vinil, registros de circulação radiofônica, entrevistas, depoimentos orais, reportagens, materiais biográficos e acervos particulares. As canções analisadas não foram utilizadas apenas como ilustração, mas compreendidas como fontes históricas capazes de revelar práticas culturais, sensibilidades sociais, disputas simbólicas e

processos de construção identitária. Nesse sentido, a fonte musical foi tratada em sua dupla dimensão, como expressão estética e como vestígio histórico de um determinado contexto social e cultural.

No que diz respeito à tipologia das fontes, esta dissertação trabalha, em primeiro lugar, com fontes sonoras e fonográficas, especialmente gravações de músicas que circularam em Mato Grosso do Sul e em espaços fronteiriços, como discos, LPs[3] e registros disponíveis em diferentes suportes. Em segundo lugar, utiliza entrevistas televisionadas e documentários. Em terceiro lugar, recorre a fontes impressas e bibliográficas, como obras historiográficas, estudos sobre música brasileira e fronteira, trabalhos sobre cultura sul-mato-grossense, além de materiais jornalísticos e documentais que auxiliaram na contextualização histórica do tema.

Na leitura dessas fontes, foi utilizado um referencial teórico-metodológico situado no campo da História Cultural, da História da Música e dos estudos sobre memória, identidade e fronteira, e também com algumas passagens do ponto de análise da performance. Nesse percurso, a música foi compreendida como prática social e objeto histórico, e não apenas como expressão artística desvinculada de seu tempo. Assim, a análise busca articular letra, melodia, circulação, recepção e contexto histórico, entendendo que o sentido das canções não se limita ao conteúdo verbal, mas também envolve sonoridades, formas de performance, usos sociais e processos de apropriação cultural.

Do ponto de vista metodológico, a pesquisa adotou uma análise histórico-interpretativa das fontes musicais, cruzando informações de diferentes naturezas para evitar leituras isoladas ou excessivamente descritivas. Isso significou observar o modo como determinadas músicas foram produzidas, gravadas, difundidas e apropriadas, relacionando tais processos às transformações históricas da fronteira entre Brasil e Paraguai e à formação das identidades sul-mato-grossenses. A investigação também considerou a dimensão subjetiva da escuta e da memória, sobretudo quando se trata de repertórios que foram sendo preservados por meio da oralidade, de coleções pessoais e de lembranças compartilhadas entre músicos, ouvintes e pesquisadores.

O referencial bibliográfico utilizado nesta dissertação é composto por obras de caráter teórico e metodológico. No plano teórico e metodológico, destacam-se autores que permitem

[3] Ao longo da pesquisa foram utilizados recursos de inteligência artificial como ferramenta auxiliar em atividades específicas, incluindo a restauração digital de imagens, o aprimoramento da legibilidade de fotografias, capas de LPs e recortes de jornais, bem como apoio em revisões gramaticais, organização textual e discussões preliminares acerca da estrutura argumentativa do trabalho. Tais recursos foram empregados exclusivamente como instrumentos de apoio técnico e editorial, permanecendo sob responsabilidade do autor a seleção bibliográfica, a interpretação das fontes, a construção das análises e as conclusões apresentadas nesta dissertação.

pensar a relação entre História e Música, bem como os usos históricos da fonte musical. No plano temático, foram mobilizados estudos sobre a formação histórica de Mato Grosso do Sul, os processos de ocupação da fronteira, a circulação da música paraguaia, a constituição da música caipira e as múltiplas formas de construção das identidades regionais. Esse diálogo bibliográfico foi fundamental para situar a pesquisa em um campo mais amplo, evitando uma abordagem restrita apenas à descrição de gêneros musicais.

Desse modo, a dissertação procura demonstrar que a música, especialmente nas regiões fronteiriças, não pode ser compreendida apenas como entretenimento ou manifestação folclórica, mas também como um campo privilegiado de produção de memória e identidade. Ao analisar canções, trajetórias e repertórios, este trabalho pretende contribuir para uma compreensão mais ampla das experiências culturais de Mato Grosso do Sul, evidenciando que a fronteira também se constitui por meio de sonoridades, afetos e permanências.

CAPÍTULO I

AFINANDO AS CORDAS: INDÍCIOS DE UMA HISTÓRIA DE MATO GROSSO DO SUL.

"Sem trabalho ninguém vive sem trabalho ninguém vai,
minha gente a vida é dura, cochilou o cachimbo cai."
(Tião Carreiro)

Aprender a tocar um instrumento musical exige paciência, atenção e uma conexão sensível com cada detalhe do som que se deseja produzir. Antes de dedilhar os primeiros acordes, é fundamental afinar as cordas, pois somente com elas devidamente tensionadas e ajustadas será possível obter um som harmonioso e expressivo. Essa etapa inicial, muitas vezes negligenciada pelos iniciantes, é o que permite que o aprendizado ocorra de maneira fluida e coerente. O mesmo princípio pode ser aplicado à compreensão da história de um lugar. Antes de explorar suas nuances, transformações e particularidades, é necessário estabelecer um referencial que permita perceber como essa história se organiza e se estrutura ao longo do tempo. Assim, este primeiro capítulo, intitulado "Afinando as Cordas: Indícios de uma História de Mato Grosso do Sul", propõe justamente esse ajuste inicial, preparando quem o lê, para compreender o contexto histórico e cultural da região.

Mato Grosso do Sul possui uma trajetória marcada por influências diversas, fruto de sua posição geográfica na fronteira com o Paraguai e do encontro de distintos povos e tradições. Sua formação histórica é resultado de deslocamentos populacionais, disputas territoriais e um intenso intercâmbio cultural, no qual a música desempenhou um papel fundamental. Ao longo deste capítulo, serão abordados brevemente os antecedentes históricos que contribuíram para a configuração do Mato Grosso do Sul e o trouxe até a contemporaneidade. Questões como a influência da Guerra do Paraguai, os fluxos migratórios, a constituição das cidades e as dinâmicas socioculturais que caracterizam a região, sempre tendo em vista a relação entre identidades, territorialidade e manifestações culturais. Somente a partir desse alinhamento inicial será possível avançar para os próximos movimentos e, enfim, perceber se há uma influência ou não na musicalidade local e se a mesma reflete e ressignifica o percurso histórico de Mato Grosso do Sul.

Se atentando ao compromisso que o Historiador deve ter ao abordar questões e conceitos sobre região. Como aponta Durval Muniz (2008), a historiografia brasileira conta atualmente com um expressivo conjunto de estudos e grupos de pesquisa voltados à investigação do

chamado passado “regional”. No entanto, o autor observa que, é recorrente a ausência de uma reflexão mais aprofundada sobre o próprio conceito de região. Em grande parte dessas pesquisas, a região é tratada como uma entidade fixa, natural e previamente dada, sem que se questione como tal noção foi historicamente construída. Frequentemente, a região é entendida a partir de recortes geográficos, políticos ou culturais, mas essas divisões são, muitas vezes, aceitas de forma acrítica, como se sempre tivessem existido dessa maneira, sem levar em conta os processos históricos que as constituíram.

> A região se constitui, assim, num objeto fixo, já dado: um objeto evidente, não problemático, um objeto constituído por uma realidade inquestionável, um referente de uma materialidade positiva e auto-expressiva. Na região, existiriam problemas dignos de se tornarem preocupações de trabalhos de historiadores, mas ela mesma não seria um problema. Seria um dado facilitador para as necessidades, demarcações e balizamentos espaciais requeridos pela pesquisa historiográfica (Muniz, 2008, p.56).

A afirmação de Muniz (2008) reflete a forma como a região é concebida nos estudos históricos. Para o autor, em grande parte dos casos, ela se apresenta como um elemento já estabelecido, uma realidade perceptível e concreta, que não suscita questionamentos em si mesma. Ou seja, a região funciona mais como um ponto de partida ou um referencial estável para a análise histórica, do que como um objeto de problematização. Os desafios que surgem no espaço (regional) existem, mas são considerados secundários para a própria definição do território, servindo como oportunidades para a investigação e não como obstáculos intransponíveis.

Durval Muniz (2008) propõe uma distinção fundamental entre fazer “história na região” e fazer “história da região”. Enquanto a primeira refere-se aos acontecimentos ocorridos em determinado espaço, ou seja, aos eventos locais, a segunda busca compreender de que maneira aquele espaço foi historicamente constituído como uma região. Trata-se, portanto, de uma abordagem mais profunda, que questiona como se deram a formação de suas divisas, a origem da designação enquanto "região" e os processos políticos, sociais e culturais que definiram suas “identidades regionais”. A crítica central do autor, é dirigida a uma tendência recorrente em muitos estudos em se limitar a narrar os fatos ocorridos em determinado lugar, sem problematizar como esse lugar veio a se constituir historicamente como uma região.

Rogério Haesbaert, discute esse viés mais voltado para a geografia no trecho:

> No que concerne à região, não podemos concebê-la através de um simples recorte empírico, como uma espécie de "categoria do real" (como se a própria

> Geografia pudesse ser reduzida a uma ciência empírica, definida por um objeto concreto), nem por uma simples forma de interpretação, por um método, como mera "categoria de análise". Devemos reconhecer que todo método, enquanto "medi-ação", ou seja, como "meio-ação" (tanto "meio para a ação" quanto "meio/contexto e ação"), é não apenas uma forma de interpretar, mas também de criar, e que fato e interpretação, ao contrário da máxima nietzscheana segundo a qual "não há fatos, somente interpretações", não devem ser dissociados (Haesbeart, 2010, p.16).

Nesse conceito de Haesbaert, entende-se a região como um conceito dinâmico, que não deve ser visto apenas como um recorte geográfico pré-estabelecido, mas sim como um espaço em constante transformação, influenciado tanto por fatores materiais, como economia e política, quanto por elementos simbólicos, como cultura e identidade. Nesse sentido, uma região não pode ser compreendida isoladamente, pois suas características são construídas historicamente e redefinidas ao longo do tempo.

Desta forma, a regionalização, por sua vez, refere-se ao processo de organização e diferenciação espacial que estrutura territórios em unidades distintas, baseando-se em critérios políticos, culturais e econômicos. Haesbaert (2010) destaca que a regionalização é uma dinâmica que se entrelaça com a globalização, tornando-se, muitas vezes, um fenômeno que está sempre associado a ela. Isso significa que, enquanto as forças globais tendem a padronizar e integrar diferentes áreas, os processos regionais reforçam identidades locais, criando novas formas de organização territorial.

Souza (2013) apresenta um conceito de regionalidade, e escreve que esta está relacionada à vivência dos habitantes em uma determinada região, ou seja, à forma como as pessoas percebem e se identificam com seu espaço. Essa tal “identidade regional” não é estática, pois se transforma conforme mudanças sociais, econômicas e políticas ocorrem ao longo do tempo. Os autores também trazem uma explicação em que destacam a regionalidade como um fenômeno complexo, pois ela reflete tanto a diversidade cultural dentro de uma mesma região quanto as desigualdades sociais presentes em um mundo globalizado. Os autores escrevem também sobre um conceito de “regionalismo”, que se refere à valorização de identidades e autonomia de uma região, muitas vezes associado a movimentos políticos, culturais e econômicos que buscam afirmar a importância de um território em relação aos demais. Essas conceitualizações, são pertinentes para o debate da temática que está se fazendo nessa pesquisa, tendo em vista que o Mato Grosso do Sul em sua fase emancipatória buscou aspectos e particularidades variadas que o fizesse ser visto e reconhecido a par de Mato Grosso. Essa valorização regional pode ser observada em iniciativas políticas, e como exemplificação deste ato, os autores trazem como exemplo, a tentativa do Triângulo Mineiro de se tornar um estado

independente, e também em fatores culturais, como a representação da cultura mineira e paulista na literatura, música e identidades nacionais.

Tomando esses conceitos apresentados até então, cria-se uma base teórica que permite analisar as trocas entre Mato Grosso do Sul e Paraguai, evidenciando como essas relações envolvem não apenas aspectos econômicos e territoriais, mas também construções identitárias e culturais que foram acontecendo nos interiores entre vivências e contatos de ambos povos. A interação entre esses espaços evidencia um processo dinâmico de trocas e influências mútuas, que reforça a importância do regionalismo como ferramenta para compreender a formação e transformação de identidades fronteiriças. O regionalismo no antigo estado de Mato Grosso foi um fator decisivo para o surgimento do movimento divisionista que levou à criação de Mato Grosso do Sul. Desde o início do povoamento não indígena do Sul, as diferenças culturais, econômicas e geográficas em relação ao norte geraram um sentimento de "identidades regionais" distintas. Essa separação ficou evidente na forma como os moradores do sul viam a capital, Cuiabá, localizada no norte do estado, como um centro distante e pouco acessível, incapaz de atender às suas demandas. Porém, num primeiro momento os principais agentes desse movimento divisionista eram os coronéis, e por vezes, para conseguirem força política, os coronéis do sul se aliavam aos do Norte, e vice-versa, portanto o movimento não tinha um consenso nem mesmo entre as lideranças que o formaram.

A população do sul do estado não se identificava culturalmente com o Norte e, por consequência, percebia sua própria trajetória histórica como distinta. O regionalismo sulista se manifestou por meio do fortalecimento das diferenças entre o Sul e as demais regiões. O sentimento de pertencimento, a maior relevância econômica e, por fim, a disputa pelo título de capital impulsionaram os sulistas[4] a transformarem seu regionalismo em uma causa divisionista.

Cabe destacar que um dos fatores que fomentaram e consolidaram o movimento separatista foi a segregação política e administrativa promovida pelo governo estadual. Sempre que os sulistas buscavam maior inserção no poder público, encontravam resistência e oposição por parte das autoridades. A concepção de integração nacional predominante na época rejeitava qualquer manifestação regionalista. Dentro dessa lógica, o governo de Getúlio Vargas se opôs às demandas pela divisão.

[4] Cabe destacar que, neste trabalho, o termo 'sulista' refere-se especificamente aos habitantes da região Sul de Mato Grosso, no período anterior à criação do estado de Mato Grosso do Sul. Essa precisão se faz necessária para evitar equívocos na interpretação, distinguindo-os tanto dos atuais moradores do sul do Brasil quanto dos residentes do sul do atual estado de Mato Grosso.

Estudiosos do assunto, como Marisa Bittar (2009), argumentam que a criação do Mato Grosso do Sul só foi possível porque, em determinado momento, o regionalismo encontrou respaldo na política nacional durante outra ditadura, a militar. Essa perspectiva explicaria a consolidação do movimento divisionista sul-mato-grossense.

Com a separação, o Mato Grosso do Sul foi formado por 38 municípios, reunindo uma população de 601.000 habitantes, sendo 233.000 na zona urbana e 368.000 na zona rural. Posteriormente, o estado atingiu cerca de 900.000 habitantes, com uma taxa de crescimento anual significativa. Em 1977, a população chegou a 1,4 milhão de habitantes. No momento da divisão, Mato Grosso do Sul já apresentava uma tendência de urbanização, enquanto a parte norte permanecia majoritariamente rural. A densidade demográfica do novo estado era de 2,85 habitantes por quilômetro quadrado (Bittar, 2009, p.27).

Diante desse cenário, suscitam alguns questionamentos sobre a construção das "identidades regionais". Será que o Norte realmente influenciou o Sul ao impor características rurais? Ou a "identidade sulista" foi moldada por influências externas, como a cultura paraguaia? A economia do sul do estado se mostrava mais dinâmica e voltada para o crescimento urbano, enquanto o norte mantinha uma estrutura produtiva fortemente ligada ao campo. Esse contraste impactou diretamente a percepção que os sulistas tinham de si mesmos, fortalecendo a busca por uma separação política e administrativa. Além disso, a culturalidade do sul foi marcada por fluxos migratórios de outras regiões do país, especialmente do sul e sudeste, o que pode ter intensificado ainda mais a distinção em relação ao norte de Mato Grosso, e respingado em suas identidades.

Diante disso, a proximidade geográfica e cultural com o Paraguai pode ter desempenhado um papel fundamental na construção de identidades sul-mato-grossenses. O contato com a cultura campesina do interior do Paraguai, especialmente na fronteira de Ponta Porã com Pedro Juan Caballero, presente na música, na gastronomia e nas tradições locais, criou uma afinidade que contrastava com as identidades cuiabanas do norte do estado. Esse distanciamento em relação ao norte pode ter resultado em uma identificação maior com os campesinos paraguaios, reforçando a sensação de pertencimento a uma "identidade" própria e diferenciada. A troca cultural entre o sul de Mato Grosso e o Paraguai, por meio de Pedro Juan Caballero, influenciou diretamente a forma como os sulistas se viam, contribuindo para a necessidade de um estado independente não só administrativamente, mas também com uma identidade "independente" e distintas dos cuiabanos, que refletisse essa realidade histórica e

cultural. Isso está evidente em na música “Coisas do Paraguai”, gravada[5] por Tonico e Tinoco[6] em 1971, claramente a letra aponta o contato e a estranheza que os cantores brasileiros tiveram ao irem ao Paraguai.

Coisas do Paraguai – Tonico e Tinoco (1971)
Composição: Nhô Pai

Lá no Paraguai não é igual aqui.
Fala o Castelhano e o Guarani.

A mulher por lá trata de *cunha*
E se for bonita é *Cunha-porã* -
Mocinha dengosa é *muchacha buena*
E *cunhataí* é moça pequena.

Fomo num hotel, quase eu quis brigar
Só por que o feijão chama *comanda* -
Água de batata por lá é café
E chimarrão gelado é tereré.

Essa canção composta por Nhô Pai está presente no CD “Saudades do Pantanal” gravado por Tonico e Tinoco, no ritmo musical do rasqueado, lançado em 1971, a letra faz referência as diferenças de linguagem entre a língua portuguesa e o guarani, e revela a experiência de um brasileiro (presumivelmente do Sul ou centro-oeste) ao visitar o Paraguai. A frase "Lá no Paraguai não é igual aqui" já anuncia um contraste, uma demarcação simbólica de fronteira. No entanto, essa fronteira não é apenas geográfica, mas também linguística, cultural e comportamental. A música evidencia como essas diferenças são percebidas e narradas por um sujeito que observa o outro com certo estranhamento, mas também curiosidade e humor.

Com o tempo, essas “identidades regionais” distinta, tratada em alguns parágrafos anteriores, deixou de ser apenas um traço cultural divergente e passou a se manifestar artisticamente de maneira de forma mais aparente, como na letra da música exposta, já que os artistas que vinham se apresentar nos festivais, rádios e circos do Sul de Mato Grosso do Sul,

[5]A canção “Coisas do Paraguai” apresenta um percurso fonográfico marcado por diferentes interpretações ao longo do tempo. Sua primeira gravação data de 1941, realizada pela dupla Nhá Zefa e Nhô Pai, então interpretada como um rasqueado. Posteriormente, em 1959, a obra foi novamente registrada por Nhô Pai, desta vez em parceria com Nhô Fio, mantendo-se a mesma estrutura rítmica. Já na gravação incluída no álbum de Tonico e Tinoco, lançado em 1971, a música passa a ser classificada como chamamé, evidenciando uma reinterpretação estilística e a circulação intergêneros comum na produção musical de fronteira.

[6]Embora Tonico e Tinoco não sejam naturais de Mato Grosso do Sul, como também Nhô Pai (compositor), a análise da música “Coisas do Paraguai”, e outras, permanece relevante, pois ilustra a circulação de influências culturais da fronteira e a percepção do Paraguai por compositores brasileiros. Mais adiante na pesquisa, será perceptível como São Paulo, estado natal de Tonico e Tinoco, manteve contato direto com Mato Grosso em determinado período, por meio de Zacarias Mourão, que teve forte expressão na cultura local, promovendo tanto a vinda de artistas regionais para gravar em São Paulo quanto a apresentação de artistas nacionais no Mato Grosso.

passaram a incorporar ritmos tipicamente tocados no Paraguai na gravação de seus próximos Lps. Como também, abordando temas nas letras das músicas, que relatam essa diferença entre os dois lados, e a estranheza do idioma, e dos costumes que encontravam do lado do Paraguai.

A segunda estrofe trata de situações cotidianas com uma certa estranheza, sendo o feijão chamado de comanda, o café descrito como água de batata, e o chimarrão gelado (tereré). A dissemelhança vivida pelos interpretes nessa música, é um instrumento de representação do "estrangeiro", que parece absurdo aos olhos do forasteiro. Contudo, o sujeito também revela o próprio sistema cultural. Ou seja, ao estranhar o outro, ele evidencia aquilo que considera normal, o feijão, o café forte e o chimarrão quente, por exemplo. Essa inversão de perspectiva é tratada no estudo de história cultural, especialmente nos estudos sobre alteridade. O "outro", nesse caso, o paraguaio é representado a partir das categorias do observador. Isso ecoa práticas coloniais de nomear, classificar e julgar culturas diferentes, mas aqui de forma mais leve e informal, como em relatos de viagem populares.

A harpa paraguaia e o rasqueado na viola presentes na harmonia[7] evidencia as fronteiras culturais que não coincidem necessariamente com as fronteiras políticas. Esses elementos musicais circulam entre os países, sendo apropriados, ressignificados e integrados a tradições locais. Nesse sentido, a música atua como uma linguagem híbrida, capaz de expressar identidades múltiplas e experiências compartilhadas por comunidades de fronteira, como no caso de Pedro Juan Caballero e Ponta Porã. Como também sendo instrumento tradicionalmente associado à uma musicalidade paraguaia, a harpa, especialmente presente na polca e à guarânia, emerge como um marcador sonoro de alteridade e vizinhança. Ao ser incorporada em gravações brasileiras de música caipira, notadamente no chamamé e em outras formas de música regional do sul do Mato Grosso do Sul e oeste do Paraná, ela ultrapassa sua função estética e adquire um valor emblemático de interculturalidade. Essa circulação sonora pode ser interpretada à luz do conceito de hibridização cultural, tal como proposto por Clanclini (1990), segundo o qual elementos culturais de distintas origens se reconfiguram em novas sínteses, sem que percam completamente suas matrizes de referência.

Aprofundando o conceito, Canclini (1990) argumenta que a hibridização não deve ser entendida como mera fusão entre elementos culturais, mas como um processo histórico e contínuo no qual práticas, objetos e significados provenientes de contextos distintos são

[7] Em termos musicológicos, a harmonia corresponde à organização e às relações estabelecidas entre sons simultâneos, abrangendo, entre outros aspectos, a formação e a sucessão de acordes, suas funções dentro de determinado contexto tonal, bem como os movimentos de tensão e resolução produzidos ao longo de uma composição. Distingue-se, portanto, da melodia, relacionada predominantemente à sucessão horizontal dos sons, e do ritmo, referente à sua organização temporal.

reorganizados em novas configurações sociais. Nesse quadro, globalização, migrações e circulação transnacional de bens simbólicos fazem com que nenhuma cultura possa ser tratada como autossuficiente ou "pura". As identidades passam a se constituir por meio dessas misturas, das tensões que elas geram e das escolhas simbólicas que os grupos realizam.

Aplicada ao universo musical da fronteira Brasil–Paraguai, essa abordagem permite compreender que instrumentos como a harpa, gêneros como a guarânia e a polca, e técnicas de execução como o rasqueado não atravessam a fronteira apenas como marcas folclóricas. Ao circularem entre diferentes comunidades, eles são reinterpretados de acordo com expectativas locais, experiências históricas e práticas estéticas próprias, tornando-se matrizes sonoras de pertencimento híbrido.

Essa leitura evidencia que a música de fronteira não se limita à soma de influências paraguaias e brasileiras. Ela se constitui como um espaço de criação que opera a partir de deslocamentos, reelaborações e recontextualizações contínuas, exatamente aquilo que Canclini identifica como característica central das culturas híbridas. Assim, o chamamé, em especial, emerge como resultado direto dessas dinâmicas, sendo apropriado e ressignificado pelos diferentes grupos sociais da região de fronteira, adquirindo novos sentidos conforme os contextos locais e as experiências dos sujeitos que o praticam. Dessa forma, o gênero é reinserido em tradições regionais que expressam identidades múltiplas e fluidas.

Adiante, o rasqueado, por sua vez, é uma técnica rítmica de batida na viola ou no violão, associada a gêneros como a guarânia e o chamamé. No Brasil, o rasqueado sul-mato-grossense é um exemplo de como uma técnica rítmica vinda do Paraguai, por meio de uma região fronteiriça foi nacionalizada e regionalizada. A música caipira e a música sertaneja mais tradicional incorporaram o rasqueado como forma de distinção estética e marcação da "identidades fronteiriças". Esse movimento de adaptação mostra que o Brasil não é apenas receptor passivo de elementos culturais do Paraguai, mas também ativo na transformação e reinvenção desses elementos dentro de suas próprias tradições. Isso abre espaço para pensar a cultura não como um território fixo que por vezes considera o conceito de Haersbert, mas como um campo em disputa e constante negociação como aponta Durval Muniz (2008).

Esses fenômenos musicais expressam o que Mary Louise Pratt denomina como *contact zone* (zona de contato) espaços sociais onde culturas distintas se encontram, se enfrentam e se influenciam mutuamente:

> Utilizo esse termo para me referir a espaços sociais onde culturas se encontram, entram em choque e lutam entre si, frequentemente em contextos

> de relações de poder altamente assimétricas, como o colonialismo, a escravidão ou suas consequências, conforme vivenciadas em muitas partes do mundo hoje. [...] A zona de contato é uma tentativa de invocar o espaço no qual povos geográfica e historicamente separados entram em contato uns com os outros e estabelecem relações contínuas, geralmente envolvendo condições de coerção, desigualdade radical e conflito intratável. Tradução nossa. (Pratt, 1991, p.34, tradução minha)

A partir dessa perspectiva, é importante destacar que as zonas de contato não constituem espaços neutros de encontro entre culturas. Como enfatiza Pratt (1991), tais espaços são atravessados por relações de poder profundamente assimétricas, nas quais determinadas práticas culturais, linguagens ou tradições tendem a adquirir maior legitimidade social enquanto outras são marginalizadas ou reinterpretadas segundo códigos dominantes. Essa desigualdade estrutural condiciona as formas de circulação, apropriação e reconhecimento dos elementos culturais que se encontram nesses contextos.

Além disso, nas zonas de contato coexistem interação, troca e conflito. Os encontros culturais não produzem apenas sínteses harmoniosas, pois eles envolvem tensão, disputa simbólica e negociação constante. No caso das manifestações musicais de fronteira, gêneros, instrumentos e estilos são apropriados e ressignificados por diferentes grupos, mas também geram resistências, seja pela tentativa de preservar tradições locais, seja pela rejeição a certas influências percebidas como externas ou hegemônicas. Assim, a música torna-se um espaço privilegiado para observar como os atores locais negociam pertencimentos, afirmam identidades e respondem às pressões culturais que atravessam a fronteira.

Portando, as zonas de contato favorecem também processos de criação de novos significados e de autorrepresentação. Comunidades subalternizadas ou historicamente silenciadas podem, nesses espaços, elaborar narrativas próprias, reelaborando símbolos e práticas musicais de modo a desafiar representações dominantes. A circulação da harpa, do chamamé e de outros elementos musicais na região de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero exemplifica essa dinâmica, já que ao mesmo tempo em que incorporam influências externas, músicos locais produzem sentidos culturais específicos, afirmando identidades híbridas e fronteiriças que não se deixam reduzir a categorias nacionais rígidas.

Ademais, a música, nesse contexto, atua como uma linguagem de mediação, capaz de narrar histórias de convivência, conflito, memória e pertencimento. A escuta atenta dessas práticas musicais revela não apenas as dinâmicas da cultura sonora fronteiriça, mas também a constituição histórica de sensibilidades compartilhadas entre povos separados politicamente, mas unidos por vivências comuns.

Entretanto, as dinâmicas culturais e identitárias da fronteira não podem ser compreendidas de forma isolada das transformações políticas e institucionais que marcaram o antigo Mato Grosso ao longo do século XX. Os processos de ocupação territorial, a reorganização administrativa e a presença do Estado brasileiro desempenharam um papel fundamental na configuração dos espaços de circulação, contato e intercâmbio cultural. Nesse contexto, determinadas decisões governamentais contribuíram para redefinir os centros de poder regional, produzindo impactos que extrapolaram a esfera política e econômica e influenciaram as próprias relações sociais e culturais vivenciadas na fronteira.

Diante disso, a relocalização do comando militar teve impactos significativos no desenvolvimento urbano e econômico de Campo Grande. A presença de instalações militares atraiu investimentos em infraestrutura, como estradas e serviços públicos, estimulando o crescimento da cidade. Consequentemente, Campo Grande consolidou-se como um importante centro administrativo e logístico, facilitando a integração da região sul de Mato Grosso com o restante do país. Por outro lado, Corumbá, que anteriormente sediava o comando militar, enfrentou desafios decorrentes da transferência. A redução da presença militar impactou a economia local, que dependia das atividades associadas às forças armadas.

Figura 1: Liga Sul-Mato-Grossense - 1932 – 1935



Fonte: Acervo Vera Tyldes C. Pinto

Portanto, esses movimentos históricos vão transformando a elite pecuarista local em uma força política significativa no sul de Mato Grosso nas primeiras décadas do século XX. Fica evidente que a divisão de Mato Grosso não é apenas uma questão geográfica. Ela envolve uma complexa teia de questões históricas e culturais, que demandam reflexões sobre identidades sul-mato-grossenses e suas influencias e participações no processo histórico. Nesse sentido, para fins de melhor compreensão assim como Bittar (2009), divido em quatro partes, neste início do trabalho, o denominado "movimento divisionista".

A partir dessas questões, nesse período, Campo Grande se consolidou como o centro político e econômico do sul de Mato Grosso, liderando o então agora *movimento* divisionista. Apesar do Estado revolucionário ter sido suprimido ainda em outubro de 1932, a ideia da divisão permaneceu viva. A Liga Sul-Mato-Grossense[8], formada por um grupo de jovens, manteve a chama do movimento acesa.

No entanto, a Constituição de 1934 do governo de Getúlio Vargas, rejeitou qualquer proposta de divisão, e a política varguista da década seguinte, incluindo a criação do Território Federal de Ponta Porã e a política da "Marcha para o Oeste", que tomam como importante o foco de expansão da fronteira agrícola, o que deixa as ideias de separação em "segundo, terceiro ou quarto plano". A ocupação e defesa do interior do país tornaram-se prioridades estratégicas do governo.

A formação do Território Federal de Ponta Porã (TFPP) está diretamente relacionada à política de nacionalização das fronteiras implementada pelo governo de Getúlio Vargas, particularmente por meio da "Marcha para o Oeste". Essa política visava assegurar a integração territorial do Brasil, especialmente em áreas remotas que ainda careciam de infraestrutura e presença efetiva do Estado. Conforme argumenta Lenharo (1986), o Estado Novo buscava superar "os efeitos dissociadores" e consolidar a unidade nacional, promovendo a ocupação de regiões do interior do país. No contexto de Ponta Porã, a criação do TFPP representou uma tentativa do governo federal de reforçar a soberania brasileira sobre as áreas de fronteira, especialmente no sul de Mato Grosso, região considerada vulnerável a influências externas. Tal percepção pode ter se apoiado em sinais de uma possível influência cultural, econômica ou mesmo política vinda do Paraguai e de outras regiões vizinhas, seja pelo intenso trânsito de pessoas, pelo comércio transfronteiriço pouco fiscalizado ou pelas redes de sociabilidade que atravessavam a linha divisória. Essas interações, ainda que comuns para a população local,

[8]A Liga Sul-Mato-Grossense organizou por meio de manifestos, publicação de panfletos, artigos em jornais e um abaixo-assinado contendo milhares de assinaturas dos moradores da parte Sul do Estado de Mato Grosso, entregue para os Constituintes (Bittar, 1997).

talvez fossem vistas pelo governo central como potenciais riscos à integridade territorial e à preservação das “identidades nacionais”, o que poderia explicar a decisão de intervir diretamente na administração dessa área. Assim, a iniciativa de colonização e controle dessas terras se encaixava em um projeto de segurança e fortalecimento territorial.

A "Marcha para o Oeste", de acordo com Gomes (2013), sendo a principal diretriz da política de Vargas, não se limitou à mera ocupação das terras, mas visava promover uma integração econômica, incluindo a expansão do mercado interno. Gomes destaca que essa política procurava desenvolver regiões anteriormente isoladas, como a de Ponta Porã, e integrá-las aos principais núcleos econômicos do país. A criação do TFPP foi uma das estratégias do governo para organizar e impulsionar o setor agrícola e econômico da região, com a instalação de infraestruturas essenciais, como transportes e comunicação, a fim de garantir a viabilidade do projeto. A região passou a ser considerada estratégica não só para o desenvolvimento local, mas também para a expansão das relações comerciais internas do Brasil, que estavam em pleno processo de crescimento durante a década de 1940.

No entanto, segundo Corrêa (1999), essa intervenção estatal no processo de colonização teve um impacto considerável na divisão de Mato Grosso. A criação de um território federal em Ponta Porã representou uma centralização do poder administrativo, que dificultou a reorganização política da região. Corrêa observa que, com a implantação do TFPP, o governo federal assumiu um controle direto sobre o desenvolvimento e a gestão local, o que atrasou a conquista da autonomia administrativa e política por parte da região. A necessidade de garantir a segurança e a ocupação das fronteiras acabou retardando a criação do estado de Mato Grosso do Sul, que só ocorreu mais tarde, pois as decisões sobre a administração das terras e a divisão territorial estavam concentradas no governo federal.

A política de nacionalização das fronteiras, foi promovida pelo governo Vargas, e também contribuiu para essa centralização. De acordo com Lenharo (1986), o modelo de colonização estava voltado para a ocupação de áreas remotas por meio da pequena propriedade, com apoio governamental para a distribuição de terras e recursos. No caso de Ponta Porã, essa intervenção direta significava que a autonomia local era limitada, uma vez que a colonização e a fixação das populações dependiam de estratégias de controle estatal. Esse modelo de ocupação acabou dificultando a autonomia regional, e postergando a organização política e administrativa de Mato Grosso do Sul, além de fazer com que as identidades locais fossem forçadamente moldadas por um projeto centralizado e direcionado pelo Estado.

Em termos de segurança territorial e geopolítica, a criação do TFPP refletiu a preocupação do governo Vargas em “proteger” as fronteiras do Brasil. A "Marcha para o Oeste" foi uma resposta direta à percepção de que as áreas de fronteira, como o sul de Mato Grosso, estavam vulneráveis a pressões externas, como as do Paraguai por meio de Pedro Juan Caballero. Sendo assim, esse movimento fez parte desse esforço de controle e integração, como bem observa Gomes (2013), sendo uma medida de segurança e desenvolvimento ao mesmo tempo. No entanto, esse processo de centralização e controle governamental também significou um atraso na efetiva divisão de Mato Grosso do Sul, pois o governo federal priorizou o controle das fronteiras antes de permitir que o estado se desenvolvesse politicamente de forma independente. Esse cenário prolongou a dependência administrativa da região, dificultando o surgimento de uma autonomia local plena.

Nesse sentido, compreender as políticas de nacionalização e controle das fronteiras no período Vargas é fundamental para analisar as dinâmicas culturais que emergem posteriormente na região. Ao impor um projeto centralizador que buscava “brasilianizar” as áreas fronteiriças, o Estado não eliminou os contatos transnacionais, mas acabou reorganizando as maneiras pelas quais as populações locais vivenciavam, negociavam e expressavam suas identidades. Esse tensionamento entre controle estatal e vida cotidiana esteve presente em espaços de encontro, circulação e disputa cultural, nos quais práticas como a circulação da harpa, do chamamé e de outros elementos musicais paraguaios continuaram atravessando a fronteira, mesmo sob políticas de vigilância e nacionalização. A música de fronteira, nesse sentido, permite observar a coexistência entre os limites e as imposições dos projetos nacionais e a permanência de interações culturais que não se restringiam às fronteiras políticas estabelecidas pelo Estado.

Se houve, por parte do governo federal, a intenção de nacionalizar as fronteiras, é porque a influência exterior, ou mesmo a sua simples possibilidade, era percebida como uma ameaça à integridade territorial e à homogeneidade cultural do país, que naquele momento se esforçava para valorizar aquilo que fosse considerado nacional. O esforço de nacionalização implicava, portanto, em controlar os espaços de fronteira, impondo uma “identidade cultural” unificada e marginalizando manifestações que escapassem à lógica nacionalista. No entanto, paralelo aos discursos e movimento políticos, emancipatórios, administrativos e jurídicos a vivência dessas regiões revelava outra realidade, marcada pelo intercâmbio constante e pela convivência entre culturas diversas. A música caipira, como expressão sensível desse cotidiano, captou e eternizou algumas dessas dinâmicas em muitas de suas letras.

Um exemplo evidente deste fenômeno, é a canção "Baile em Ponta Porã", lançada em 1971[9] no CD “Saudades do Pantanal”, interpretada por Tonico e Tinoco e composta por Raul Torres. A trajetória dessa música ilustra bem esse trânsito musical entre o até então Mato Grosso e o Paraguai. Embora tenha sido gravada por Tonico e Tinoco em 1971, sua origem remonta a um período anterior, a letra, de autoria de Raul Torres, foi registrada inicialmente em forma de rasqueado por Nenete e Dorinho, em gravação realizada na RCA Victor em 29 de janeiro de 1957 e lançada em agosto do mesmo ano. Esse dado evidencia que a composição já era fruto das interações estabelecidas por músicos que, ao circularem pelos circos, atravessavam a fronteira e incorporavam sonoridades e experiências vindas do Paraguai. Assim, quando Tonico e Tinoco gravam a música anos depois, eles não inauguram esse contato, mas sim o reelaboram dentro de um processo mais amplo de trocas culturais que vinha se consolidando desde meados do século XX entre o Sul do até então Mato Grosso e o Paraguai:

Baile em Ponta Porã[10] – Tonico e Tinoco (1971)[11]
Composição**:** Raul Torres

Como é bonito o romper da manhã
Um fim de baile lá em Ponta Porã.
As paraguaias atravessam a fronteira
Pra vir dançar nas terras brasileiras.

Quanta saudade eu tenho de lá
Ponta Porã eu quero voltar
Quero comer um churrasco, aipim
Beber da *canã* e o gostoso pequi.

Que bela vista de *Juan Cavaleiro*[sic]
Vem muita gente pro baile fronteiro
Gosto de ver um par bem combinado
Dançando certo um choroso rasqueado.

Coisa bonita que a saudade traz
Essa guarânia que já não tem mais
Rasqueado faz lembrar de Mato Grosso[12]

[9] Ano em que ainda era Mato Grosso, o que torna a questão das vivências paralelas aos discursos políticos, divergentes, já que as intenções políticas eram de separar a fronteira o máximo possível, mas na prática como cantado na música “baile em Ponta Porã”, e outras aqui discorridas, o real vivido era outro.
[10] A escolha de “Baile em Ponta Porã” se deve ao fato de a canção constituir um exemplo privilegiado da circulação musical na fronteira Brasil–Paraguai. Sua trajetória, sendo composta por Raul Torres, registrada inicialmente como rasqueado por Nenete e Dorinho em 1957 e regravada por Tonico e Tinoco em 1971, evidencia como esse repertório já transitava entre Mato Grosso e o Paraguai desde meados do século XX. Além disso, a letra tematiza práticas culturais fronteiriças (bailes binacionais, rasqueado, guarânia), tornando-a particularmente adequada para ilustrar o argumento discutido.
[11] Nas citações de fonte musical, está sendo considerado o ano de lançamento do LP, coletânea, CD ou *streaming*, visto a dificuldade de encontrar uma data especifica e estabelecida da criação da letra pelos compositores.
[12] A letra da música se refere ao Sul do Antigo Mato Grosso, portanto antes da divisão do estado.

Baile gostoso dos tempos de moço.

Logo na primeira estrofe[13] é notadamente exposta a fluidez da linha de separação entre os países. A fronteira, nesta canção, não é vista como barreira, mas como uma passagem, um espaço de circulação livre, especialmente para práticas culturais como o baile (que no contexto da letra acontece em Ponta Porã). Este primeiro verso não apenas registra esse movimento, mas também o normaliza, indicando que tais interações eram parte integrante da vida cotidiana e social da fronteira.

Na sequência, a letra traz elementos afetivos quando os cantores expressam uma tal saudade de Ponta Porã, como também o desejo de retornar à cidade para "Beber da canã". Canha é um modo regional de se chamar a popular cachaça, tem origem guarani e circula tanto no português regional quanto no espanhol paraguaio, demonstrando a interpenetração cultural.

É bastante utilizado na região Sul do Brasil, Uruguai, Paraguai e Argentina, a vista disso entende-se que a saudade em retornar a Ponta Porã, é também o desejo de viver novamente aquela experiencia do contato com o povo paraguaio que também frequentam os bailes e com eles seu idioma, sua culinária, sua cultura compondo as "identidades regionais" compartilhadas.

Na terceira estrofe, há uma referência direta à cidade paraguaia de Pedro Juan Caballero, separada de Ponta Porã apenas por uma avenida. O compositor e consequentemente os interpretes e os consumidores da música caipira, ao cantarem e escutarem o trecho "Que bela vista de Juan Cavaleiro", em que a cidade é tratada com um certo tom de liberdade, ao ser pronunciada do espanhol para o português, revela um senso de pertencimento e de familiaridade com o local, e até mesmo um sentimento de intimidade com a região paraguaia para tal ação. Como também, os interpretes Tonico e Tinoco cantam e reforçam a ideia de um espaço transfronteiriço, onde o baile enquanto manifestação cultural funciona como ponto de encontro e mistura, não como separação. No trecho "Vem muita gente pro baile fronteiro", o adjetivo "fronteiro" associado ao baile revela que essa festividade pertence justamente àquele lugar de contato entre nações, culturas e línguas.

A estrofe que finaliza a letra destaca a própria memória da música que está impregnada de elementos culturais transnacionais. A guarânia, de origem paraguaia, e o rasqueado, ritmo

[13] Segundo Martinez (2024), estrofe é a seção inicial da letra, destinada a narrar a história e apresentar a melodia da música. Geralmente, consiste em duas ou três partes com estrutura semelhante, mantendo métrica, tamanho e número de versos. Cada verso desenvolve a ideia iniciada no anterior. Sua função principal é estabelecer a narrativa de forma relativamente contida, preparando o terreno emocional para o refrão, onde a intensidade aumenta. A estrofe deve desenvolver a narrativa da música e criar uma conexão com o ouvinte. Disponível em: https://eucompositor.com/forma-musical-estrofe-refrao-melodia-e-letra/.

fronteiriço muito popular em Mato Grosso e Mato Grosso do Sul, são mencionados como parte de um tempo passado e afetivamente valorizado. Isso mostra que a construção das "identidades locais", especialmente a musical, incorporou referências externas, mesmo que essas tenham sido posteriormente silenciadas ou apagadas pelos discursos da elite política.

Desse modo, a canção evidencia que a "cultura fronteiriça"[14] já operava num regime de trocas e influências mútuas, desafiando a narrativa do Estado que tentou impor uma noção de fronteira rígida e nacionalizada. A música caipira, ao registrar essas experiências, se torna uma fonte valiosa, pois revela como a região foi vivida e sentida, para além das fronteiras impostas pelo mapa e limites determinados pelo governo.

1.1 O papel da CAND no movimento de nacionalização dos interiores

A partir da década de 1930, o Brasil passou a adotar políticas específicas para estimular o povoamento não indígena, e o desenvolvimento econômico de regiões pouco habitadas. Essas áreas, vistas como fundamentais tanto para a produção agrícola quanto para a preservação da integridade territorial e o fortalecimento das fronteiras, ganharam destaque. Nesse contexto, o governo de Getúlio Vargas desempenhou um papel decisivo, impulsionando a valorização dos espaços interioranos e fronteiriços na dinâmica nacional.

Essa noção de "povoamento não indígena" merece ser problematizada, pois sugere, de forma implícita, que a região estaria vazia ou pouco ocupada antes da intervenção estatal. Na prática, essa concepção invisibiliza os grupos que historicamente habitavam e circulavam nesses territórios, como as populações indígenas, os paraguaios e migrantes vindos do Sul do Brasil. Portanto, mais do que um início de ocupação, as políticas da década de 1930 representaram a tentativa de impor uma nova lógica de ordenamento territorial, subordinando experiências pré-existentes à narrativa do Estado nacional.

Discurso de Getúlio Vargas em uma visita ao estado de Mato Grosso, no ano de 1941, (1941, v.19, s/p):

[14] Por cultura fronteiriça, entende-se o conjunto de práticas, significados e formas de sociabilidade que emergem em regiões onde diferentes grupos culturais se encontram, interagem e se tensionam de maneira contínua. Trata-se de um espaço marcado pela hibridez, no qual elementos provenientes de distintas matrizes (como línguas, ritmos musicais, tradições, festivas e referências identitárias) são combinados, reinterpretados e ressignificados. Essa produção cultural ocorre em contextos de assimetria de poder, nos quais uma cultura tende a ocupar posição dominante, gerando processos simultâneos de negociação, conflito e resistência. Como resultado, as culturas fronteiriças não apresentam identidades fixas, mas identidades múltiplas, móveis e mestiças, configuradas pela convivência cotidiana entre alteridades e pela circulação intensa de pessoas, objetos e símbolos através da linha de fronteira.

> O problema da ocupação econômica do nosso território é um postulado da própria criação do Estado Nacional. Estamos fazendo a estruturação dos núcleos básicos do nosso crescimento, não apenas ao longo da faixa marítima, mas abrangendo a totalidade do país. E essa obra, que significa unir e entrelaçar as forças vivas da Nação, retomou o sentido dos paralelos e renovou o lema bandeirante da 'Marcha para Oeste'.

No discurso, Getúlio Vargas quis reforçar que a ocupação econômica do território brasileiro era fundamental para consolidar as identidades e a força do Estado Nacional. Ele destaca que o desenvolvimento deveria abranger todo o país, e não apenas o litoral, integrando as regiões interiores. Ao citar a "Marcha para Oeste", Vargas destaca o espírito dos bandeirantes, de expansão e conquista de novas terras, como inspiração para um projeto de integração nacional e fortalecimento econômico.

Como destacado anteriormente, é acrescido que durante a última fase da chamada Era Vargas, no período conhecido como Estado Novo, que a "Marcha para o Oeste" possibilitou a criação de polos de colonização no interior do país, sendo Mato Grosso um dos principais alvos dessa iniciativa. E Santos (2016) discute que divulgação da mesma foi amplamente trabalhada por Cassiano Ricardo, escritor que fundamentou os objetivos propostos por Vargas sob uma perspectiva nacionalista. Para Ricardo, a "verdadeira brasilidade" residia no interior do Brasil, pois o litoral era excessivamente influenciado por um estrangeirismo.

A Colônia Agrícola Nacional de Dourados (CAND) foi um projeto emblemático dentro da política de colonização promovida pelo governo de Getúlio Vargas, especialmente no contexto da "Marcha para o Oeste". A CAND foi criada em 1943, com base no Decreto-Lei nº 5.941, com o objetivo de promover a ocupação de terras na região sul do Mato Grosso, mais precisamente em áreas do Território Federal de Ponta Porã, que, à época, faziam parte da estratégia do governo federal para integrar o Brasil territorialmente e economicamente. A criação da CAND é uma clara manifestação da política de colonização dirigida, em que o Estado se empenhava em organizar a ocupação de terras consideradas "despovoadas" ou "vazias", com o intuito de fortalecer a soberania do Brasil nas fronteiras e expandir o mercado interno.

De acordo com Naglis (2014), a política de colonização no Brasil, por meio da "Marcha para o Oeste", promoveu uma permanência estendida do trabalhador brasileiro no interior, como forma de integrar essas áreas ao restante do país. A CAND se encaixa nesse processo, pois foi estabelecida como uma colônia agrícola para promover a chegada e permanência de pequenos proprietários de terra, os quais seriam incentivados e apoiados pelo Estado, com a oferta de terras a preços acessíveis e recursos financeiros para a construção de infraestrutura e aquisição de utensílios para o trabalho agrícola. A intervenção do governo para viabilizar essa

ocupação reflete a ideia de que, ao povoar essas áreas, o Brasil conseguiria não apenas reforçar sua soberania nas fronteiras, mas também expandir a produção agrícola e diversificar a economia local. Naglis ainda destaca a importância das políticas sociais e de infraestrutura para garantir o sucesso da ocupação e o desenvolvimento das regiões interioranas. No caso da CAND, essas políticas se refletiam em investimentos em transportes e comunicação, que seriam necessários para integrar as colônias ao resto do país. A criação de um sistema de transportes eficaz era vista como essencial para garantir que os produtos da colônia pudessem ser comercializados e que a ocupação pudesse ser sustentada a longo prazo. A intervenção do governo Vargas visava, portanto, não apenas o assentamento de trabalhadores, mas também a construção de um modelo econômico que estivesse alinhado com a expansão do mercado interno e o fortalecimento das relações capitalistas de produção.

O projeto da CAND também estava inserido em um contexto mais amplo de nacionalismo e segurança territorial, como observa Corrêa (1999). No período do Estado Novo, havia uma preocupação crescente com a vulnerabilidade das fronteiras brasileiras, especialmente em relação à região sul, onde as influências estrangeiras, como as do Paraguai, eram consideradas uma ameaça à unidade nacional. A criação da Colônia Agrícola Nacional de Dourados fazia parte de um esforço para conter essas influências externas e assegurar que as terras de fronteira fossem ocupadas por brasileiros, com o objetivo de consolidar a presença do Estado nas regiões estratégicas do país.

Em síntese, a CAND é um exemplo claro da política de colonização dirigida implementada pelo governo Vargas, com o intuito de promover a ocupação das regiões fronteiriças do Brasil, fortalecer a soberania nacional e expandir a produção agrícola. A intervenção do Estado foi crucial para garantir que o projeto fosse viável, oferecendo apoio financeiro, terras e infraestrutura para os colonos. Ao mesmo tempo, esse modelo de migração visava integrar a economia local ao mercado interno, e tentava evitar, mesmo que indiretamente, a formação de comunidades étnicas isoladas. No momento em que o governo Vargas implementava as políticas de colonização no sul do antigo Mato Grosso, a região passava por um processo de crescente pressão pela divisão do estado, com reivindicações pela criação de um novo estado. A presença da CAND, com o forte apoio do governo federal e a forma como o Estado intervinha diretamente na organização do espaço, gerou uma certa resistência entre as lideranças locais, que viam na colonização promovida pelo Estado uma forma de concentração de poder nas mãos do mesmo e uma dificuldade em articular as demandas regionais.

Segundo Menezes (2011), a implantação da colônia foi decisiva para o desenvolvimento da região, atraindo colonos que se estabeleceram e deram início a novas comunidades. A memória oficial, no entanto, frequentemente exalta a figura de Getúlio Vargas como o grande responsável pelo sucesso do projeto, uma narrativa que Menezes argumenta ser mitificada e que encobre as experiências e contribuições reais dos colonos.

O projeto também deixou um legado material e simbólico na forma de monumentos e ícones que perpetuam a memória da colônia e de Vargas. Menezes (2011) destaca que esses monumentos, embora criados para homenagear os colonos, frequentemente reforçam uma narrativa que glorifica o governo Vargas, ao mesmo tempo que omite as complexidades e desafios do processo histórico. Esse uso da memória oficial ilustra como a história da CAND foi moldada para atender a interesses políticos e consolidar as "identidades regionais" alinhadas com os objetivos do Estado Novo.

Ana Paula Menezes (2011) ainda escreve que esse fenômeno ao afirmar que "a memória oficial não só mitificou a representação histórica do que supostamente pretendia representar, mas encobriu absolutamente o mais simples e genérico significado da CAND nesta região". Esse processo de mitificação reflete práticas comuns durante a ditadura militar nessa fase do movimento divisionista. A manipulação da memória coletiva e a ênfase em figuras políticas como tratado anteriormente, serviram para legitimar o controle político e justificar a divisão do estado, utilizando a narrativa histórica como uma ferramenta para consolidar o poder e implementar políticas de desenvolvimento alinhadas com os interesses do governo.

A autora também destaca que "a memória coletiva tende a ser fantasiada e como afirma Le Goff tende a confundir a História com o mito". Essa observação é particularmente relevante para entender como o governo militar explorou a memória histórica para construir uma narrativa que não apenas justificava a divisão de Mato Grosso como uma necessidade estratégica e econômica, mas também legitimava sua autoridade. A manipulação da memória histórica ajudou a criar as "identidades regionais" que favoreciam as políticas de desenvolvimento da ditadura, enquanto marginalizava as experiências e contribuições de diversos grupos locais.

Em 1964, com a chegada dos militares ao poder no Brasil, foram realizados importantes estudos geopolíticos pelo general Golbery do Couto e Silva[15] que embasaram a decisão do

[15] Vlach (2012) escreve, [...] em particular, foi um dos principais teóricos da doutrina de segurança nacional e teve papel significativo na reorganização territorial do Brasil. Sua visão estratégica e influência política contribuíram para a criação de novas unidades federativas, como a divisão do estado de Mato Grosso, visando melhorar a administração e a segurança nacional. Disponivel em: http://journals.openedition.org/terrabrasilis/359

presidente Ernesto Geisel de dividir o estado de Mato Grosso, notificado o governador José Fragelli, foi criada uma comissão especial para supervisionar tanto a divisão quanto a instalação de Mato Grosso do Sul, enquanto em Campo Grande, Paulo Coelho Machado reativava a Liga Sul-Mato-Grossense para apoiar essa decisão. Nesse período, auge da política divisionista no sul de Mato Grosso, destacaram-se na disputa pela sucessão de 1965 os sulistas Lúdio Martins Coelho[16] e Pedro Pedrossian[17]. Em abril de 1977 Geisel aprovou formalmente a divisão, sancionando em 11 de outubro a Lei Complementar n.º 31 que criou o novo estado, cujo primeiro governo só se instalou em 1º de janeiro de 1979, com Harri Amorim Costa como governador, de acordo com Bittar (2009). A nomeação direta de Costa e o adiamento das eleições para 1979 revelam, além de um compromisso com a reorganização territorial, a estratégia do regime militar de centralizar o poder e assegurar que a liderança local estivesse alinhada aos objetivos federais, evitando oposição e consolidando sua influência ao responder simultaneamente às demandas locais de autonomia e aos interesses do governo na expansão de sua base de apoio no interior do país em um contexto de intensas transformações políticas e econômicas.

Assim, a criação de Mato Grosso do Sul resultou de uma combinação entre pressões regionais e estratégias do regime militar, que buscava atender às demandas locais sem abrir mão do controle político, evidenciando como o processo de divisão territorial esteve profundamente ligado ao projeto autoritário de centralização e expansão da influência estatal no período.

Ademais, alguns conceitos da geografia, principalmente os discutidos por Haesbeart (2010), contribuem para o debate sobre o que se entende por região, mas do ponto de vista historiográfico Durval Muniz (2008), chama atenção para um ponto crucial, escrevendo que a região, muitas vezes, é mobilizada como uma estratégia de legitimação. Em vez de ser tomada como objeto de análise, ela passa a funcionar como argumento de autoridade. Nessa perspectiva, a região deixa de ser problematizada e passa a ser pressuposta, servindo como base para conferir legitimidade política e acadêmica às narrativas que falam em seu nome. Isso gera um ciclo fechado, já que os estudos se ancoram nas "identidades regionais" para obter reconhecimento, e ao mesmo tempo a reforçam. A pergunta que emerge, então, é, que lugar a região ocupa na historiografia regional? Ela assume um papel político, como representação de

[16] foi um agropecuarista, prefeito de Campo Grande, senador por Mato Grosso do Sul, além de presidente do Banco Agrícola de Dourados.
[17] Político brasileiro filiado ao Partido Social Democrático (PSD). Por Mato Grosso do Sul, foi governador por dois mandatos e senador. Por Mato Grosso, foi governador.

um povo, de um espaço ou de uma cultura; e também um lugar epistemológico, como base de produção de conhecimento. No entanto, ao se estabelecer como fundamento do discurso histórico, a região escapa à crítica, o conceito deixa de ser interrogado e se naturaliza, ocultando os processos históricos e discursivos que o construíram[18].

Para Muniz (2008), a região não é uma entidade que antecede os fatos históricos, ao contrário, ela é constituída por eles. As regiões são construções históricas e políticas, resultado de disputas, enfrentamentos, conflitos, guerras, vitórias e derrotas. Falar de região, portanto, é falar de dominação, de posse e de apropriação. É também falar de subordinação, exclusão, desterritorialização e banimento. Nesse processo de constituição territorial e simbólica, Durval nos mostra que é fundamental indagar os derrotados, os que ficaram de fora dos limites impostos por esses recortes regionais, como também os sujeitos, culturas e narrativas que foram silenciados nos projetos que delinearam determinada região.

No caso específico de Mato Grosso do Sul, a cultura paraguaia e os próprios paraguaios foram historicamente excluídos dos discursos e projetos que legitimaram a conformação desse território como uma região. Por isso, é necessário realizar um aprofundamento historiográfico crítico, que questione os marcos estabelecidos e investigue se, apesar da exclusão nos discursos fundadores e também de uma intensa nacionalização das fronteiras, houve ou não a presença e a influência da cultura paraguaia na construção identitária e cultural do estado. Tal análise[19] permite desestabilizar a ideia naturalizada de região e recolocar em cena sujeitos e experiências que foram marginalizados pelos projetos hegemônicos de regionalização.

1.2 **Modernização ou Controle? A Ditadura Militar e a Configuração de Mato Grosso do Sul**

O regime militar, caracterizado pela centralização do poder e pelo controle das regiões de fronteira, utilizou a reconfiguração territorial como uma ferramenta para consolidar sua influência e garantir maior segurança e desenvolvimento econômico dentro de suas diretrizes autoritárias. Cabe ressaltar que a criação de Mato Grosso do Sul não foi um movimento espontâneo da população local, mas sim uma decisão imposta pelo governo central. Segundo

[18] Essa observação é fundamental para a argumentação desenvolvida nesta dissertação, pois evidencia como a própria noção de região, ao ser mobilizada pela historiografia, participa de processos de naturalização que necessitam ser problematizados.

[19] A afirmação quer dizer que, ao analisar criticamente a construção histórica da ideia de "região", você desmonta sua aparência de algo natural ou óbvio. Isso permite revelar os processos de poder que moldaram tal noção e abrir espaço para recuperar as vozes, práticas e experiências que foram apagadas ou secundarizadas pelas narrativas estatais e pelos projetos de regionalização impostos pelo Estado ou pelas elites.

Codato (2005), a centralização do poder na presidência da República foi uma estratégia fundamental para enquadrar a extrema-direita e garantir previsibilidade política ao regime ditatorial. Isso demonstra que a divisão territorial fazia parte de um projeto mais amplo de controle estatal, inserido nas diretrizes de segurança nacional promovidas pelos militares.

Golbery do Couto e Silva, um dos principais estrategistas do regime, foi fundamental nesse processo, articulando a criação de novos estados dentro do contexto da doutrina de segurança nacional. Ele defendia que uma reorganização de território era essencial para fortalecer o comando do Estado sobre regiões estratégicas (sobretudo de fronteira), evitando focos de instabilidade política, Codato (2005). Mato Grosso, por sua extensão e posição fronteiriça com o Paraguai e a Bolívia, era considerado um espaço que demandava uma gestão mais eficaz para evitar possíveis ameaças e influencias externas.

O regime militar também utilizou a repressão política para conter qualquer oposição à divisão do estado. Como destacado por Codato (2005), as mudanças impostas à organização e ao modo de administração do Estado visavam, entre outras coisas, silenciar movimentos que iam contra às decisões do governo. Outro fator que influenciou a criação de Mato Grosso do Sul foi a atuação das elites políticas e econômicas, que viam na nova divisão territorial uma oportunidade para ampliar seus domínios e interesses. A Companhia Matte Larangeira, por exemplo, teve um papel fundamental na consolidação da região sul do antigo Mato Grosso como um polo econômico, favorecendo a criação do novo estado. Codato (2005) afirma que a interação entre o poder do estado e os grupos econômicos foi essencial para haver uma nova configuração política do país.

Esse processo histórico também se insere dentro de um contexto mais amplo de modernização autoritária promovida pelos militares, que buscavam reorganizar o território nacional para impulsionar o crescimento econômico dentro de suas diretrizes. Segundo Codato (2005), a nova forma de gerir o Estado fazia parte de um plano maior de desenvolvimento econômico, mesmo que isso não significasse uma maior democratização do país. Isso demonstra que a divisão do estado foi menos um reflexo de um desejo popular e mais um resultado de políticas centralizadoras da ditadura.

A noção de repressão, aqui apresentada, está associada à criação de Mato Grosso do Sul e deve ser compreendida em um sentido mais amplo, não necessariamente vinculada à repressão política direta, caracterizada por prisões, censura e tortura, que marcou o período da ditadura militar. Trata-se, antes, de uma forma de repressão indireta, que expressa na ausência de liberdade de organização e debate público, uma inviabilização de qualquer tipo de resistência

efetiva às decisões emanadas do governo central. Nesse contexto, a divisão territorial não encontrou espaços legítimos de contestação, pois o próprio regime restringia as possibilidades de participação política e de manifestação popular.

Além disso, a política de nacionalização das regiões de fronteira, por meio da implantação de colônias nacionais agrícolas e de projetos de ocupação territorial, reforça essa dimensão repressiva indireta. Essas iniciativas tinham o propósito de reafirmar a presença do Estado e "integrar" populações consideradas periféricas ou potencialmente instáveis, inserindo-as em um projeto nacional voltado à "segurança e ao desenvolvimento". Desse modo, a repressão aqui mencionada não se manifesta por meio da coerção física, mas por um controle simbólico e administrativo que limitava a pluralidade política e impunha um modelo de territorialidade alinhado às diretrizes do regime.

Em síntese, a criação de Mato Grosso do Sul não pode ser compreendida como fruto de um movimento espontâneo da sociedade local, tampouco como resultado de uma repressão direta dos opositores, mas como expressão do autoritarismo que marcou a reorganização do Estado brasileiro durante a ditadura. A divisão territorial, nesse sentido, integra o projeto de modernização autoritária que buscava conciliar "segurança, desenvolvimento" e centralização do poder sob o comando do regime militar.

Adiante, Paulo Cimó destaca que, a construção identitária sul mato grossense aparece de modo programático, "encontra-se um primeiro esboço de uma identidade especificamente sul-mato-grossense, como reação à identidade mato-grossense 'oficial'". O autor também mostra que os divisionistas dos anos 1930, além de deslocarem o "estigma da barbárie" para o Norte, apropriaram e transformaram traços da "identidade oficial" para aplicá-los ao Sul, e enfatizaram a opressão política exercida a partir de Cuiabá como elemento de coesão regional (Queiroz, 2006, p. 161).

Cimó reconstrói, ainda, a inflexão que esvaziou o impulso divisionista após 1932, "ao terminar em derrota, o episódio de 1932 parece haver selado a sorte da estratégia então adotada pelas elites sulistas" (Queiroz, 2006, p. 172). Essa derrota, seguida do Estado Novo, ajuda a explicar o "arrefecimento" da pauta separatista e o pensamento estratégico das lideranças do Sul, que passaram a mirar o controle do poder estadual mais do que a separação em si (Queiroz, 2006, p. 173). Por isso, adverte o autor, não se deve narrar o divisionismo como uma linha contínua de 1890 a 1977, "desautorizam-se quaisquer tendências a [...] uma linha praticamente contínua [...] culminando triunfalmente na divisão efetivada em 1977" (Queiroz, 2006, p. 173).

É justamente nesse ponto que a ditadura militar entra como condição política da divisão. Nas considerações finais, Cimó registra, “A divisão enfim ocorreria, em 1977, à revelia das populações tanto do Sul como do ‘Norte’. Ela viria, segundo Bittar, como uma obra do regime militar, que teria sido movido tanto por razões de ordem geopolítica [...] quanto por considerações políticas mais imediatas” (Queiroz, 2006, p. 178). E reforça a direção da decisão, “parecem suficientemente convincentes os argumentos segundo os quais a decisão a esse respeito partiu efetivamente do governo central” (Queiroz, 2006, p. 179).

O processo de 1977, com a aprovação da Lei Complementar nº 31, reflete bem esse jogo de forças. Segundo o autor, “o adiamento das eleições e a nomeação de Harry Amorim Costa como primeiro governador demonstram a preocupação do regime em garantir que o novo estado nascesse sob o controle direto do poder central” (Queiroz, 2006, p. 54). Dessa forma, a ditadura atendeu parcialmente às demandas regionais, ao mesmo tempo em que consolidava seu projeto de centralização política.

Sendo assim, para Cimó (2006), a criação de Mato Grosso do Sul só pode ser compreendida como resultado da combinação entre antigas reivindicações regionais e a política centralizadora do regime militar, que, na década de 1970, utilizou a divisão territorial como forma de reorganizar o espaço e ampliar sua legitimidade. Após a efetivação da medida, emergiu uma disputa em torno da construção da memória do novo estado, marcada pelo esforço de definir quem teria a autoridade de narrar as identidades sul-mato-grossenses. Nesse cenário, surgiram diferentes grupos empenhados em elaborar interpretações históricas capazes de explicar e justificar o fato consumado da separação.

Vale destacar que, ainda hoje, a questão das “identidades” permanece presente nos debates públicos, seja em propostas de alteração do nome do estado ou em balanços sobre os impactos da divisão. Esse quadro demonstra que a temática continua viva e sensível, exigindo dos historiadores um cuidado redobrado com os riscos de anacronismos e com o uso político das representações do passado.

Em com comparação, o trabalho de Paulo Cimó (2006) ressalta que o divisionismo no sul de Mato Grosso é uma luta de longa duração, marcada por tensões políticas, econômicas e identitárias entre norte e sul desde a Primeira República. Para ele, a criação de Mato Grosso do Sul em 1977 não pode ser reduzida a uma concessão do regime militar, mas deve ser entendida no interior de um processo histórico de disputas simbólicas e políticas em torno da construção de identidades regionais. Essa leitura enfatiza a agência das elites sulistas e a forma como, ao longo das décadas, forjaram “identidades próprias” em oposição ao “norte”.

Já o de Marisa Bittar (2009), ao investigar a trajetória do divisionismo e a efetivação da divisão em seus trabalhos, aponta para outra chave interpretativa. A autora reconhece a existência de um movimento regionalista persistente, mas destaca que a decisão final não se explica apenas pela pressão local. Para Bittar, a criação do estado deve ser compreendida sobretudo no interior da política autoritária do regime militar, que utilizou a reorganização territorial como estratégia de fortalecimento da presença estatal, de controle político e de legitimação em áreas de fronteira. Assim, onde Cimó vê o peso das identidades em disputa, Bittar sublinha a racionalidade geopolítica e centralizadora do governo federal.

Nesse sentido, os dois autores não se excluem, mas se complementam. O enfoque de Cimó ilumina o modo como elites regionais construíram, ao longo do tempo, narrativas de abandono e de autonomia que conferiram legitimidade social ao projeto divisionista. E por outro lado Bittar evidencia que a realização concreta da divisão, em 1977, só foi possível porque se alinhou ao projeto do regime militar de reorganização do território nacional. A leitura em paralelo permite perceber que a criação de Mato Grosso do Sul não foi nem simples conquista dos divisionistas locais, nem obra isolada da ditadura, mas resultado do entrelaçamento de ambos os fatores, tanto a longa luta identitária no sul quanto os interesses autoritários do governo central.

Em suma, a criação de Mato Grosso do Sul foi uma decisão imposta pela ditadura militar dentro de seu projeto de reconfiguração do território nacional. A centralização do poder, a repressão política e os interesses econômicos locais foram fatores determinantes nesse processo, reforçando o caráter autoritário do regime. Assim, ao analisar essa divisão territorial, é essencial compreender as dinâmicas de poder e os interesses que moldaram essa decisão, bem como seus impactos duradouros na região.

A partir disso, a construção do estado de Mato Grosso do Sul deve ser analisada a partir de uma perspectiva histórica de longa duração, levando em consideração as dinâmicas de poder, ocupação territorial e disputas políticas e culturais que marcaram a trajetória dessa região. Como destacam Corrêa e Salsa Corrêa (2021), a história mato-grossense é frequentemente permeada por narrativas parciais, moldadas por interesses políticos e por um viés elitista que busca invisibilizar certos grupos e valorizar outros, conforme as conveniências do momento. Essa abordagem enviesada resulta em lacunas significativas na historiografia oficial, que negligencia aspectos essenciais da construção social e política da região.

Em 1977, durante o regime militar, Mato Grosso do Sul foi oficialmente criado como desfecho de um processo histórico centralizador. Desde o período colonial, Cuiabá concentrava

o poder político e econômico no norte de Mato Grosso, enquanto o Sul permanecia marginalizado. Essa marginalização refletiu também nas populações indígenas (primeiros habitantes da região), cujos direitos foram violados desde a colonização. Corrêa (2021) discute que, além disso, a historiografia tradicional, ao centrar-se nas elites políticas e nos grandes latifundiários, silencia o papel dessas sociedades indígenas na economia regional, ora como força de trabalho compulsória, ora como conhecedoras estratégicas do território, revelando uma das contradições centrais na história de Mato Grosso do Sul.

Cabe lembrar outro ponto essencial, o surgimento de ideias separatistas começou a ganhar força no final do século XIX. O distanciamento geográfico, a violência nas fronteiras e a centralização do poder em Cuiabá geraram um estranhamento na população da região sulina. As disputas territoriais entre coronéis e posseiros, bem como o domínio de empresas como a Companhia Matte Larangeira, intensificaram os conflitos locais e contribuíram para a formação de identidades regionais distintas, marcadas por lutas constantes pelo poder.

Sendo assim, as tentativas de separatismo foram sistematicamente reprimidas, primeiro pelo governo republicano e, mais tarde, pelo regime militar, que, em vez de atender às demandas locais, impôs uma solução "de cima para baixo" com a criação do estado em 1977. Essa criação, embora aparentemente atenda aos anseios regionais, não resultou de um processo participativo, mas sim de um projeto modernizante que visava controlar as regiões de fronteira do Brasil. A população sul-mato-grossense, nesse contexto, permaneceu à margem das decisões, sendo lembrada apenas como "entidade abstrata" em momentos eleitorais e de legitimação do poder.

Esse quadro histórico reflete a continuidade de práticas elitistas e conservadoras, que, mesmo após a criação de Mato Grosso do Sul, persistiram na política local, reforçando a exclusão de grupos marginalizados e perpetuando um modelo de desenvolvimento alheio às necessidades da maioria da população. Assim, ao analisar a formação de Mato Grosso do Sul, é fundamental adotar uma abordagem crítica que revele as contradições e os interesses que moldaram a história da região, destacando as dinâmicas de poder que continuam a influenciar sua sociedade até os dias atuais.

1.3 **Fronteiras Sonoras: A Música Caipira como Narrativa Histórica e Resistência Cultural em Mato Grosso do Sul**

A definição do termo a ser utilizado ao longo desta pesquisa é fundamental, já que a designação “música caipira”, “música sertaneja” ou “música sul-mato-grossense/de fronteira” envolve diferentes recortes históricos, culturais e identitários. Neste trabalho, a escolha recai sobre “música caipira” e “música de fronteira”, justamente porque esses conceitos permitem evidenciar tanto a origem paulista do gênero quanto sua reelaboração no contexto específico de Mato Grosso do Sul.

A música caipira, conforme refletido por Waldenyr Caldas (1987), surge no processo de urbanização acelerada da década de 1920 em São Paulo. Nesse momento, muitos trabalhadores rurais migraram para os centros urbanos e industriais, levando consigo práticas culturais que foram reinterpretadas na cidade. Inserida no ambiente de valorização do “nacional-popular”, em sintonia com os debates da Semana de Arte Moderna, a música caipira passou a ser compreendida como expressão autêntica da cultura popular brasileira. Essa leitura a distingue do termo “sertanejo”, mais associado à indústria fonográfica das décadas posteriores e às transformações comerciais do gênero.

No caso de Mato Grosso do Sul, entretanto, é preciso considerar outra camada de análise. A música que aqui se consolidou dialoga com essa tradição caipira paulista, mas não se restringe a ela. Rodrigo Teixeira (2009) utiliza a noção de “música sul-mato-grossense” para designar um repertório regional mais amplo, associado ao estado de Mato Grosso do Sul, enquanto o termo “música de fronteira” é mobilizado de forma mais específica para caracterizar produções musicais situadas nas áreas limítrofes com o Paraguai. Nesse recorte fronteiriço, esse repertório articula a herança da música caipira com influências paraguaias, como o chamamé, resultando de uma dinâmica cultural marcada por trocas, deslocamentos e mediações próprias das regiões de fronteira. Essa distinção permite compreender como determinadas canções expressam experiências localizadas da fronteira, sem que isso signifique tomá-las como representativas da totalidade da produção musical sul-mato-grossense.

Um ator central nesse processo foi Zacarias Mourão, que durante anos desempenhou o papel de elo entre os artistas do centro-sul do Brasil e os músicos da região de fronteira. Ele organizava apresentações, incentivava gravações e promovia encontros que permitiram a circulação da música caipira paulista em Mato Grosso do Sul, ao mesmo tempo em que abria espaço para que artistas locais fossem conhecidos em outras partes do país. É a partir dessa mediação que a música de fronteira se consolidou como um gênero híbrido, fortemente enraizado no contexto regional, mas conectado a tradições nacionais.

Dessa forma, ao longo desta dissertação, assim como Rodrigo Teixeira, opta-se por utilizar "música caipira" para se referir ao gênero de origem paulista, marcado por sua afirmação como expressão do nacional-popular na década de 1920, e "música de fronteira" para se referir à produção cultural de Mato Grosso do Sul, que reelabora a herança caipira em diálogo com a realidade fronteiriça e com as influências da música paraguaia. Essa escolha permite compreender, ao mesmo tempo, a continuidade e a singularidade desse fenômeno musical.

A partir de uma análise que José D'Assunção Barros (2018) faz em *História e Parceria*, é possível considerar que para além da leitura da história de Mato Grosso do Sul, por um viés de disputas territoriais, movimentos separatistas, colonização e "repressão política", essa história também pode ser lida a partir de suas manifestações culturais, no caso deste trabalho, particularmente pela música. Ao longo dos séculos, a ocupação do território sul-mato-grossense e os conflitos que a cercaram, desde a exploração indígena, a influência de chefes políticos locais até a separação do estado em 1977, não foram apenas registrados nos documentos, mas também nas expressões musicais que emergiram dessa realidade. A música da região, especialmente a música caipira, não só reflete a vivência das populações locais, mas também constrói narrativas paralelas à historiografia tradicional, criando uma ponte entre a história formal e o cotidiano das comunidades.

Inspirado na proposta de José D'Assunção Barros (2018) de tratar a música como fonte histórica, este estudo integra uma abordagem em que o pesquisador assume o duplo papel de observador e protagonista das práticas musicais, pelo fato de ser músico e sul mato grossense. Ao documentar repertórios e memórias em rodas de viola e festejos regionais, e ao mesmo tempo refletir criticamente sobre essa vivência, a pesquisa expande a análise documental tradicional, possibilitando que as interpretações sonoras dialoguem diretamente com as dinâmicas de colonização, disputas territoriais e resistência cultural no sul do estado. Dessa maneira, a combinação entre a experiência prática e o arcabouço teórico de Barros aprofunda a compreensão das singularidades do processo sociocultural sul-mato-grossense.

A gravação ao vivo de “Mercedita” pela cantora Perla[20] em parceria com Ana Castela, lançada em 14 de junho de 2024 pela AgroPlay Records[21], exemplifica o processo de apropriação e ressignificação regional promovido pela música sertaneja sul-mato-grossense. Nessa versão, observa-se a incorporação deliberada de elementos da música caipira, sobretudo pelo uso destacado do acordeão. O violão de sete cordas assume a sustentação harmônica e os solos tipicamente feitos pela harpa na guarânia tradicional. Enquanto frases melódicas típicas do repertório paraguaio são reelaboradas para se adequar às convenções rítmicas do universo “caipira”[22]. A combinação desses recursos produz um gênero musical híbrido em que a melodia de “Mercedita” é traduzida e reinterpretada segundo as práticas musicais locais, já que está sendo interpretada por uma artista paraguaia e outra sul mato grossense, confirmando a capacidade de reinvenção cultural do gênero musical.

[20] Silva e Tallei (2025) escrevem que Perla, chama-se, Ermelinda Pedroso Rodríguez D’Almeida e é apresentada como “una importante figura del medio artístico paraguayo y de Brasil” (p. 40) “uma importante figura do meio artístico paraguaio e do Brasil” (tradução do autor). Sua projeção ocorre nos anos 1970, quando “se hizo popularmente conocida por la traducción en portugués de músicas italianas como Alle Porte del Sole (Estrada do Sol) o de los famosos grupos sueco Abba y caribeño-alemán Boney M” (p. 40) “tornou-se popularmente conhecida pela tradução em português de músicas italianas como Alle Porte del Sole (Estrada do Sol) ou dos famosos grupos sueco Abba e caribenho-alemão Boney M” (tradução do autor).
Vem de família humilde e musical, “eran todos músicos y formaban parte del grupo Las Maravillas del Paraguay” (p. 40)“eram todos músicos e faziam parte do grupo Las Maravillas del Paraguay” (tradução do autor). Desde cedo, sua trajetória é marcada pelo multilinguismo e pela migração, “Perla cantaba en español y hablaba en guaraní” (p. 40) “Perla cantava em espanhol e falava em guarani” (tradução do autor); e, após casar-se com um brasileiro, “se mudó a Rio de Janeiro y luego se asentará en São Paulo” (p. 40), “mudou-se para o Rio de Janeiro e depois se estabeleceu em São Paulo” (tradução do autor). O texto a situa “en el entremedio” de culturas, oscilando entre Paraguai e Brasil (p. 41) “no entremeio” (tradução do autor). A recepção midiática, por vezes, reforçou estereótipos, o jornalista Jorge Ricardo a descreveu como “exótica cantora, figura esguia e agradable” (p. 41) “cantora exótica, figura esguia e agradável” (tradução do autor); com “músicas en portugués con un fuerte acento” (p. 41) “músicas em português com um forte sotaque” (tradução do autor).
Perla, por sua vez, afirma uma identidade fronteiriça e indígena, “Me llamaban india y yo decía, si soy india, con orgullo” (p. 43) “Me chamavam de índia e eu dizia sim, sou índia, com orgulho” (tradução do autor).
Também se registra a leitura patriarcal de sua carreira, como na manchete que creditava “a língua portuguesa que hoje domina gracias al marido” (p. 43) “a língua portuguesa que hoje domina graças ao marido” (tradução do autor).
Embora frequentemente associada à música sertaneja, seu repertório é heterogêneo; ainda assim, integrou-se a esse circuito, “en 1988 Perla grabó Meu Primeiro Amor con la dupla João Mineiro y Marciano” (p. 47) “em 1988, Perla gravou Meu Primeiro Amor com a dupla João Mineiro e Marciano” (tradução do autor).
Em síntese, a cantora “se reafirma en cada momento en un vaivén, o un entremedio de culturas” (p. 50) “se reafirma a cada momento num vaivém, ou num entremeio de culturas” (tradução do autor) e “actualmente… vive en Cotia… y todavía se presenta musicalmente” (p. 51) “atualmente… vive em Cotia… e ainda se apresenta musicalmente” (tradução do autor).

[21] Registro audiovisual: Perla & Ana Castela — Mercedita (ao vivo). YouTube, 14 jun. 2024. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ZfQKpsgi53g&list=RDZfQKpsgi53g&start_radio=1. Acesso em: 08 de Out de 2025.

[22] O termo “caipira”, aqui colocado entre parênteses, é utilizado conforme a percepção estética da geração de artistas como Ana Castela, para quem o “caipira” se associa a um imaginário rural e tradicional do sertanejo. Não se trata, portanto, de uma classificação musicológica precisa, mas de uma referência à forma como essa geração reelabora elementos sonoros e simbólicos da música de raiz dentro do universo do sertanejo contemporâneo.

Em contraponto, a interpretação realizada pelo conjunto Los Castillos[23], por volta de 2017, também em parceria com Perla, em espanhol, preserva a estrutura rítmica e instrumental da guarânia paraguaia. Nessa versão, o acordeon conduz a linha melódica e os solos dentro dos compassos ternários originais, sem recorrer às síncopes ou à acentuação característica do sertanejo. A fluidez e a escolha por instrumentos que reforçam a matriz guaranítica, enfatizam a continuidade das práticas musicais paraguaias no contexto transfronteiriço. A estabilidade dessa configuração sonora evidencia a perenidade dos traços culturais primários, servindo de parâmetro para identificar posteriormente as transformações operadas pelas adaptações sertanejas.

Ao comparar essas duas versões de "Mercedita", o presente estudo mapeia os mecanismos de entrada de influências estrangeiras no repertório caipira sul-mato-grossense, mas também aprofunda a compreensão da música como vetor de "identidades regionais". A versão de Perla e Ana Castela ilustra como as práticas locais reconfiguram repertórios externos para construir um idioma sonoro próprio, ao passo que Los Castillos fornecem um referencial para distinguir os traços originais das ressignificações posteriores. Essa análise dialoga diretamente com as diretrizes metodológicas de José D'Assunção Barros (2018), que propõe o exame da música como fonte histórica, e expande essa perspectiva ao incorporar a vivência auto etnográfica do pesquisador-músico, conferindo ao trabalho uma abordagem integrada entre teoria e prática.

Nesse contexto, a música caipira, influenciada por ritmos fronteiriços como o chamamé, a guarânia e a polca paraguaia, desempenhou um papel fundamental ao traduzir tensões históricas em formas culturais acessíveis. As canções de música caipira, que serão mais profundamente abordadas no decorrer do trabalho, frequentemente falaram de separações geográficas entre Mato Grosso do Sul e Pedro Juan Caballero (Paraguai), da vida no campo, das dificuldades de integração social e política, e da resistência frente a um estado que naquele momento era centralizador e distante das demandas locais.

Com o auxílio dessas canções, emerge a possibilidade de uma historiografia que, por meio da arte, documenta e ressignifica os acontecimentos políticos e sociais. Como bem mostra a música caipira "A Grande Esperança", lançada em 1964, composta por Francisco Lázaro e Goiá[24]:

[23]Registro audiovisual: Los Castillos & Perla — Mercedita, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=5fuXTRACDDA&list=RD5fuXTRACDDA&start_radio=1. Acesso em: 08 de Out de 2025.

[24] Gérson Coutinho da Silva, o Goiá, foi um compositor e poeta nascido Coromandel, no Alto Paranaíba. (Almeida, 2024)

Grande Esperança - Zilo e Zalo (1964)
Compositores: Francisco Lázaro e Goiá

A classe roceira e a classe operária
Ansiosas esperam a reforma agrária
Sabendo que ela dará solução
Para situação que está precária.
Saindo projeto do chão brasileiro
De cada roceiro ganhar sua área
Sei que miséria ninguém viveria
E a produção já aumentaria
Quinhentos por cento até na pecuária!

Esta grande crise que a tempo surgiu
Maltrata o caboclo ferindo seu brio
Dentro de um país rico e altaneiro,
Morrem brasileiros de fome e de frio.
Em nossas cidades ricas em imóveis
Milhões de automóveis já se produziu,
Enquanto o coitado do pobre operário
Vive apertado ganhando salário,
Que sobe depois que tudo subiu!

Nosso lavrador que vive do chão
Só tem a metade da sua produção
Porque a semente que ele semeia
Tem quer à meia com o seu patrão!
O nosso roceiro vive num dilema
E o problema não tem solução
Porque o ricaço que vive folgado
Acha que projeto se for assinado,
Estará ferindo a Constituição!

Mas grande esperança o povo conduz
E pede a Jesus pela oração,
Pra guiar o pobre por onde ele trilha,
E para a família não faltar o pão.
Que eles não deixam o capitalismo
Levar ao abismo a nossa nação,
A desigualdade aqui é tamanha
Enquanto o ricaço não sabe o que ganha
O pobre do pobre vive de ilusão!

A letra expressa a dura realidade do trabalhador rural e do operário urbano, estabelecendo um vínculo entre esses dois grupos marginalizados no discurso do progresso nacional. Além disso, evidencia a maneira como a reforma agrária era entendida como uma solução urgente para os problemas sociais do país. Essa demanda estava inserida em um contexto mais amplo de debates políticos, integrando as chamadas Reformas de Base propostas durante o governo de João Goulart. A expectativa por mudanças estruturais refletia a

insatisfação das populações mais vulneráveis, que viam no acesso à terra uma oportunidade de transformação social. Ao mesmo tempo, a defesa dessas reformas provocou forte oposição de setores conservadores da sociedade brasileira, constituindo um dos elementos que contribuíram para o golpe civil-militar de 1964. A música também expõe as contradições de um país rico em recursos, mas incapaz de garantir condições dignas e igualitárias para sua população mais pobre. Além da exploração econômica, aborda o sistema de "parceria" agrícola, no qual o lavrador era obrigado a dividir sua produção com o proprietário da terra.

A resistência frente a esse cenário aparece na estrofe final, quando a música sugere que a esperança por dias melhores vem tanto da luta popular quanto da fé. Nesse momento da letra, percebe-se como a religiosidade se insere na narrativa da música caipira como um elemento de consolo, mas também de fortalecimento diante das dificuldades. Ao mesmo tempo, há um apelo para que o capitalismo não leve a nação ao abismo, reforçando a preocupação com os rumos políticos e econômicos do país.

A relação entre música e história, portanto, serve para entender a formação identitária de Mato Grosso do Sul, ou pelo menos uma fatia dela. Assim como a história narra o processo de ocupação e as disputas de poder entre elites políticas e militares, a música surge como uma forma de expressão das comunidades que viveram à margem dessas decisões políticas. Enquanto os jornais e documentos considerados oficiais destacam os conflitos entre os coronéis e o governo central, parte da música caipira narra a vida dos trabalhadores rurais, os impactos da repressão e as experiências de quem viveu nas fronteiras. Dessa forma, ao considerar a música como fonte histórica, abre-se um novo espaço de interpretação que ultrapassa as narrativas formais e permite a inclusão de vozes marginalizadas na história regional. Como observa Barros em:

> (1) a música como objeto de estudo para a História (a História da Música, por exemplo); (2) a música como fonte histórica que pode ser utilizada pelos historiadores (isto é, os documentos sonoros e realizações musicais como fontes para que os historiadores possam estudar aspectos diversos da história, e não apenas, necessariamente, a história da música); (3) a música como meio possível para encaminhar representações da História (obras musicais tematizando a história como universo de acontecimentos, ou mesmo obras musicais que tomem para si a tarefa de falar sobre a História, agora entendida como campo de saber); (4), por fim, a Música como campo de saber ou de possibilidades que pode contribuir significativamente para uma renovação da própria História como disciplina ou campo de conheci mento. Existem ainda outras relações possíveis, como a História da disciplina Música (a História da Musicologia, ou a História da História da Música, por exemplo). E outras relações poderiam ser pensadas. (Barros, 2018, p.351).

Além disso, a "música de fronteira" não só registra o passado, mas também continua a moldar o presente, sendo um importante elemento de "identidades culturais" do estado. Com o tempo, a música se tornou um reflexo das dinâmicas culturais resultantes da integração de várias influências fronteiriças, como o Paraguai, que trouxe elementos sonoros (já incorporado de outros países, como a Argentina) que se fundiram à música local. O uso do guarani e do espanhol mesclado ao português reflete a convivência entre as culturas fronteiriças, especialmente nas referências ao chamamé e ao rasqueado, que apesar de não serem gêneros musicais originários do Paraguai e do Mato Grosso do Sul, conquistaram espaço e foram incorporados nessa região. Além disso, o tereré, bebida tradicional paraguaia, aparece como um símbolo de sociabilidade e pertencimento, reforçando como costumes do país vizinho foram incorporados ao cotidiano sul-mato-grossense.

Um exemplo desse fenômeno é encontrado no chamamé "Karay mbarete" do grupo Canto da Terra[25] lançada em 1999:

Karay mbarete – Canto da Terra (1999)
Compositor: Pedro Canteiro[26] (Pedrinho)

Está tudo bem *iporãmbaite*
E sentar na roda *já'u tereré*
Ouvir um rasquiado e um bom chamamé
Não *pelea* com gato *el jaguarete*
Tem que contar chiste *japuka hagua*
Logo chega a noite *oiko guyryry*

Chamamé corriente y *del sapukái*
Quem comanda a festa para *el jeroky*
Chamamé *porã* para se bailar
Tem *muchachas* buenas para namorar
São coisas que agrandam a *los* chamameseros
Carro na garagem, gado na invernada
Boa companheira e muito dinheiro

Vem clareando o dia *hesa kambaite*
É o final de festa *jaka'upaite*
Se você resiste, é *karai mbarete*
Só não se alegra *arriero sogue*
Tem que contar *chiste japuka hagua*

[25] Grupo de música sertanejo/regional formado em Campo Grande/MS no ano de 1.993 com o intuito de difundir os valores musicais do Mato Grosso do Sul, com fortes influências do RS, Argentina e Paraguay. Grupo de música sertanejo/regional formado em Campo Grande/MS no ano de 1.993 com o intuito de difundir os valores musicais do Mato Grosso do Sul, com fortes influências do RS, Argentina e Paraguay.

[26] [...]Pedrinho foi músico integrante do renomado grupo Los Celestiales, onde tocava baixo e era vocalista e foi compositor da música "Karai mbarete", grande sucesso do Grupo Canto da Terra. Em Campo Grande, Pedrinho ainda fundo o Grupo Pegada, depois mudou-se para Fátima do Sul, onde tocava no grupo pegada e participava de shows com outros amigos músicos na cidade de Fátima do Sul e região.

Logo chega a noite *oiko guyryry*
Chamamé *corriente y del sapukai*
Quem comanda a festa para *el jeroky*

Chamamé *porã* para se bailar
Tem *muchachas buenas* para namorar
São coisas que *agrandam a los chamameseros*
Carro na garagem, gado na invernada
Boa companheira e muito dinheiro

Chamamé *porã* para se bailar
Tem *muchachas buenas* para namorar
São coisas que agradam a *los chamameseros*
Carro na garagem, gado na invernada
Boa companheira e muito dinheiro

Nessa música, a alternância entre expressões em português e guarani constitui uma fusão linguística, mas outro fator possivelmente presente é o recurso poético[27] que traduz a experiência cultural da fronteira. Ao incorporar termos como "iporãmbaite" (muito bom), juntamente com referências ao tereré e à música tradicional da região, o compositor mobiliza diferentes repertórios linguísticos e culturais que coexistem no cotidiano fronteiriço. A composição evidencia, assim, as potencialidades expressivas desse contexto de contato entre línguas e culturas, transformando o hibridismo linguístico em elemento constitutivo da própria poética musical. O verso retrata uma cena típica da fronteira, com amigos reunidos compartilhando o tereré e apreciando ritmos como o chamamé e o rasqueado, práticas que reforçam os laços de pertencimento e identidades regionais.

A referência ao chamamé e ao sapukái (um grito tradicional que expressa emoção e conexão com a música) reforça a forte presença do ritmo nas identidades musicais de Mato Grosso do Sul. O termo "jeroky", que significa dança em guarani, indica como a festividade e a dança são elementos essenciais dessa manifestação cultural, compartilhada entre brasileiros e paraguaios. Esses processos de intercâmbio cultural podem ser compreendidos como extensões das próprias relações históricas entre os países vizinhos e a região. O uso de ritmos como o chamamé ou a guarânia em músicas caipiras não é um fenômeno isolado, mas está profundamente enraizado no contexto de migrações, trocas comerciais e políticas de fronteira que moldaram a formação social do estado.

[27] As palavras em em português e guarani levanta um recurso discursivo que representa a convivência histórica entre diferentes grupos culturais na região de fronteira. Portando, se torna mais do que uma escolha estilística, essa prática linguística evidencia processos de hibridização cultural e de construção identitária característicos do sul de Mato Grosso e do atual Mato Grosso do Sul.

Ao analisar a história de Mato Grosso do Sul, ou pelo menos os movimentos separatistas que o consolidaram (como tratado anteriormente), percebe-se que a música foi e continua sendo uma forma de resistência cultural e política, especialmente em períodos de repressão, como durante a ditadura militar. As canções não só evocam as dificuldades vividas pelas populações rurais e fronteiriças, mas também oferecem uma forma de resistência simbólica contra as imposições políticas e econômicas que moldaram o estado. Nesse sentido, a música possibilita uma leitura alternativa da história regional, uma leitura que abrange as experiências de vida da população e os sentimentos de identidades e pertencimentos que transcendem as consideradas narrativas oficiais.

As canções, muitas vezes vistas apenas como expressões culturais, revelam-se como fontes consideravelmente relevantes de análise histórica, registrando eventos que, de outra forma, poderiam ter permanecido esquecidos ou marginalizados. A história sul-mato-grossense, com seus conflitos territoriais, exclusão de populações indígenas e disputas políticas, encontra eco nas melodias e letras da música caipira, que, por sua vez, criam e recriam "identidades regionais" moldada pela fronteira, pela resistência e pela diversidade cultural, e essas questões podem ser vistas pelo olhar de produções musicais do contexto da época, como observado em:

> Por tudo isso, afirmar que a própria música é a fonte histórica é só uma maneira de dizer. Ela é isso, mas não é só isso. Se uma música é fonte para o estudo da história (da história da música ou da história de aspectos diversos como a política, a economia, a cultura e tantos outros), é forçoso reconhecer que precisamos de outras fontes para atingir essa fonte musical que é incorpórea. Precisamos de fontes para acessar a música que foi um dia criada ou performatizada. (Barros, 2018, p.356).

Nesse sentido, as identidades regionais não podem ser compreendidas como uma essência fixa ou homogênea, mas como uma construção histórica marcada por encontros, conflitos e trocas culturais contínuas. Em contextos fronteiriços, como o sul de Mato Grosso do Sul, a fronteira deixa de operar apenas como um limite geográfico ou político e passa a se constituir como um espaço simbólico de negociação, no qual diferentes línguas, crenças, práticas culturais e experiências sociais se entrecruzam no cotidiano.

É justamente nesse espaço de contato que a música caipira atua como forma de mediação cultural, registrando vivências que escapam às narrativas centralizadas do Estado ou do mercado cultural. As canções expressam experiências de resistência, adaptação e convivência, revelando como os sujeitos locais elaboram sentidos próprios de pertencimento frente a projetos externos de homogeneização cultural. Assim, a diversidade não enfraquece as identidades

regionais; ao contrário, constitui seu próprio fundamento, fazendo dela um mosaico híbrido, dinâmico e em constante transformação.

Dessa maneira, as “identidades regionais” sul-mato-grossenses se afirmam não apesar da condição fronteiriça, mas a partir dela, sendo continuamente recriada pelas práticas culturais, entre as quais a música ocupa lugar central como testemunho sensível das experiências históricas vividas nas margens do território nacional.

Adiante, apesar dos esforços políticos para separar Brasil e Paraguai e das tentativas de nacionalizar cada pedaço dessa fronteira, a cultura seguiu seu próprio caminho, sem pedir permissão. Ela não se prende a mapas, nem obedece a decretos. Ela atravessa rios, corta estradas e se espalha no jeito de falar, na música que toca nas praças, no sabor da comida servida à mesa. Quem poderia controlar o sentimento de pertencimento de cada Sul-mato-grossense?

É curioso pensar que, há pouco mais de um século, Brasil e Paraguai estavam em guerra, derramando sangue e criando cicatrizes profundas. E, ainda assim, o tempo costurou laços onde antes havia feridas. O Paraguai não só sobreviveu à guerra, mas encontrou espaço dentro de parte do Brasil, e mais do que isso, se fez presente na alma de um povo sul mato grossense. Hoje, sua cultura está entranhada no cotidiano sul-mato-grossense, seja no idioma misturado, na moda de viola que carrega um ritmo guarani ou no tereré compartilhado em roda de conversa. As narrativas oficiais podem tentar dividir, mas a história e acultura sempre encontram um jeito de unir.

Aprofundando sobre o debate da guerra do Paraguai, que é um fenômeno histórico presente neste contexto de análise, Gloria Bonilha Cavaggioni, Bruno Pucci e Luis Fernando Campos (2019), propõe uma análise estética da canção "Cuitelinho[28]" à luz da *Teoria Estética de Theodor Adorno*[29]. O estudo discute como essa música tradicional do Mato Grosso do Sul se insere na cultura popular brasileira e carrega significados profundos sobre identidades, memória e pertencimento. Os autores destacam que "Cuitelinho" é um exemplo da riqueza da uma oralidade caipira, que atravessa fronteiras regionais e sociais. A canção é marcada pela influência das modas de viola e pela musicalidade típica da cultura mato-grossense. Sua origem não é precisa, mas acredita-se que tenha surgido no Mato Grosso e posteriormente recebido contribuições do compositor Paulo Vanzolini, que ajustou a letra mantendo sua essência popular.

[28] gravada originalmente em 1974 por Nara Leão, no disco Música Popular do Centro-Oeste/Sudeste.

[29]Theodor Adorno (1903-1969) foi um filósofo, sociólogo e crítico musical alemão [...] recebeu uma excelente formação, estudou música com a pianista Agathe, sua tia por parte de mãe, foi aluno do escritor Siegfried Kracauer, frequentou o Kaiser-Wilhelm-Gymnasium e teve aulas de composição com Bernhard Sekles (Frazão, 2024).

Além da questão melódica, a letra da canção evidencia expressões emocionais e históricas. Os versos remetem a um cenário de despedida e exílio, retratando a saudade e a melancolia do sertanejo que parte para terras distantes. A canção faz referência a conflitos históricos, aqui focado na revolução acontecida no Paraguai, sugerindo que o personagem passou por batalhas na região fronteiriça entre Brasil e Paraguai. Isso fica evidente no trecho:

> **Cuitelinho** – Pena Branca e Xavantinho (1994)
> Composição**:** Antonio Xando e Paulo Vanzolini.[30]
>
> Ai quando eu vim da minha terra
> Despedi da parentaia
> Eu entrei no Mato Grosso
> Dei em terras paraguaia
> Lá tinha revolução
> Enfrentei fortes bataia, ai, ai, ai

Aqui, a letra relata abstratamente a sua travessia pelo Mato Grosso até o Paraguai, revelando um contexto de guerra e deslocamento. Essa passagem pode remeter a diversos momentos históricos, como a Guerra do Paraguai (1864-1870) ou a Revolução de 1947[31] no Paraguai. O trecho sugere que as fronteiras entre os dois países não eram barreiras intransitáveis, mas sim espaços de circulação, onde brasileiros e paraguaios compartilhavam experiências, sofrimentos e lutas.

Como escrito anteriormente, Cavaggioni (2019) utiliza a *Teoria Estética de Adorno* para aprofundar a análise da canção. Para Adorno, uma "obra de arte autêntica" deve resistir à sua completa decifração, mantendo sempre um elemento de "mistério e inesgotabilidade". "Cuitelinho" se encaixa nesse conceito, pois carrega "uma verdade que não pode ser totalmente explicada", mas que é sentida por aqueles que a escutam.

Segundo Cavaggioni (2019) essa música também é vista como uma forma de resistência cultural, que se contrapõe à massificação imposta pela indústria cultural. Para Adorno (1993), a arte autêntica não pode ser reduzida a um simples produto de entretenimento, mas sim provocar reflexão e expressar experiências humanas profundas. "Cuitelinho" escapa da lógica

[30]A canção "Cuitelinho" tem origem incerta quanto à sua composição, além de ser considerada de domínio público (significa que ela não está mais protegida por direitos autorais. Isso quer dizer que qualquer pessoa pode utilizá-la, seja para reproduzir, adaptar, interpretar ou distribuir, sem precisar pedir autorização ou pagar direitos ao autor original ou a seus herdeiros). Posterior a composição, foi harmonizada por Paulo Vanzolini em parceria com Antônio Carlos Xandó, ganhando projeção nacional a partir da interpretação de Nara Leão, em 1974.

[31]1947 - Depois de uma breve guerra civil, o Partido Colorado-Republicano Nacional, de direita, governa o Paraguai como um regime de partido único e domina a política nacional pelos próximos 60 anos. 1954 - O chefe do Exército Alfredo Stroessner toma o poder num golpe militar - e governaria o país por 35 anos (BBC, 2023).

do consumo imediato, pois transmite um sentimento genuíno de dor, saudade e identidades, características que não podem ser plenamente comercializadas ou padronizadas. Para além disso, a canção representa não apenas um indivíduo, mas uma comunidade inteira, dando voz ao caipira, ao mestiço, ao trabalhador rural e aos marginalizados pelo progresso urbano. Os autores relacionam essas identidades com figuras literárias como Jeca Tatu (Monteiro Lobato), Macunaíma (Mário de Andrade) e Darcy Ribeiro, destacando a visão do caipira como alguém que resiste às transformações do mundo moderno.

Ao mesmo tempo, o artigo critica o processo de padronização cultural, que tende a apagar manifestações populares genuínas. A gravação da música e sua difusão na indústria fonográfica garantiram sua preservação, mas também fixaram sua forma, retirando parte da liberdade interpretativa dos cantadores tradicionais.

A análise de Cuitelinho leva a reflexão sobre o sentimento de deslocamento e pertencimento. A canção carrega consigo a dor de quem parte e a saudade de quem fica revelando as marcas deixadas pela modernização nas culturas tradicionais. É como se, a cada verso, fosse possível sentir o peso daquilo que está se perdendo, ou seja, os costumes, histórias, modos de vida que antes definiam um povo e que agora parecem se dissolver diante das transformações do mundo. Em um tempo onde a globalização tende a apagar fronteiras culturais e tornar tudo mais homogêneo, músicas como essa resistem, servindo de ponte entre o passado e o presente, lembrando de onde um povo vem e reafirmando as raízes que os conectam à sua história. Essa questão fica clara na última estrofe da canção:

> **Cuitelinho** – Pena Branca e Xavantinho (1994)
> Composição: Antonio Xando e Paulo Vanzolini.
>
> A tua saudade corta
> Como aço de navaia
> O coração fica aflito
> Bate uma, a outra faia
> Os óio se enche d'água
> Que até a vista se atrapaia, ai, ai, ai

O sentimento de saudade e dor da separação reforça a ideia de um Brasil que, apesar das tentativas de demarcar suas fronteiras com o Paraguai, não conseguiu impedir que as influências culturais fluíssem entre os dois países. Esse trecho simboliza não apenas um indivíduo que sofre com a distância de sua terra natal, mas a trajetória de muitos brasileiros e paraguaios que compartilham uma história de migração, encontros e desencontros. As relações entre Mato Grosso do Sul e Paraguai continuam intensas até hoje, seja na música, na língua ou nos

costumes. "Cuitelinho" não é apenas uma música triste sobre despedida, mas um “testemunho vivo da história do Brasil rural e de suas ligações com o Paraguai”. Mediante a perspectiva “adorniana”, os autores mostram como essa canção se mantém relevante e resistindo às imposições da indústria cultural.

Outro expressivo exemplo, de música de fronteira é a memória de Helena Meirelles que ilustra de forma contundente como a música se constituiu na fronteira sul-mato-grossense, ancorada na oralidade e no contato com diferentes tradições culturais. Helena Meirelles (1994) conta: criada “na antiga estrada boiadeira, margem do antigo Rio Ianduí [Anhnadui][32]” onde, segundo ela, se criou “no meio da boiadeirama, escutando berrante tocar, batido de polaco dos madrinha da tropa, guizo dos cargueiro, estalo do arreado”, Helena situa sua formação musical dentro de um universo sonoro próprio do cotidiano rural da região. Esses elementos, aparentemente triviais, revelam um ambiente de aprendizado em que a música não era ensinada formalmente, mas absorvida no convívio diário com trabalhadores e viajantes.

Entre esses viajantes, Helena (1994) destaca a presença marcante dos paraguaios que passavam pela fazenda de seu avô, lembrando que “meu avô era paraguaio e ele sempre acolhia muito os paraguai que vinha viajando, parava na casa dele, né? E todos eles era muito tocadô, e com isso eu também entrei no meio desses paraguaios e comecei a tocar também”. Esse relato mostra a importância das trocas culturais fronteiriças na formação de músicos locais, evidenciando como a circulação de pessoas e práticas musicais contribuiu para criar um repertório híbrido, no qual a música caipira dialoga com polcas, guaranias e chamamés.

Ao narrar suas experiências, Helena também dá pistas sobre os espaços sociais em que a música circulava. Ela recorda que começou tocando “em festa de Santo Antônio” e nas festas juninas, mas confessa que tinha preferência estava em tocar “na zona, na casa da mulherada, porque foi o lugar mais advertido[33] que teve na minha vida pra mim tocar”. Essa fala não apenas revela o caráter marginalizado e, ao mesmo tempo, central da música nesses ambientes, mas também sugere que os lugares boêmios funcionavam como importantes espaços de experimentação artística e de difusão cultural.

[32] Segundo a professora Ângela M. González Rodrigues, de Pedro Juan Caballero (Paraguai), Inhanduhy significa na língua guarani: água onde se encontra seriema pequena. [...] O rio Anhanduí foi integrante da Rota da Vacaria dos monçoeiros. Os registros do início do século 18 grafam Inhanduhy; com o tempo consagrou-se, talvez por assimilação fonética, a forma atual Anhanduí. Era conhecido como Guaçu, ou Açu, porque, no tempo dos monçoeiros, havia o Anhanduí-Mirim, que hoje é chamado de ribeirão das Botas. Fonte: CAMPESTRINI, Hildebrando et al. Enciclopédia das Águas de Mato Grosso do Sul. Campo Grande, MS: IHGMS, 2014. Disponível em: https://ihgms.org.br/vc-sabia/onde-nasce-o-rio-anhandui-14. Acesso em: 04 de set. 2025.

[33]Querendo se referir que era “divertido” se apresentar nas zonas, por que o público era mais eufórico e desprendido, como se a música fosse mais apreciada ou então aproveitada de alguma forma nesses ambientes.

As narrativas gravadas por Helena nas últimas faixas de seu CD funcionam como documentos históricos, oferecendo uma espécie de "etnografia de si mesma", em que se misturam lembranças pessoais, registros da vida social e reflexões sobre sua trajetória musical. Quando ela diz: "até hoje eu me alembro que eu nunca me esquecerei das poeira da boiada do Mato Grosso da beira boiadeira onde eu nasci e me criei", não se trata apenas de uma recordação afetiva, mas de uma afirmação identitária que situa sua música dentro de uma memória coletiva da fronteira.

Assim, a fala de Helena (1994) pode ser entendida como um elo entre música, história e "identidades regionais". Seu testemunho mostra como a aprendizagem musical se deu na vivência concreta da fronteira, permeada pelo trânsito de paraguaios, pelas práticas festivas locais e pelos sons característicos das comitivas[34]. Ao transformar suas lembranças em narrativa e incorporá-las em gravações, ela não apenas preserva sua própria memória, mas também oferece uma fonte histórica valiosa para compreender como se forjou a chamada "música de fronteira".

Adiante, a música é um meio eficaz de criar e fortalecer um sentimento de pertencimento. As letras das canções sobretudo de artistas nascidos em Mato Grosso do Sul, muitas vezes falam sobre a vida no campo, as belezas naturais, o pantanal e as tradições da região, permitindo que os ouvintes se identifiquem com essas experiências. As canções que abordam temas como a saudade, as relações familiares e a conexão com a terra ressoam profundamente com a população local, criando um laço emocional que transcende gerações.

Um exemplo extremamente atual dessa ideia é a música "Minha Herança" da cantora Ana Castela[35], também conhecida como "boiadeira", natural da cidade de Amambai/Ms. A música traz na melodia e na letra esse sentimento de saudade dos tempos de infância vividos na casa de seus avós:

Minha Herança – Ana Castela (2024)
Composição: Mateus Felix e Léo Souzza.

[34]Comitiva é um grupo de peões que leva o gado de um lugar para o outro. Antigamente, os peões de comitivas viajavam em tropa entregando gado de um lugar para o outro, Luperi (2022). Disponível em: https://gshow.globo.com/novelas/pantanal/noticia/o-que-e-comitiva-veja-as-funcoes-dos-peoes-de-grupo-como-a-equipe-de-ze-leoncio-em-pantanal.ghtml

[35] Ana Castela nasceu em 2003, na cidade de Amambai, interior do Mato Grosso do Sul, e cresceu em Sete Quedas, também no estado. Na adolescência, a carreira musical não era seu objetivo, e ela chegou a iniciar o curso de odontologia antes de decidir se dedicar integralmente à música. Sua trajetória começou em 2019, quando passou a cantar em um coral católico, mas logo se destacou em outros estilos musicais. Durante a pandemia, gravou covers para plataformas digitais, conquistando gradualmente o público no TikTok e no YouTube. Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/entenda-como-ana-castela-chegou-ao-topo-do-spotify-e-do-youtube-em-2023/. Acesso em: 04 de set. 2025.

Saudade de abrir a janela
Ver como o céu tá bonito
É que na cidade grande
Prédio esconde o que Deus fez de mais lindo
Em meio a tanta correria
Em meio a tanto compromisso
Quando sobra um tempo, eu volto
Pra fazenda, eu volto pro meu paraíso

Em cima do cavalo
Passa um filme na cabeça
De quando eu era criança
Cantando só por brincadeira
Tempo que não volta
O vô e a vó conversando e nós correndo em volta
Ficar até tarde acordado escutando história
Daria todo o meu dinheiro pra ter isso agora
Daria todo o meu dinheiro pra ter isso agora
Coisas que vivem pra sempre na minha lembrança
Essa é minha herança.

A abertura da música menciona a "saudade de abrir a janela" para ver o céu bonito, o que reflete uma profunda conexão com a natureza. A comparação entre a vida no campo e na cidade grande ressalta a ideia de que, na cidade em que ela vive atualmente os prédios e a correria do cotidiano ocultam a beleza natural que segundo ela Deus criou, e presenciava na sua infância, em que viveu em Mato Grosso do Sul. Essa saudade representa não apenas a falta de beleza visual, mas também a busca por um estilo de vida mais tranquilo, autêntico e rural.

Na sequência, a cantora expressa o desejo de voltar para a fazenda, um lugar que ela considera seu "paraíso". Reforçando mais uma vez a imagem estética ao Mato Grosso do Sul, lugar que a cantora possui como identificação e pertencimento. Essa viagem de volta às raízes é um anseio por simplicidade e um refúgio da vida urbana frenética.

As conversas e as histórias compartilhadas são um legado emocional e cultural que perdura ao longo do tempo. A repetição da ideia de um "tempo que não volta" ressalta a inevitabilidade da passagem do tempo e a importância de valorizar os momentos que foram vividos. A letra expressa um desejo profundo de reviver essas experiências, o que leva à afirmação de que "daria todo o meu dinheiro pra ter isso agora". Essa declaração enfatiza que as riquezas materiais não são tão valiosas quanto as memórias e a conexão emocional com a família. Para além, a canção fala sobre "coisas que vivem pra sempre na minha lembrança" e descreve essas memórias como uma herança. Essa herança é composta não apenas de bens materiais, mas, mais importante, de experiências, ensinamentos e o amor da família. A música,

portanto, se torna um meio de preservação dessas memórias, permitindo que o eu lírico e também os seus ouvintes continuem a honrar suas raízes e a história de sua família.

A música em questão reflete a vivência de uma jovem cantora que cresceu imersa na cultura rural do estado de Mato Grosso do Sul, incorporando elementos da tradição, da natureza e das relações familiares que moldaram suas identidades. Ao expressar saudade e nostalgia por momentos da infância na fazenda, a artista conecta sua trajetória pessoal a uma experiência coletiva da população sul-mato-grossense, destacando a importância das raízes e das memórias que definem a vida no campo.

Essa música não apenas ressoa com aqueles que compartilham um senso de pertencimento semelhante, mas também contribui, por causa da relevância de Ana Castela no mercado fonográfico brasileiro, para uma reafirmação "identitária" do estado. Ao celebrar a simplicidade da vida rural e valorizar as histórias e tradições familiares, a canção reforça o orgulho local e a singularidade cultural de Mato Grosso do Sul. Através de sua arte, a cantora se torna uma porta-voz das vivências e dos sentimentos de sua comunidade, promovendo um senso de pertencimento e fortalecendo a sua "identidade regional" em um cenário mais amplo. Assim, a música de uma forma "natural" se transforma em um meio de preservação e valorização da cultura e essa possível "identidade local", ecoando a riqueza da história e da vida rural que o estado representa para o resto do Brasil.

Para além disso, a música, agora tratada de forma geral e não especificamente a discorrida anteriormente. é um ponto de encontro para a comunidade. Os encontros em torno de rodas de viola, festas e festivais permitem que as pessoas se reúnam, compartilhem histórias e fortaleçam suas conexões sociais. Dessa forma, a música não é apenas um de entretenimento, mas um elemento vital que sustenta e promove identidades para o sul-mato-grossense.

Em síntese, a música é um elemento essencial na formação e reafirmação das identidades locais, contribuindo para a construção simbólica do estado e ajudando a criar um forte sentimento de pertencimento entre seus habitantes. Ela serve como um meio de celebração, resistência e valorização das tradições locais, fortalecendo a conexão da população com suas raízes e cultura.

Figura 2: Ana Castela lança música que conta sua história com avós na roça



Fonte: CNN Brasil[36]

Em alguns parágrafos anteriores, a cantora Ana Castela foi citada com um forte sentimento de saudade do que viveu na infância com seus avós. Em uma rápida pesquisa na internet, em uma matéria sobre o lançamento de seu DVD “Minha Herança”, consta uma imagem sobre seus avós e revela nos traços da pele e na aparência a idade avançada dos mesmos, e os longos anos passados, anos estes que possivelmente atravessaram a existência dos festivais de música regional em Campo Grande, amplamente transmitidos por grandes meios de comunicação (TV, rádio, cinema, imprensa escrita, etc.) e consequentemente consumidos grande parte pela população de Mato Grosso do Sul.

A conexão entre a música de Mato Grosso do Sul e a mídia desempenhou um papel essencial na valorização e visibilidade da cultura regional. De acordo com Caetano (2010), a participação dos irmãos Espíndola, Almir Sater, Paulo Simões e outros artistas na grande mídia brasileira, durante a década de 1980, foi crucial para que as questões ambientais do Pantanal ganhassem destaque. Essa exposição ajudou a música sul-mato-grossense a ser reconhecida e apreciada em todo o país. Um dos projetos mais significativos desse período foi o Pantanal

[36] Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/ana-castela-lanca-musica-que-conta-sua-historia-com-avos-na-roca/ >. Acesso em: 13 mar. 2025.

Alerta Brasil[37], organizado pela Reserva Nacional entre 1987 e 1993. O evento reuniu músicos, escritores, artistas plásticos, cineastas e jornalistas de diversas partes do Brasil, promoveu simpósios, shows e exposições artísticas com o objetivo de conscientizar a população sobre os desafios que o Pantanal enfrentava, reconhecido como um verdadeiro paraíso ecológico. Leite (2008) aponta que essa nova percepção da região surgiu como uma resposta às crescentes demandas das grandes cidades, que lidavam com problemas de urbanização, desmatamento e poluição. A primeira edição do evento, realizada em dezembro de 1987 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo, foi um marco importante para a música de Mato Grosso do Sul, com artistas como Almir Sater e Alzira Espíndola se apresentando e alertando o público sobre os desafios ambientais e culturais da região. Esse destaque na mídia não apenas revelou a riqueza cultural do estado, mas também consequentemente valorizou os festivais que ajudaram a moldar a "identidade local".

Caetano (2012) declara o disco Pantanal Alerta Brasil, como um dos discos cruciais para a definição da chamada música Sul-mato-grossense, neste álbum é possível encontrar a presença de elementos fronteiriços ligados a musicalidade do Paraguai. Na música "Paiaguás" composta e interpretada por Guilherme Rondon e Paulo Simões. Alguns pontos conectam a canção ao Paraguai, como:

> **Paiaguás** – Guilherme Rondon (1987)
> Composição: Guilherme Rondon e Paulo Simões.
>
> Polca ou chamamé
> Primeira canção
> Roda o tereré, canta quem quiser
> Lua vai ouvir

O ritmo "polca" e o "chamamé" mencionados na letra são ritmos que têm raízes na cultura paraguaia. O chamamé, por exemplo, é uma dança e gênero musical originário da região do nordeste da Argentina[38], mas que também é popular no Paraguai. Esses ritmos refletem a fusão cultural que existe nas áreas de fronteira entre esses países. Também tem a menção ao

[37] [...] o disco Pantanal Alerta Brasil (1988), gravado a partir de uma série de apresentações de importantes nomes da música sul-mato-grossense no evento Pantanal Alerta Brasil [...] propiciou debates envolvendo várias autoridades brasileiras sobre a necessidade de preservação do Pantanal.

[38] O chamamé constitui um rótulo surgido no nordeste da Argentina para designar um conjunto de composições associadas às práticas culturais das regiões limítrofes com o Paraguai. Com o passar do tempo, esse repertório, inicialmente marcado por influências fronteiriças, passou por um processo de ressignificação estética e identitária, durante o qual foram incorporados elementos destinados a conferir-lhe uma feição mais propriamente argentina. Trata-se, portanto, de uma construção musical que, embora enraizada em intercâmbios culturais transfronteiriços, foi gradualmente moldada por esforços de nacionalização do gênero.

"tereré" que é um elemento conectado com a cultura paraguaia e com a vida cotidiana na região do Pantanal e do Mato Grosso do Sul. O tereré, sendo uma bebida tradicional feita com erva-mate, é simbolicamente associado à convivência social e ao prazer simples da vida rural.

No Lp, Pantanal Alerta Brasil, também tem a música "*Recuerdos de Ypacarai*" que além de ser um Chamamé, é cantada em espanhol. A música captura a essência da cultura paraguaia ao evocar imagens nostálgicas e sentimentos profundos que transcendem o tempo e o espaço. Os versos descrevem o encontro à beira do lago Ypacaraí:

> ***Recuerdos de*** **Ypacarai** – Demétrio Ortiz (1987)
> Composição**:** Demetrio Ortiz e Zulema De Mirkin
>
> *Una noche tibia nos conocimos*
> Junto *al* lago azul de Ypacaraí
> Uma noite morna nos conhecemos
> À beira do lago azul de Ypacaraí
>
> *Tú cantabas* triste por *el camino*
> *Viejas melodías en* guaraní
> Você cantava triste pelo caminho
> Velhas melodias em guarani
>
> Todo te *recuerda mi dulce* amor
> Junto al lago azul de Ypacaraí"
> Tudo te lembra meu doce amor
> Junto ao lago azul de Ypacaraí

Nessa letra, os interpretes ressaltam não apenas a beleza natural do Paraguai, mas também a importância das tradições e dos sentimentos que perpassam as relações humanas. A canção nos transporta para um cenário encantador, onde a natureza e a música se entrelaçam, criando um ambiente propício para o amor e a conexão emocional. O ritmo em chamamé, característico da música paraguaia, é fundamental para a atmosfera dessa canção. As melodias melancólicas e envolventes do chamamé, que têm raízes nas tradições culturais da região paraguaia, e fazem com que as letras se tornem ainda mais impactantes.

É perceptível como a música e a língua espanhola se entrelaçam, reforçando as identidades culturais paraguaias e a valorização de suas tradições. Essa conexão, é um elemento vital nessa construção identitária nacional e na preservação da herança musical do país. Na sequência a letra da canção evoca uma profunda melancolia, colocando a ideia de que as memórias e os sentimentos persistem mesmo na ausência. A música, portanto, celebra a cultura paraguaia, mas também proporciona um espaço emocional para refletir sobre a beleza e a

fragilidade das relações humanas, que reproduzida em Mato Grosso do Sul, na região de fronteira, também chega aos ouvidos brasileiros e encontram moradia.

Para Caetano (2012) a coleção "Pantanal Alerta Brasil", lançado entre 1987 e 1993, destacou-se como um importante exemplo[39] da musicalidade sul-mato-grossense, refletindo a riqueza cultural da região e promovendo a conscientização sobre questões ambientais. O álbum contribuiu para a construção e difusão de determinadas representações da vida pantaneira, consolidando-se como um marco na história musical de Mato Grosso do Sul[40]. Além de sua relevância local, o álbum também incorpora ritmos e influências paraguaias, especialmente do chamamé. Dessa forma, "Pantanal Alerta Brasil" não só representou a música sul-mato-grossense, mas também reconheceu e evidenciou as influências paraguaias, destacando as identidades dinâmicas e multifacetadas da musicalidade regional. Essa interconexão entre as tradições locais e as influências externas enriquece o panorama cultural de Mato Grosso do Sul, e promove um diálogo constante que continua a evoluir.

Em 1982, Caetano (2012) aborta outro evento marcante para a música sul-mato-grossense que tomou forma. O Festival Prata da Casa, realizado pela Universidade Federal de Mato Grosso do Sul em colaboração com a TV Morena, no Teatro Glauce Rocha, em Campo Grande. Essa celebração da cultura regional trouxe juntos importantes artistas da música local, muitos dos quais já estavam ganhando destaque em suas carreiras solo, como os irmãos Espíndola (Tetê, Geraldo e Celito) que se apresentavam individualmente após o término da banda Lírio Selvagem. Outros renomados músicos, como Almir Sater, Guilherme Rondon, Paulo Simões e Lenilde Ramos, também marcaram presença, contribuindo para o sucesso do evento.

O Festival Prata da Casa tinha um objetivo claro, recuperar a tradição dos festivais de música popular que foram cruciais para a modernização da música em Mato Grosso do Sul entre 1968 e 1981. O evento também buscava valorizar uma nova linguagem musical regionalista, que estava emergindo com temas e sonoridades que logo se tornariam representativas das identidades musicais sul-mato-grossense. O encarte do disco do festival,

[39] Do ponto de vista histórico, é problemático trazer essa questão do discurso ou representação legitima, considero que Caetano estivesse falando da intencionalidade do governo, ao financiar esses Lps com recursos estaduais, pois traziam nas letras temas sobre o meio ambiente de Mato Grosso do Sul, como também a sua preservação. Diante disso, é possível interpretar, que essa tal legitimidade se dá pela intensão em definir a especificidade do que se tem nas terras sul mato grossenses.

[40] Cabe ressaltar que a identidade pantaneira aqui evocada não deve ser compreendida como uma essência fixa ou homogênea, mas como uma construção histórica e simbólica, produzida por meio de práticas culturais, narrativas e representações. Tal perspectiva dialoga com a crítica ao essencialismo presente nos estudos contemporâneos sobre identidade, como propõe Benedict Anderson (2008), ao compreender as identidades coletivas como comunidades imaginadas, continuamente reelaboradas no tempo.

escrito pela professora Maria da Glória Sá Rosa, ressaltava a importância dessa iniciativa para a história musical da região.

> Durante anos eles exerceram o ofício de cantar, de expressar em notas, em signos gráficos, o amor, o sofrimento, a integração com a natureza, onde bois e homens respiram a amplidão dos campos. Cantaram nas praças, nos festivais, nos shows, até que, muito tempo depois, aquela corrente musical se concentrou num espetáculo de duas noites em que o povo vibrou com os acordes de tantas vozes e instrumentos com cheiro de terra, com sabor de raiz. Depois de tudo fica o disco, doze canções que iniciam os registros dos traços indicadores da memória musical Sul-mato-grossense. Ontem foi noite de festa no Glauce Rocha, foi festa também nos corações daqueles que sempre batalharam pela divulgação da música regional sul-mato grossense (Texto de Encarte, 1982).

Caetano (2012) escreve que durante anos, os artistas participaram ativamente da cena musical, expressando, por meio de suas canções, emoções profundas, como amor e dor, além de sua conexão com a natureza. Eles retratavam a vida no campo e, em uma memorável celebração que durou duas noites, o público se deixou levar pela magia das vozes e instrumentos, que carregavam o aroma da terra e o sabor das raízes culturais. Essa experiência culminou em um disco que se tornaria um verdadeiro marco na cultura musical de Mato Grosso do Sul, reunindo doze canções que documentam a rica memória da região.

As faixas do álbum revelam um aspecto interessante, enquanto algumas já estavam ancoradas em temáticas regionais, atendendo a uma demanda da época, outras buscavam universalizar a música sul-mato-grossense, ampliando seu alcance. Essa combinação resultou em uma síntese do universo rural e urbano, característica da música da região após o Festival Prata da Casa. A famosa canção "Trem do Pantanal" e “Sonhos Guaranis”, também trazem novamente temáticas e influencias da música Paraguaia.

Para concluir esse primeiro momento, é nítido que os festivais de música desempenharam um papel fundamental na consolidação das identidades musicais de Mato Grosso do Sul, funcionando como espaços de expressão e valorização da cultura regional. Eventos como o Festival Prata da Casa e o projeto Pantanal Alerta Brasil não apenas projetaram artistas locais para o cenário nacional, mas também fortaleceram a fusão entre a música caipira e as influências paraguaias. O chamamé, a polca e até o uso do espanhol e do guarani em letras sul-mato-grossenses tornaram-se marcas dessa sonoridade híbrida, demonstrando como a fronteira cultural com o Paraguai moldou a identidade musical do estado.

Dessa forma, a música sul-mato-grossense consolidou-se não apenas como expressão artística, mas também como um reflexo das interações culturais que caracterizam a região. A

presença dos festivais como catalisadores desse processo reforça a ideia de que a identidade musical do estado não se restringe a um único gênero musical[41], mas é resultado de um diálogo constante entre tradições locais e influências externas, principalmente paraguaias. Assim, a música da região segue sendo um símbolo vivo de sua diversidade e de sua história fronteiriça.

[41] Entendemos o gênero musical como uma narrativa de identidades (ou identificações) negociada entre músicos, produtores, mídias, público e Estado. Os elementos intrinsecamente musicais que constituem os parâmetros de ritmo, forma, modo, tonalidade, harmonia e timbre (vocal e instrumental) são considerados pistas importantes e fundamentais para compreendermos o processo de sua construção, desde que consideremos o diálogo transdisciplinar como indispensável para a sua conceitualização. (Higa, 2019, p. 31)

CAPÍTULO II
CALEJANDO OS DEDOS: EXPLICANDO CONCEITOS

[...] pra matar minha saudade
Pra minha felicidade, Paraguai, eu voltarei
(Perla - Galopeira)

O desafio, após afinar as cordas de um violão, não está apenas em executar um acorde perfeito ou acompanhar uma melodia inteira, mas em suportar a dor nos dedos. As cordas, pressionadas repetidamente contra o braço do instrumento, exigem contato direto e constante, e a pele, ainda sensível, reage com desconforto. Com o tempo, no entanto, esse incômodo dá lugar a um processo de adaptação, os dedos calejam. A pele endurece, e aquilo que antes era obstáculo torna-se marca do progresso. O músico iniciante percebe que a dor era passageira e que cada incômodo representava um passo em direção à maestria.

Este capítulo funciona como esse segundo contato com as cordas do violão, um momento em que a familiarização com os conceitos pode parecer árdua, mas se revela essencial para o fortalecimento do conhecimento. A música não é apenas som, ela é estrutura, linguagem, contexto e identidade. Compreender seus elementos fundamentais é o que permitirá uma análise mais precisa do fenômeno da música caipira na região estudada. Assim como os calos garantem ao músico resistência e precisão, o domínio dos conceitos aqui apresentados será fundamental para que a investigação prossiga com mais segurança e profundidade.

No capítulo anterior, foi exposto uma contextualização histórica desse contato fronteiriço entre Mato Grosso do Sul e o Paraguai pela Fronteira de Pedro Juan Caballero e Ponta Porã, estabelecendo os fundamentos históricos e culturais da presença musical na região de fronteira. Agora, propõe-se uma imersão nos estilos musicais que atravessam esse espaço, com destaque para a música paraguaia, o chamamé, Guarânia, Polca e a música caipira, buscando compreender suas origens, características e os sentidos que produzem na formação da "identidade" fronteiriça sul-mato-grossense.

Compreender os gêneros musicais presentes na região de fronteira entre Mato Grosso do Sul e o Paraguai exige considerar a música não apenas como expressão estética, mas como prática social enraizada em experiências históricas e trajetórias coletivas. Neste trabalho, entende-se gênero musical como um conjunto de características e convenções recorrentes (rítmicas, melódicas, harmônicas, instrumentais e performáticas) que conferem identidades sonoras e simbólica a determinadas produções musicais, permitindo seu reconhecimento e distinção em contextos históricos e culturais específicos. Mais do que uma classificação, o

gênero musical expressa modos particulares de organizar o som, articulando escolhas estéticas, práticas sociais e referências culturais compartilhadas por determinados grupos em um dado tempo e espaço. Assim, os gêneros analisados nesta pesquisa são compreendidos como construções históricas, sujeitas a transformações, apropriações e ressignificações, especialmente em contextos de fronteira.

Nesse sentido, Pierre Bourdieu (2006), uma chave analítica fundamental ao demonstrar que o gosto musical está profundamente vinculado às condições sociais de aquisição da cultura:

> Sabendo que a maneira é uma manifestação simbólica, cujo sentido e valor dependem tanto daqueles que a percebem quanto daquele que a produz, compreende-se que a maneira de usar bens simbólicos — e, em particular, daqueles que são considerados como os atribuídos da excelência — constituem um dos marcadores privilegiados da classe, ao mesmo tempo que o instrumento por excelência das estratégias de distinção. Proust, da arte infinitamente variada de marcar as distâncias, à ideologia do gosto natural, opõe, através de duas modalidades da competência cultural e de sua utilização, dois modos de aquisição da cultura: o aprendizado total, precoce e insensível, efetuado desde a pequena infância, no seio da família, e prolongado pela aprendizagem escolar, que o pressupõe e o completa, distingue-se do aprendizado tardio, metódico e acelerado, não tanto, conforme o apresenta a ideologia do verniz cultural, pela profundidade e durabilidade de seus efeitos, mas pela modalidade da relação com a linguagem e a cultura que ele tende a inculcar. Como suplemento, ele confere a certeza de si, correlata da certeza de deter a legitimidade cultural e a abastança, a qual serve para identificar a excelência. Ele produz a relação paradoxal, feita de certeza na ignorância relativa e de desenvoltura na familiaridade, que os burgueses da velha cepa mantêm com a cultura — espécie de bem de família, do qual eles se sentem os legítimos herdeiros. (Bourdieu, 2006, p. 65)

O autor argumenta que os modos como os indivíduos se apropriam dos bens simbólicos, neste caso de estudo a música, funcionam como marcas de origem, expressando não apenas preferências pessoais, mas distinções de classe, formas de habitus e estratégias de legitimação cultural.

Segundo Bourdieu, há uma diferença entre o aprendizado cultural precoce, incorporado desde a infância por meio da família, e aquele adquirido de forma posteriormente, de maneira metódica e escolarizada. Essa distinção produz relações diferenciadas com os bens simbólicos, conferindo aos primeiros um tipo de "naturalidade" e familiaridade valorizada nos mercados culturais. Assim, a maneira de consumir a música, o repertório preferido, os estilos legitimados, o vocabulário utilizado, torna-se uma manifestação simbólica do pertencimento a determinado grupo social. Trata-se, portanto, não apenas do que se ouve, mas de como se ouve e com que bagagem social se interpreta o que é ouvido.

Na fronteira sul-mato-grossense, onde coexistem estilos como o chamamé, a música paraguaia, a música caipira e o sertanejo caraterístico da região, as escolhas musicais carregam também essas marcas sociais e culturais. Para alguns grupos, ouvir e tocar chamamé ou guarânia pode ser expressão de orgulho regional e identidade étnica; para outros, pode representar rusticidade ou até inferioridade, conforme os padrões do gosto mediados pela escola, pela mídia ou pelas hierarquias simbólicas do espaço urbano. Assim, o gosto musical atua como uma linguagem social, uma forma de posicionamento dentro de um campo cultural permeado por relações de poder e distinção.

A música, na região de fronteira entre Mato Grosso do Sul e o Paraguai, atua como uma linguagem identitária, uma prática simbólica por meio da qual grupos sociais expressam sua pertença territorial, suas memórias coletivas e suas experiências cotidianas. Thomas Turino explana essa questão em:

> A música e a dança participativas possuem qualidades e características especiais para criar sentimentos sólidos de comunidade e identidade. Soar juntos articula e concretiza uma maneira especial de estar junto, e o estilo de sons particulares—seja rap, punk, country ou música antiga—carrega significados indexicais específicos que definem ainda mais a natureza e identidade da comunidade que está sendo trazida à tona por meio da performance. As tradições de música e dança participativas existem em todo o mundo, e isso sugere que elas atendem algumas necessidades e desejos humanos básicos. (Turino, 2008 p. 157, tradução livre).

O autor argumenta que a música é uma das formas mais eficazes de produção de identidades, pois mobiliza sensações corporais e afetivas que fortalecem o sentimento de pertencimento a um grupo. Como também reforça o sentido de que as formas musicais participativas (como rodas de música popular, festas comunitárias etc.) criam vínculos sociais e expressam valores coletivos. A música, segundo ele, é uma das formas mais poderosas de produzir pertencimento e identidades.

A distinção entre formas participativas e demonstrativas de performance, que o autor traz em sua narrativa, permite compreender estilos como o chamamé ou a guarânia não se limitam a repertórios estéticos, mas funcionam como práticas culturais de base comunitária, enraizadas em relações sociais concretas. Nessas manifestações, o ato de tocar, dançar ou simplesmente escutar não é apenas entretenimento, mas sim, uma forma de afirmar uma "identidade fronteiriça", híbrida, e frequentemente invisibilizada pelos discursos nacionais centrados.

Um outro estudo favorável e que contribui para a investigação em questão, é o de Ruth Finnegan (2013). Em seu trabalho a autora aborda que quando a música é observada em suas manifestações cotidianas e comunitárias, por consequência revela uma dimensão identitária frequentemente e de certo modo invisibilizada pelas abordagens centradas nas grandes indústrias culturais ou nos circuitos oficiais de arte. Como demonstra a mesma, em sua etnografia sobre músicos amadores em uma cidade inglesa, a produção musical local está imersa em uma teia de práticas sociais aparentemente banais, mas fundamentais para a construção de laços, valores e modos de vida. A autora observa:

> Penso nesse conjunto de práticas como 'ocultas' de duas maneiras. Uma é que foi tão pouco atraído à nossa atenção por pesquisa ou escrita sistemática. [...] Em segundo lugar, e talvez ainda mais importante, o sistema de produção musical local é parcialmente velado não apenas de pessoas de fora, mas até mesmo dos próprios músicos e seus apoiadores. [...] Parece tão natural e dado aos participantes que muitas vezes eles não têm consciência tanto de sua extensão quanto do trabalho estruturado que eles próprios estão fazendo para sustentá-lo. (Finnegan, 2013, p. 3)

Esse olhar é particularmente relevante para o contexto da fronteira entre Mato Grosso do Sul e o Paraguai, onde práticas musicais como o chamamé, a polca paraguaia e a música caipira não se restringem a espetáculos ou gravações, mas integram o cotidiano de famílias, festas religiosas, encontros de amigos e celebrações regionais, como já observado anteriormente na música "Baile em Ponta-Porã". Tal como nas cidades estudadas por Finnegan, a música na fronteira sul-mato-grossense opera como uma linguagem de convivência, reforçando vínculos afetivos e comunitários que sustentam formas de pertencimento e identidades, mesmo que essas práticas raramente sejam reconhecidas como patrimônio ou objeto de estudo sistemático.

Tendo em vista o papel da música como prática social e vetor de construção identitária, conforme discutido a partir de autores como Bourdieu, Turino e Finnegan, torna-se necessário observar mais de perto as expressões sonoras que, na região de fronteira entre Mato Grosso do Sul e o Paraguai, articulam esses processos. Afinal, se a música participa da formação de sentidos de pertencimento e da produção simbólica de coletividades, é por meio de seus estilos, repertórios e modos de performance que essas identidades ganham forma e sentido. Portanto, a música atua como um vetor de identidade ao oferecer uma estrutura sônica, expressa nos estilos musicais; um conteúdo narrativo, veiculado pelos repertórios; e um espaço ritualístico, materializado nas performances, nos quais os sujeitos se reconhecem, se articulam e produzem coletivamente sentidos para suas experiências e modos de vida. A seguir, uma análise dos principais gêneros musicais que circulam nesse território fronteiriço, com atenção especial às

suas origens, características formais e aos contextos sociais em que estão inseridos. Tal abordagem permite compreender como essas expressões musicais, como a guarânia, o chamamé, e a música caipira, não apenas refletem, mas também constituem modos de vida, memórias e afetos locais.

2.1 Guarânia, Polca e Chamamé: a musicalidade paraguaia na fronteira

A guarânia, ao se consolidar como expressão musical articulada por José Asunción Flores[42], não foi apenas um novo gênero estético, mas sim um dispositivo de afirmação coletiva. Sua melodia lenta e emotiva permitiu que o Paraguai conseguisse reconhecer e projetar uma "alma guarani" que atravessava as divisões políticas e sociais impostas pelo regime autoritário. Desse modo, o gênero assumiu função de símbolo cultural capaz de incentivar a população em torno de uma noção compartilhada de pertencimento étnico e nacional, demonstrando como a música pode operar como matriz de coesão identitária num contexto de lutas políticas. Higa observa:

> [...] a guarânia representa para o Paraguai um sentido identitário que foi sendo construído à medida que o nome de Jose Asunción Flores (1908 – 1972) – a quem é atribuída sua criação – ganhava destaque na luta ideológica travada contra o Estado totalitário, convertendo-se em um dos mais vigorosos símbolos do que se costuma denominar "alma guarani". (Higa, 2013, p.18)

Nesse sentido, ao atravessar para o Brasil, a guarânia rompeu com o conceito de fronteira como mera linha divisória, transformando-se em elo cultural entre duas nações. A apropriação e o processo de hibridização desse gênero em Mato Grosso do Sul mostraram que as fronteiras nacionais funcionam simultaneamente como arenas de disputa pela definição de identidades e como zonas de intensa circulação simbólica. Nesse cenário, a guarânia tornou-se exemplo de como a música atravessa barreiras estatais, promovendo encontros e negociações culturais que desafiam visões essencialistas de pureza identitária. Higa também escreve:

> A apropriação e hibridação da guarânia no Brasil [...] ocorreram em um espaço social e simbólico marcado por lutas entre as representações da identidade nacional e as representações da cultura de fronteira com o Paraguai, revelando

[42] José Asunción Flores (1904-72) foi o compositor e músico paraguaio. Ele inventou a guarânia, um gênero musical que apresenta melodias assombrosas e melancólicas que encapsulam a identidade paraguaia. Feliz Pérez Cardozo e Emiliano R. Fernández também são conhecidos por suas composições musicais. Disponível em: https://www.britannica.com/biography/Jose-Asuncion-Flores.

> que as fronteiras nacionais, mais do que lugares que separam, também podem ser espaços de encontros. (Higa, 2013, p.17)

Quando músicos paulistas passaram a incorporar a guarânia em seu repertório, não apenas ressignificaram um gênero musical estrangeiro, mas também validaram o cotidiano musical das comunidades fronteiriças. Essa mediação cultural conferiu visibilidade a práticas que, até então, eram consideradas marginais ou "estrangeirismos", reconhecendo na música paraguaia parte integrante da paisagem sonora sul-mato-grossense. Assim, a guarânia legitimada pelos intermediários urbanos reforçou o protagonismo dos agentes locais e comprovou o poder da música como ato político de reconhecimento e inclusão simbólica. E isso está exposto no trecho:

> A apropriação e ressignificação da guarânia pelos músicos paulistas de certa forma legitimavam uma prática comum entre a população que habitava a região de fronteira com o Paraguai. Em Mato Grosso do Sul, as evidências da presença da cultura paraguaia estão presentes em diversos tipos de representações, das quais a música ocupa posição de destaque. (Higa, 2013, p.256)

Higa (2006), alicerçado em Boetnner, conta que outro gênero musical em questão é a polca paraguaia, embora hoje identificada como parte do repertório tradicional do Paraguai, nasce de um processo de encontro cultural. Nas áreas rurais do Paraguai, as danças coloniais e peças herdadas da música espanhola se misturaram às práticas musicais desenvolvidas nas missões jesuíticas, criando uma linguagem sonora própria. Quando, no século XIX, as polcas vindas da Europa chegaram à porção Sul, elas foram rapidamente assimiladas e transformadas pelos camponeses paraguaios, gerando a polca paraguaia, um gênero musical que mantém a estrutura binária de salão, mas incorporada por elementos locais.

Quando essas formas atravessaram oficialmente a fronteira para o sul de Mato Grosso, no Brasil, elas encontraram terreno fértil em comunidades de migrantes paraguaios que, fugidos da miséria pós-guerra, mantinham vivas suas tradições. O cultivo da erva-mate, as lides com o gado e as celebrações festivas trouxeram não apenas costumes, mas também músicas inteiras que se tornaram parte do cotidiano local. A polca paraguaia e a guarânia rapidamente ganharam voz nas músicas caipiras, reinterpretadas por violeiros e cantores regionais, incorporando versos em português, timbres da viola caipira e acrescentando a harpa paraguaia, mas sem perder o traço identitário que ainda conecta o repertório a antiga "alma guarani".

Dessa forma, percebe-se que esses gêneros musicais não são meras curiosidades folclóricas, mas expressões de um sistema identitário multinacional. Cada um deles carrega

marcas sonoras e narrativas que atravessam fronteiras políticas, dialogam com a memória jesuítica, celebram a vida camponesa e articulam, na música, a ideia de pertença a uma mesma ‘alma’ cultural, que hoje pulsa tanto em Pedro Juan Caballero quanto em Ponta Porã e pequenas vilas da porção sul de Mato Grosso do Sul.

Paulo Simões, artista que iniciou sua carreira em de Campo Grande (MS), interpreta a faixa “Polca Outra Vez” presente no álbum “Expresso Arrasta Pé” como um verdadeiro chamado para a pista de dança, quando diz: “Vai nesse compasso, guria; Roda em volta de mim!”, entoa ele com voz firme, sobre o dedilhar do acordeão e o entrelace de harpa paraguaia. O uso recorrente da contagem “um, dois, três” no refrão funciona como sinalização clara para quem dança, num instante, a polca deixa de ser apenas um ritmo para se converter também em um guia de passos. Em salões e encontros fronteiriços, esse tipo de marcação indica ao público o momento exato de girar, trocar de par e acompanhar a cadência melódica, reforçando a ideia de que, ali, a música existe para ser dançada. A letra ainda destaca mais detalhes da polca paraguaia que é consumida em território brasileiro e interpretada por um cantor Sul-mato-grossense:

Polca Outra Vez – Paulo Simões (1992)
Composição: Geraldo de Almeida Roca

Trêbado no avião
Oi lá vou eu centro-oeste
Errei a conexão
Quase fui parar lá em *punta del leste*
Chora coração
Ninguém te proibiu
E o avião não caiu
Pois então eu tô de volta
E tome polka!

Ai o que é que eu faço guria?
Vai nesse compasso guria
Eu digo dim, dim, dim, dim, dim, dim
Roda em volta de mim
Que a polka paraguaia é assim

Ramon Martinez Ortega
Paraguaio de *assunción*
Comanda o baile esta noite
O baile então será bom
Ramon conhece a receita
Não me interessa o tom
Conta um, dois, três
E mete bronca mais uma vez
E tome polka!

Dança comigo um momento
Morena *che ro raihu*
Eu sei que você é filha
Do rei do gado zebu
Me fala de céu azul
Me fala de casamento
Que eu quero esse gado todo
Na minha balança de pagamento

Morena che roga mi
Seu pai ele me conhece
Eu sei que ele diz por aí
Que eu nunca fiz nada que preste
E mais ele bem sabe que eu morro de rir
Do jeito que ele se veste
Hipócrita a velha peste
Diz que sentiu minha falta e tome polka!

É notório que a letra incorpora elementos identitários que reforçam a experiência coletiva do baile, por exemplo a referência a Ramon Martínez Ortega, dono da sanfona e "comandante do baile", e pinta o cenário de uma festa típica de Mato Grosso do Sul, mas permeada de aroma paraguaio. O próprio LP *Expresso Arrasta-Pé*, idealizado por Simões, foi produzido em Campo Grande e gravado com músicos locais, o que ressalta que essa dança, e não apenas o gênero musical, faz parte do repertório cultural do estado. Ao trazer a polca para o formato de LP solo vocal e acentuar, no arranjo, tanto a harpa quanto o acordeão, Simões formaliza um repertório que não só convida à coreografia, mas também celebra as identidades híbridas da fronteira.

O portal Linha Campeira (2025) apresenta o chamamé como um gênero surgido "nas margens do rio Paraná, na província de Corrientes", resultado da combinação entre músicas europeias de salão e práticas dos povos Guarani, mas essa narrativa corresponde a uma interpretação difundida no meio cultural argentino. A descrição de expressões como *Polkakirei* e das transformações do ritmo entre os séculos XIX e XX, assim como as etimologias propostas para o termo "chamamé", compõem um esforço de sistematização que busca situar o gênero predominantemente no território argentino, muitas vezes reduzindo ou deslocando o papel histórico do Paraguai e das populações guarani na sua formação.

Diversas tradições de pesquisa questionam essa leitura linear. Autores paraguaios, correntinos e brasileiros enfatizam que o chamamé emerge de um espaço cultural transfronteiriço e que suas matrizes (indígenas, paraguaias, missioneiras e ibéricas) não podem ser atribuídas exclusivamente a apenas um Estado nacional. As quatro principais linhas de

interpretação sobre a origem do estilo (a polca adaptada ao acordeão; a herança guarani; as influências das missões jesuíticas; ou a adaptação de danças hispano-peruanas) devem, portanto, ser compreendidas dentro de um campo de disputas simbólicas no qual se busca definir a "propriedade" do gênero. Assim, mais do que um ponto de origem fixo, o chamamé configura uma prática musical forjada em circulações culturais amplas, que incluem de forma decisiva o Paraguai.

Na dança, Higa (2010) discute que as diferenças entre Brasil e Argentina se mostram claras. Entre nós, o chamamé tende a ganhar um balanço mais suave, quase "rente ao chão", lembrando uma valsa campestre. Do outro lado da fronteira, os pares marcam cada tempo de forma assertiva, intercalando sapateados e improvisos que exaltam o caráter festivo da celebração. Em ambas as vertentes, porém, o "sapucay", um brado de emoção herdado dos indígenas, ecoa como expressão máxima do entusiasmo dos dançarinos. Instrumentalmente, o chamamé se apoia em duplas de violões e num acordeão (ou bandoneón), criando um diálogo rítmico que sustenta tanto o canto quanto a coreografia. Ao longo do século XX, músicos de Corrientes e de estados vizinhos, como o Rio Grande do Sul e Mato Grosso do Sul, foram lapidando o gênero. Hoje, ele é celebrado todos os anos em Corrientes na Fiesta Nacional del Chamamé, recebendo artistas de ambos os países e reafirmando seu papel de elo cultural entre Brasil e Argentina. "A criação do termo "chamamé" associado à Corrientes poty gravado por Samuel Aguayo veio coroar esse processo de transformação da polca paraguaia iniciado com a introdução do acordeom no norte da Argentina".

Como aponta Higa (2010), o chamamé evoluiu a partir da polca paraguaia, sobretudo quando os grupos populares passaram a incluir o acordeom em suas formações. O nome "chamamé" teria sido cunhado em 1930, momento em que o compositor paraguaio Samuel Aguayo registrou em Buenos Aires a faixa "Corrientes poty" de Diego Novilho Quiroga e Francisco Pracánico, como apontado anteriormente. Foi então o diretor da RCA Victor quem criou o termo, inspirado num vocábulo guarani que sugere algo feito de maneira célere ou improvisada.

Para além de sua trajetória histórica e musical, o chamamé pode ser compreendido como uma expressão cultural profundamente vinculada ao regionalismo e às dinâmicas de fronteira. Suas letras e melodias evocam paisagens, modos de vida e experiências compartilhadas nas regiões platinas, funcionando como suporte de memória coletiva e de afirmação identitária. Nesse sentido, o gênero expressa processos de hibridização cultural, articulando matrizes

indígenas, guarani, europeias e afrodescendentes, ao mesmo tempo em que se afirma como forma de resistência cultural frente às pressões homogeneizadoras da indústria cultural.

De acordo com a Fundação de Cultura (2021), a presença e a difusão do chamamé em Mato Grosso do Sul expressa a intensa circulação cultural que une Corrientes (Argentina) ao sul brasileiro. Esse gênero, reconhecido em 2011 como Patrimônio Cultural Imaterial do Estado de Mato Grosso do Sul, tornou-se símbolo oficial da região, ao lado da polca paraguaia, guarânia e rasqueado. Reconhecido também pelo "Instituto Cultural Chamamé MS"[43] como elemento imaterial fundamental, o ritmo foi fortemente impulsionado pela atuação de músicos como Zé Corrêa, que introduziram o chamamé nos salões fronteiriços e o popularizaram em festas e rádios locais.

O chamamé atua também como uma reafirmação daquilo que, ao longo desta pesquisa, se compreende como identidade fronteiriça, ao incorporar elementos guaranis e europeus que ecoam nas sonoridades do acordeão e dos violões presentes nas formações regionais. A consolidação do chamamé como patrimônio e prática cultural manifesta-se no cotidiano dos habitantes de Mato Grosso do Sul por meio de festas tradicionais e festivais, como o Festival Cultural do Chamamé, Polca Paraguaia e Guarânia do Mato Grosso do Sul, que reúne artistas do Brasil, Paraguai e Argentina (Portal Educativa, 2024). Em seu trabalho Waldir Pereira Rosa (2024), analisa o chamamé como um dos elementos centrais na conformação de identidades para Mato Grosso do Sul, e revela que esse gênero musical foi uma expressão "multi-fronteiriça" profundamente enraizada nas dinâmicas culturais da região. O autor destaca que o chamamé, encontrou no território sul-mato-grossense um espaço fértil para ressignificações, dialogando com outras sonoridades locais e ganhando características próprias. Essa circulação musical pelas fronteiras evidencia como o chamamé transcende limites geográficos, funcionando como uma linguagem compartilhada entre povos vizinhos. Ao trazer depoimentos de músicos e pesquisadores, Rosa reforça a importância do chamamé na formação de um sentimento de pertencimento e na construção de uma memória coletiva que articula Brasil, Paraguai e Argentina, conferindo à chamada música fronteiriça, um papel ativo na constituição de identidades híbridas e plurais.

Ao adotar o chamamé em seu repertório e em suas danças, a comunidade sul-mato-grossense criou um elo simbólico com a cultura paraguaia, reforçando laços históricos que

[43] O "Instituto Cultural Chamamé MS", foi criando oficialmente no dia 16 de março de 2015, e tem o objetivo de divulgar, promover e preservar as nossas tradições de raiz sul-mato-grossense, continuando assim o objetivo iniciado no Programa "A Hora do Chamamé". Disponível em: https://www.chamamems.com.br/instituto-cultural-chamame-ms/.

remontam às migrações de trabalhadores da erva-mate e às antigas missões jesuíticas Benatti, et al, (2022). O chamamé, assim, não é apenas um ritmo importado, mas um marcador identitário que se manifesta nas festas de aniversário, encontros de cavalarianos, shows nacionais, programas de televisão e rádio e nas aulas de música, onde professores utilizam as melodias para ensinar tanto o guarani quanto o português. Dessa forma, o chamamé confirma sua relevância cultural em Mato Grosso do Sul, e é simultaneamente testemunha histórica da fronteira, uma expressão de memória guarani-paraguaia e elemento vivaz de identidades sul-mato-grossense.

2.2 A Formação da Música Caipira

Ao abordar as sonoridades que circulam no do Mato Grosso do Sul e também transitaram no antigo Mato Grosso, a música caipira ocupa um lugar de destaque. Mais do que um simples gênero musical, ela expressa modos de vida, formas de sociabilidade e práticas culturais ligadas ao cotidiano rural e ao contato com a fronteira. Resultado de um encontro entre tradições indígenas, espanholas e europeias, a música caipira nasceu da oralidade, das festas religiosas e dos momentos coletivos de trabalho e lazer. Com suas modas de viola, catiras, cururus e canas-verdes[44], essa música não serviu como forma de marcação cultural diante das transformações sociais e econômicas que marcaram o Brasil nas primeiras décadas do século XX. Como aponta Caldas em:

> [...] justamente em torno das festas religiosas, dos “desafios" das "modas de viola" ou das “cantigas de que o caipira mantém ainda intacta parte da sua cultura, resistindo, não se sabe por quanto tempo, à eficiente e avassaladora influência dos valores da cultura urbano-industrial. (Caldas, 1987, p. 15-16)

Neste subcapítulo, o objetivo é compreender como a música caipira se constituiu enquanto expressão popular, suas principais características e o papel que desempenhou (e ainda desempenha) na construção de identidades culturais, como no caso de Mato Grosso do Sul.

Waldenyr Caldas em “O que é música sertaneja” (1987) analisa as origens, transformações e consolidação da música sertaneja no Brasil. Caldas inicia sua abordagem destacando o preconceito histórico enfrentado pelo gênero, frequentemente rotulado pela crítica

[44]De acordo com Caldas (1987), as modas de viola são canções narrativas, de andamento geralmente lento ou moderado, com temática rural, acompanhadas por violas e primeira e segunda voz. Já a catira (ou cateretê) combina música, canto e sapateado em um jogo coreográfico. O cururu destaca-se pela improvisação em versos rimados, com forte vínculo com festas religiosas, enquanto a cana-verde apresenta ritmo mais acelerado, sendo comum em encerramentos de mutirões e celebrações comunitárias.

como “cafona”, “redundante” ou de “baixa qualidade”. Apesar dessa estigmatização, a música caipira ao longo das décadas teve forte aceitação do público nas zonas rurais e nas periferias urbanas. Talvez por cantar a realidade cotidiana vivida por esses grupos, a música “Tristeza do Jeca” composta em 1926 (período em que o termo “música caipira” estava se consolidando), que trouxe no corpo de sua letra histórias cantadas sobre elementos específicos do campo, e como os moradores que nele vive se sentem nesse lugar, e com isso gerando uma certa identificação.

Tristeza do Jeca – Paraguassu (1937)
Composição**:** Angelino de Oliveira (1926)[45]

Nestes versos tão singelos
Minha bela, meu amor
Pra você quero contar
O meu sofrer e a minha dor

Sou igual ao sabiá
Que quando canta é só tristeza
Desde o galho onde ele está

Nesta viola
Canto e gemo de verdade
Cada toada
Representa uma saudade

Eu nasci naquela serra
Num ranchinho beira-chão
Todo cheio de buracos
Onde a lua faz clarão
Quando chega a madrugada
Lá no mato a passarada
Principia um barulhão

Lá no mato tudo é triste
Desde o jeito de falar
Pois o Jeca quando canta
Dá vontade de chorar
E o choro que vai caindo
Devagar vai-se sumindo
Como as águas vão pro mar

Um dos pontos centrais da análise de Caldas é a distinção entre música caipira e música sertaneja. Segundo o autor, a música caipira, com raízes no universo rural paulista, representa

[45]Em 2018, o G1 comemorou 100 anos da música tristeza do Jeca, o que leva a interpretação de que a composição tenha sido feita em meados de 1918, mas coloco 1926, por ter sido o ano de primeira gravação dessa moda caipira, por Patrício Teixeira. Disponível em: https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/nosso-campo/noticia/cancao-tristezas-do-jeca-completa-100-anos.ghtml.

uma expressão coletiva e tradicional, vinculada a práticas culturais como os mutirões, as festas religiosas e os momentos de lazer comunitário. O autor cita um fato em sua narrativa que serve de exemplo para compreender melhor a importância da música caipira nesses encontros coletivos:

> No mutirão, por exemplo, as canções de trabalho fazem parte de todo o ritual. Trata-se de uma atividade coletiva de limpar a roça ou o pasto, fazer colheita urgente com a ajuda voluntária dos vizinhos. Em agradecimento, o beneficiado oferece almoço, "janta" e muita pinga. Após a última refeição há sempre a "função", ou seja, a festa de confraternização. O violeiro começa a tocar sem parar, todo mundo dança, enquanto o dono da casa passeia entre os amigos oferecendo pinga para festejar o sucesso do trabalho coletivo. Vale a pena ainda registrar o seguinte: a "função", para o caipira, é tão importante quanto o próprio trabalho do mutirão. Tanto é assim, que o violeiro jamais pode faltar. Sem ele, os presentes não dançariam a cana-verde, onde quase todos os participantes improvisam versos e apodos. O cururu, outra dança tradicional, estaria comprometida. Isto porque, quanto mais toca o violeiro, mais aparecem os cantadores e seus "rivais". A disputa aumenta, o ritmo acelera, as batidas de pés no chão soam mais fortes, os espectadores acompanham os movimentos e o ritmo batendo palmas e tudo ganha mais dramaticidade. É comum o caipira entrar pela madrugada dançando suas modas e presenciando "'disputas"" onde na verdade não há vencedor nem vencido. O clima de competição é falso e todos sabem. O que interessa naquele instante é a música e a brincadeira. Tudo isso, no entanto, faz parte da sua cultura musical e das suas formas de lazer. (Caldas, 1987, p. 16-17)

A música sertaneja, por outro lado, surge no contexto da urbanização e da expansão da indústria fonográfica, transformando-se em um produto de consumo. Essa transição, que se intensifica a partir das décadas de 1940 e 1950, imprime mudanças significativas nas estruturas formais e temáticas das canções, como por exemplo a duração das músicas se reduz, os arranjos tornam-se mais melódicos e os instrumentos tradicionais, como a viola, passam a dividir espaço com a sanfona, o violão, a bateria e, posteriormente, até com a guitarra elétrica. Além disso, há uma mudança no conteúdo lírico, com a incorporação de temas urbanos, como o progresso, transportes e a vida na cidade grande.

Caldas destaca o papel de Cornélio Pires como figura fundadora desse processo, ao organizar, em 1929, a primeira gravação de música sertaneja por meio da "Turma Caipira Cornélio Pires". Tal iniciativa, ainda que inicialmente custeada de forma independente, foi decisiva para a difusão do gênero. Outros nomes importantes nesse percurso são as duplas Alvarenga e Ranchinho, que introduziram a sátira política no repertório sertanejo durante o período Vargas, e Tonico e Tinoco, cuja influência sobre a estética vocal, especialmente no uso da nasalidade, consolidou padrões que permaneceriam ao longo das décadas.

Ribeiro destaca como a música sertaneja, mesmo originada de um universo rural, passou a dialogar com o mercado cultural urbano, ganhando espaço nas rádios, nos discos e, posteriormente, na televisão e no cinema. A crítica especializada, inicialmente refratária, gradativamente reconheceu o gênero, em parte por influência de movimentos como o Tropicalismo, que contribuiu para sua revalorização simbólica nos grandes centros urbanos.

2.2.1 Música Caipira de Mato Grosso do Sul

No final do século XX, e abrindo o século XXI, muitos autores em suas produções acadêmicas se esforçaram para entender uma suposta especificidade na música de Mato Grosso do Sul, a chamando de música de fronteira, música sertaneja de Mato Grosso do Sul, entre outras. Há algo em comum entre esses trabalhos, quase todos abordam uma particularidade única no jeito de tocar e consumir música caipira, como também a coloca quase que como uma representante oficial dessa tal música de Mato Grosso do Sul. Os esforços não se limitam apenas nas produções intelectuais acadêmicas, mas também em programas de rádio e televisão e em festivais que carregam no nome, chamamé e guarânia, que de certa forma dão esse sendo de legitimidade e reafirmam essa teoria sobre as "identidades culturais" regional para o estado, resultando em um senso de pertencimento.

Teixeira (2014) oferece uma contribuição significativa para o entendimento dessa construção identitária da música de Mato Grosso do Sul, especialmente na segunda edição de seu livro "Os Pioneiros: A origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul". Ao adotar o termo "pioneiros", Teixeira parte de uma reflexão que busca relacionar a formação da produção musical regional com o próprio processo de ocupação territorial. Ainda que a noção de pioneirismo possa ser, por vezes, imprecisa e carregada de interpretações insuficientes, o autor utiliza o conceito de forma produtiva, contextualizando dentro da história de colonização, migração e povoamento da região que hoje corresponde ao estado de Mato Grosso do Sul.

Ao analisar o cenário musical do então Sul de Mato Grosso nas primeiras décadas do século XX, Teixeira (2014) aponta que a cena cultural local estava fortemente condicionada pela centralidade do eixo Rio-São Paulo. Segundo ele, a maior parte dos artistas com projeção nacional se concentrava nesses centros urbanos, fazendo com que o restante do país fosse reproduzindo ou então recebendo essas tendências culturais vindas das grandes cidades. O autor observa que Campo Grande, não ficou à margem desse processo. Ao contrário, repetiu, o modelo de difusão musical que já era observado em outras localidades periféricas.

Na ausência de um mercado fonográfico estruturado no estado, a música executada em Mato Grosso do Sul tinha uma função de animar bailes, festas de casamento, celebrações religiosas, eventos oficiais e, sobretudo, os tradicionais churrascos e festejos nas fazendas. O repertório dessas ocasiões girava em duas principais fontes, uma é o cancioneiro popular brasileiro, transmitido principalmente pelas rádios, e o outro é o repertório paraguaio, que, dada a proximidade geográfica e os laços culturais de fronteira, teve presença constante no imaginário musical local. Teixeira destaca ainda o papel central que o rádio desempenhou como meio de circulação musical. Em 1940, a rádio representava a principal ferramenta de comunicação de massa no Brasil, moldando de certo modo os gostos, comportamentos e repertórios. Esse veículo foi responsável por criar um elo entre as zonas rurais e os centros urbanos, permitindo que mesmo os chamados "fundões do país" se conectassem com as tendências que circulavam no eixo Rio-São Paulo.

A partir da década de 1950, segundo o autor, começam a surgir os primeiros artistas que buscavam construir uma identidade musical própria, com repertórios autorais e temáticas regionais. As rádios de Campo Grande tiveram papel decisivo nesse processo, servindo como plataforma para o lançamento de nomes locais e contribuindo para a formação de um público que passou a reconhecer esses músicos como legítimos representantes de uma música presente do Sul de Mato-Grosso. Esses primeiros movimentos de produção musical autoral marcaram o início de uma trajetória que, anos depois, seria reconhecida como parte do que hoje se entende por "música de fronteira" ou "música sertaneja de Mato Grosso do Sul".

Ao pensar a formação da música sertaneja em Mato Grosso do Sul, é importante falar sobre presença espanhola em territórios hoje pertencentes ao Brasil, sobretudo durante os séculos XVI e XVII, deixou vestígios profundos que se manifestam até hoje nas práticas musicais, nas línguas faladas, na religiosidade e nos costumes locais.

Essas influências hispânicas se intensificaram com os deslocamentos populacionais provocados por eventos violentos, como a Guerra do Paraguai (1864–1870), a chamada Guerra do Chaco (1932 – 1935) e revoltas civis internas. Esses conflitos forçaram o êxodo de milhares de paraguaios, muitos dos quais encontraram refúgio na região sul do atual estado de Mato Grosso do Sul. A instalação dessas famílias em solo brasileiro contribuiu diretamente para a formação de comunidades de fronteira, onde práticas culturais de origem guarani e paraguaia passaram a conviver com elementos da cultura brasileira. Nesse contexto, a música emerge como um dos espaços mais potentes dessa fusão cultural. As primeiras expressões musicais identificadas como “sertanejas” no estado são resultado da mistura entre tradições

trazidas por migrantes brasileiros, como mineiros e gaúchos, e heranças sonoras e poéticas de origem paraguaia. Essa miscigenação não é apenas étnica, mas também estética, há fusões rítmicas, melódicas e temáticas que atravessam gêneros como a guarânia, o chamamé e até mesmo certas modas de viola, criando para a musicologia sul-mato-grossense um repertório único que distingue Mato Grosso do Sul de outros centros produtores da música sertaneja nacional.

Segundo Teixeira (2014), a identidade musical do estado não deve ser reduzida à influência exercida pelo eixo Rio-São Paulo, tampouco à reprodução de padrões radiofônicos vindos de lá. Ela é, fruto de uma história de fronteira viva, de encontros e desencontros que atravessam séculos e que moldaram uma sensibilidade própria na forma de cantar, tocar e compor. O "sertanejo", enquanto gênero musical, que se desenvolve nessa região carrega, portanto, uma marca profunda da circulação de pessoas, memórias e sonoridades que resistem às fronteiras políticas e se expressam como parte de identidades regionais híbridas e em constante reinvenção.

Nesse sentido, o termo "sertanejo" não designa um sujeito social fixo ou homogêneo, mas um personagem histórico marcado por deslocamentos, migrações e reinvenções identitárias. Ao deixar o sertão tradicional e se inserir em novos espaços (como as regiões de fronteira) esse sujeito passa a habitar um entre-lugar cultural, no qual referências rurais, urbanas e transnacionais se articulam de modo tenso e criativo. É nesse processo que se conforma o sertanejo sul-mato-grossense, cuja expressão musical carrega marcas dessas identidades fluidas, híbridas e constantemente renegociada.

Compreendendo esse contexto de fronteira e mistura cultural, torna-se relevante observar como a música caipira foi sendo apropriada, adaptada e recriada por artistas mato-grossenses e sul-mato-grossenses. A partir da década de 1950, especialmente com o fortalecimento das rádios em Campo Grande, começa a se destacar uma produção autoral vinculada às experiências locais. Essa produção, embora dialogasse com os modelos consolidados da música caipira, era enunciada como portadora de traços particulares em sua sonoridade, temática e linguagem poética. É nesse processo que emerge a figura do compositor "regional", não como expressão de uma essência identitária fixa, mas como resultado de construções discursivas que buscavam diferenciar e valorizar o sertanejo produzido em Mato Grosso do Sul.

Um dos primeiros conhecidos nomes dos compositores e interpretes autoral do Sul do Mato-Grosso é Cecílio da Silva:

> [...] transformado em Amambaí. Aos 10 anos, em 1947, ele montou a dupla Campanha e Corumbá (seu parceiro) e se apresentava na Rádio Difusora de Aquidauana. Em 1956, participou da dupla Garimpo e Garimpeiro, [...] e logo formou com Emídio Umar, que já tinha ido a dupla Alvarenga e Umar, a famosa dupla Amambay e Amambaí, nome sugerido por Zacarias Mourão. (Teixeira, 2014, p.48)

A partir de 1950 era muito comum ver letras que contassem a experiencia desses artistas pelo estado. Em 1975 Amambai lançou um LP chamado "Mensageiros da Fronteira", as faixas em sua maioria carregam solos de harpa, e o ritmo do chamamé embalando as modas, uma faixa chama a atenção para esse estudo. Um exemplo disso é a música Saudades do Pantanal do compositor Amambaí:

Saudade do Pantanal - Amambaí (1975)
Composição**:** Amambaí

Não consigo esquecer
Dos lugares onde eu passei
Fecho os olhos e torno a ver
Tudo que eu contemplei
Belos rios cristalinos
E paisagens verdejantes
Pantanal de Mato Grosso
No meu estado expande

Entre os exemplos mais expressivos da musicalidade fronteiriça que se consolidou em Mato Grosso do Sul está também a música Paraguaya Linda, composta por Maurício Cardoso e José Pierpoull e interpretada pela dupla regional Amambai e Amambay. Lançada nos anos 1960, a canção evidencia a presença marcante da estética paraguaia, tanto na escolha do idioma quanto na temática amorosa, como elemento estruturante da música produzida por artistas campo-grandensses. A letra, em espanhol e guarani, revela apropriação cultural que faz parte do cotidiano simbólico da região.

É importante considerar, neste momento, a dimensão de gênero enquanto categoria analítica. Conforme definido por Joan Scott (1989), gênero constitui um elemento fundamental das relações sociais formadas sobre as diferenças percebidas entre os sexos, bem como uma forma primária de atribuir significado às relações de poder. Nessa perspectiva, as desigualdades entre homens e mulheres não são compreendidas como naturais, mas como construções históricas produzidas e reproduzidas em diferentes espaços sociais, incluindo o universo artístico e musical.

Partindo dessa abordagem, Carina Bonny (2023)[46] demonstra que as representações femininas, especialmente no interior da música sertaneja e da música caipira, foram moldadas em uma sociedade patriarcal que historicamente reservou à mulher espaços de submissão e tutela. Tal contexto influenciou não apenas a maneira como as mulheres eram retratadas nas canções, mas também suas possibilidades de inserção e reconhecimento no meio musical. Durante grande parte do século XX, o cenário sertanejo foi predominantemente masculino, fazendo com que as artistas que buscavam construir carreiras nesse espaço precisassem enfrentar barreiras.

Dessa forma, analisar a trajetória de mulheres na música sertaneja implica compreender os mecanismos de poder que limitaram sua participação, mas também as estratégias utilizadas por elas para ocupar espaços historicamente dominados por homens. Nesse sentido, a experiência de Beth e Betinha se torna particularmente significativa, pois evidencia a presença feminina em um campo marcado por relações desiguais de gênero, e também a capacidade dessas artistas de construir reconhecimento e protagonismo em um contexto social que frequentemente colocava as mulheres a posições secundárias.

Ao analisar a presença da cultura paraguaia nesse processo, percebe-se que tais representações também se reproduzem no âmbito transfronteiriço. A figura da mulher paraguaia, evocada em letras e melodias, é frequentemente associada à beleza e ao romantismo, características que refletem determinadas construções simbólicas produzidas no interior de uma sociedade marcada por relações de gênero desiguais. Contudo, essas representações não esgotam a experiência histórica dessas mulheres. Paralelamente a tais imagens, elas desempenharam papel ativo na preservação e na difusão de práticas culturais, participando da vida artística e contribuindo para a formação das identidades regionais da fronteira. Assim, mesmo diante de estruturas que frequentemente privilegiavam vozes masculinas, muitas mulheres encontraram maneiras de afirmar protagonismo e deixar suas próprias marcas na história cultural da região.

As representações da mulher paraguaia, entretanto, não ficaram restritas ao conteúdo das canções. Elas também foram reproduzidas por meio de capas de discos, materiais promocionais e outras formas de divulgação ligadas ao mercado fonográfico regional. Essas imagens contribuíram para consolidar determinados imaginários sobre a feminilidade

[46] Carina Bonny (2023) demonstra que as representações femininas, especialmente no interior da música sertaneja e da música caipira, foram moldadas em uma sociedade patriarcal que historicamente reservou à mulher espaços de submissão e tutela.

paraguaia, associando-a a atributos de beleza, delicadeza e desejo, elementos que passaram a integrar o repertório simbólico da cultura de fronteira.

Nesse contexto, a imagem presente em determinados álbuns musicais oferece importantes indícios sobre a maneira como essas representações eram construídas e difundidas. A capa do LP Paraguaya Linda, por exemplo, evidencia como a figura feminina era utilizada como elemento visual de atração comercial, e também como símbolo de identidades culturais associadas ao Paraguai e à fronteira. A imagem revela, portanto, aspectos das percepções sociais e culturais que circulavam sobre a mulher paraguaia naquele período:

Figura 3 – Capa do Lp Paraguaya Linda de Herminio Gimenez



Fonte: Capa do álbum Paraguaya Linda (1970); fotografado pelo autor (2026)

Nesse sentido, a canção “Paraguaya Linda” estabelece um exemplo paradigmático. Pois a letra celebra a beleza da mulher paraguaia, mas a enquadra dentro de um repertório simbólico que reforça a percepção masculina sobre o corpo dela. O discurso ali presente reproduz o que Bourdieu (2002) denomina de violência simbólica, ou seja, uma forma de poder que se exerce de maneira invisível e naturalizada, legitimando desigualdades de gênero e reforçando a posição da mulher como objeto de desejo e não como agente social. Como discutido no trecho:

> (...). Também sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou, mais precisamente, do desconhecimento, do reconhecimento ou, em última instância, do sentimento (Bourdieu, 2002, p. 4-5)

Chartier (2011) lembra que as representações não são simples reflexos da realidade, mas modos de produzir e organizar sentidos coletivos. Assim, quando a música fronteiriça exalta a "paraguaia linda", não está apenas descrevendo uma figura feminina idealizada, mas contribuindo para a consolidação de um imaginário regional em que a mulher paraguaia ocupa o lugar de símbolo, e não de protagonista de sua própria história.

Ao trazer essas representações para o debate historiográfico, abre-se espaço para compreender como os processos de formação identitária no Mato Grosso do Sul dialogam com estruturas de poder mais amplas. Conforme aponta Foucault (2014), as relações de poder se inscrevem nos corpos e nos discursos, regulando comportamentos e legitimando práticas sociais. No contexto da música de fronteira, o corpo feminino paraguaio é reiteradamente construído como território de desejo, operando como metáfora da própria fronteira, tratado muitas vezes por termos como atraente, bonito, e ao mesmo tempo, passível de controle sob a ótica masculina.

Essa equiparação não é neutra. Ao ser representado como "atraente", o corpo feminino simboliza o convite ao atravessamento. A "permeabilidade" sugere disponibilidade e facilidade de acesso, e o "controle" reafirma a lógica de domínio masculino, análoga à posse territorial. Trata-se, portanto, de um imaginário que mobiliza simultaneamente códigos patriarcais e coloniais, nos quais o Paraguai é figurado como espaço desejável, porém subordinado, frequentemente mediado pela representação erotizada de suas mulheres.

Essa dinâmica revela que identidades sul-mato-grossenses, embora marcadas pelo intercâmbio cultural e pela convivência fronteiriça, não está isenta de reproduzir hierarquias simbólicas e relações assimétricas de poder. A canção popular, nesse sentido, atua como um dispositivo de naturalização dessas imagens, perpetuando leituras que associam diferença cultural à disponibilidade e ao controle. Problematizar tais representações permite compreender não apenas a riqueza cultural da região, mas também os mecanismos pelos quais discursos musicais reiteram lógicas patriarcais e coloniais no espaço de fronteira.

Adiante, a circulação dessa canção por meio das rádios de Campo Grande, principal meio da difusão musical na época, demonstra como a música regional já estava sendo

construída com base em referências locais, e não apenas como repetição do modelo Rio-São Paulo. Paraguaya Linda não é apenas uma canção romântica, mas também, um documento sonoro que aponta para a existência de uma identidade musical híbrida, miscigenada, na qual a figura da mulher paraguaia ocupa um lugar simbólico de desejo, beleza e pertença afetiva. Ao mesmo tempo, a musicalidade, marcada pelo ritmo acelerado, pela melodia dançante e pelo uso de instrumentos típicos da polca paraguaia, reforça o pertencimento cultural ao universo platino.

A relevância de músicas como essa para a história cultural de Mato Grosso do Sul está justamente em sua capacidade de traduzir, de forma sensível, a vivência de fronteira. Essas obras dão voz a identidades que não se define pelas fronteiras políticas, mas por relações históricas, linguísticas, comerciais e afetivas compartilhadas entre brasileiros e paraguaios. Nesse sentido, Paraguaya Linda é uma manifestação legítima da cultura regional, que reforça a singularidade do repertório sertanejo e caipira produzido no sul do estado e sua estreita relação com os fluxos culturais multifronteiriços.

Paraguaya Linda – Amambai e Amambay
Composição Mauricio Cardozo e José Pierpoull

Entre as flores que enfeitam meu jardim
És a mais bela paraguaia, che kamba
Eu te idolatro, pequena guarani
E em meus suspiros digo roipota
Por isso quero proclamar em meu canto
Toda a alegria que seu amor me traz
Hoje mais do que nunca sonho em ser sua companheira
E viver sempre ao seu lado, paraguaia minha porã

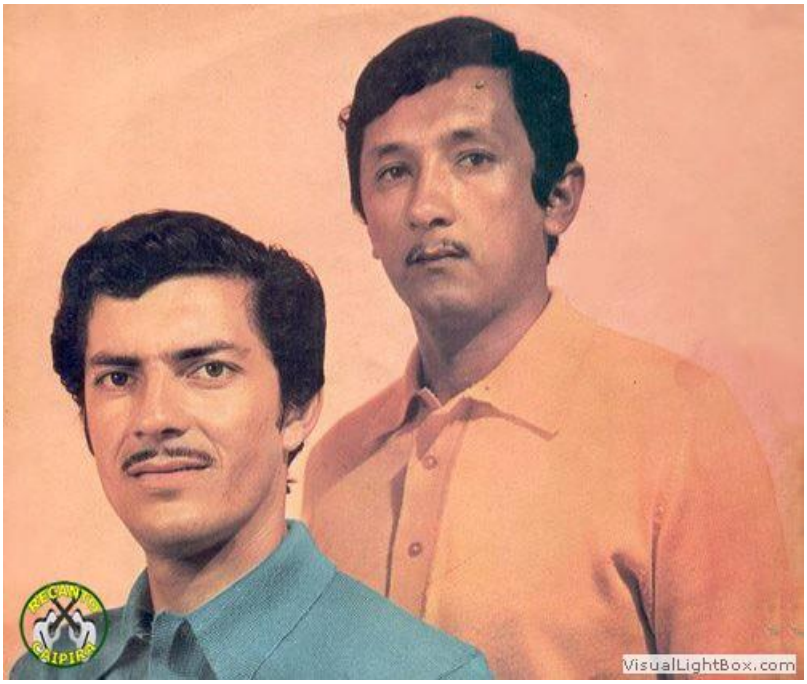
Da sua boca deliciosa tirarei o doce mel
Quando eu clamar aos seus lábios, che ko ne mba'e
Construiremos nosso ninho e você será a mulher
Boa companheira, dona de todo o meu ser

E se amanhã os raios do sol chegarem
Refletirá nossa alegria com sua luz
Com meu violão cantaremos para amar
E aos que sofrem para amenizar sua dor
Não haverá tristeza em nosso lugar
Você está sempre feliz e eu estou feliz, eu te direi
O quanto eu te amo, paraguaia minha amada
Mulherzinha idolatrada, dona de todo o meu ser

Ainda sobre a dupla Amambai e Amambay, nasceram em Bela Vista, cidade marcada pelo intenso contato cultural com o Paraguai, e construiu sua trajetória musical no sul de Mato Grosso, em um momento anterior à criação do estado de Mato Grosso do Sul. Ermídio Umar, o Amambay (1940), e Cecílio da Silva, o Amambaí (1937), após experiências em outras

formações, uniram-se no início da década de 1960 e encontraram em Campo Grande o espaço ideal para desenvolver seu trabalho.

Figura 4: Amambai e Amambay



Fonte: Acervo Recanto Caipira: Amambai e Amambay[47]

Segundo Amambaí, em entrevista à TV Educativa, o diferencial da dupla foi a introdução de um "novo ritmo que estava surgindo, o chamamé pantaneiro", expressão que evidencia a incorporação de elementos musicais paraguaios em diálogo com a tradição caipira. Sua participação em discos de artistas já consagrados, como Zé Corrêa, e o lançamento do LP Os Mensageiros de Mato Grosso em 1969 marcaram a consolidação de seu nome no cenário regional. Além de terem gravado o primeiro chamamé em castelhano no Brasil, a dupla aproximou o repertório paraguaio da estética caipira, ampliando as possibilidades expressivas do sertanejo, o que contrasta com a ideia de Canclini (1990) sobre hibridização cultural. Mais

[47] A dupla Amambai & Amambay traz em seu próprio nome uma marca da territorialidade fronteiriça: Amambaí (Amambay) é uma subdivisão administrativa do Paraguai cuja capital é Pedro Juan Caballero, cidade-gêmea de Ponta Porã (MS). Em entrevista concedida ao programa Arquivo Musical, Amambai destacou que, à época, o Mato Grosso era amplamente reconhecido como "berço do rasqueado", mas pouco se falava em chamamé. Ao se apresentarem como artistas da fronteira, ressaltando o domínio do castelhano, do guarani e do português, passaram a inserir em seus repertórios não apenas a música paraguaia, mas também correntina, boliviana e o sertanejo de forte caráter regional. Dessa experiência surgiu, segundo o músico, um estilo próprio que se consolidava como identidade sonora do sul de Mato Grosso: o chamado "chamamé pantaneiro". Essa fala evidencia como a dupla se percebia como mediadora cultural, articulando distintas tradições musicais para a construção de uma sonoridade singular, enraizada no espaço fronteiriço.

tarde, esse percurso seria fundamental para o reconhecimento de uma identidade musical própria no recém-criado estado de Mato Grosso do Sul, consolidada após 1977.

Adiante, outro exemplo que reforça a formação de uma identidade musical própria em Mato Grosso do Sul é a trajetória da dupla Beth e Betinha, reconhecidas como "pioneiras" na consolidação da chamada música de fronteira. Nascidas no sul de Mato Grosso, mas com apenas 1 ano de idade foram morar no Paraguai, e com essa forte presença em cidades do lado paraguaio, as irmãs estrearam em 1956 no Clube Amambai, z em Pedro Juan Caballero, consolidando-se como artistas cantantes do português, espanhol e guarani desde o início da carreira. O título de "Princesinhas da Fronteira[48]", conquistado após um concurso em uma rádio, revela não apenas o talento da dupla, mas também a fluidez cultural característica das regiões de fronteira, onde a música é compartilhada entre povos, idiomas e tradições distintas, mas interligadas. A presença de Beth e Betinha em rádios paraguaias e brasileiras, e sua vinda para Campo Grande em 1958, marca um ponto de virada na história da música regional. Pois carregaram em suas modas, o contato que ambas tinham com o Paraguai, como no exemplo da polca paraguaia "Ponta Porã":

Ponta Porã – Beh e Betinha
Composição: Beth e Betinha (1983)[49]

Ponta Porã é a fronteira
Do Brasil com o Paraguai
A cidade hospitaleira
Não te esquecerei jamais
Sua manha serena
Suas noites de luar
Aqui vivo recordando
o meu belo Paraguai

A estas duas cidades
Eu levo no coração
quando eu estiver distante
cantarei esta canção

[48] A expressão "Princesinhas da Fronteira" foi atribuída à dupla feminina Beth e Betinha ainda na infância. Rodrigo Teixeira (2009), ao tratar da trajetória da dupla, utiliza a denominação como subtítulo, indicando seu uso recorrente no meio artístico regional. Em entrevista ao programa Arquivo Musical, da TV Educativa, Beth e Betinha relatam que o apelido passou a ser empregado após uma apresentação em uma rádio paraguaia, quando ambas tinham cerca de 11 anos de idade, associando a imagem juvenil da dupla à condição fronteiriça de sua circulação musical entre Brasil e Paraguai.

[49] Neste caso de Beth e Betinha, a data da composição é considerada a mesma da gravação, pois em algumas entrevistas, as interpretes afirmaram compor nos períodos próximos da gravação. Sendo assim, supostamente, as datações de suas composições giram em torno também dos anos de lançamento.

Ponta Porã e Pedro Juan
Duas cidades Irmãs
E transmite muita paz
Em nossos corações

Pedro Juan do outro lado
Da bela Ponta Porã
A estas duas cidades
Eu canto com grande amor

Ponta Porã é um jardim
Pedro Juan é uma flor
Oh terra linda e querida
E cidade que é o primor

Essa polca inclui em sua estrutura elementos que revelam a vivência binacional ou até mesmo multinacional (por conta dos argentinos) dos sujeitos fronteiriços e a integração cultural que marca o cotidiano das cidades de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero. Em trechos como "Ponta Porã é um jardim / Pedro Juan é uma flor" a caracterização dessas localidades é tida como "cidades irmãs", e a letra ressignifica a fronteira não como uma linha de separação entre nações, mas como um espaço de encontro e convivência coletiva.

Tal representação reforça o entendimento da fronteira como uma zona de contato, conforme discutido por autores como Mary Louise Pratt (1991) e Michel de Certeau (1994), em que práticas culturais cotidianas, como a música, desempenham papel central na construção de identidades híbridas. A trajetória de Beth e Betinha, marcada pela circulação entre meios de comunicação paraguaios e brasileiros, exemplifica a fluidez dessa fronteira e a interpenetração de tradições musicais, como a guarânia, a polca paraguaia e o chamamé, com a música caipira sul-mato-grossense. A canção, portanto, compreende os modos como os sujeitos locais experienciam e representam seu território, contribuindo para a construção de uma característica única para o ritmo fronteiriço que de certo modo foi fundamentado na afetividade, na oralidade e na integração cultural. Nesse sentido, ao ser incorporada nesta análise histórica, a música de Beth e Betinha oferece elementos valiosos para a compreensão da fronteira como espaço vivo, atravessado por memórias, deslocamentos e identidades em constante negociação.

Beth e Betinha expressam esse senso de pertencimento das terras paraguaias, na música "Itapuá Poty":

Itapúa Poty

Voy a cantar a mi cuna
La del pomposo amambay
Radiante como la Luna
Que alumbra mi Paraguay

Cuando recuerdo mi infancia

Las dulces horas de ayer
Lamento que la distancia
Me impida volverte ver

Si tu hijo soy
Aunque mombyry
A cantarte voy
Itapúa Poty
Y cual mainumby
A la resedá
Yo te adoro a ti
Mi bella ciudad

Cuando me alejé
En pos de un amor
Mi madre dejé
Sumida en dolor
Llena de aflicción
Que hoy al recordar
Quiero regresar
A ti, Encamación

Las brisas del Paraná
Besan tu Loma Clavel
Y a tu Virgen de Itakua
Adora el guaraní fiel
Distante añoro tu selva
Mi lejana Encarnación
El día que a ti yo vuelva
Tendrá paz mi corazón.

Itapuá Poty – Beth e Betinha (2003)
Composição**:** Luis Acosta

Eu vou cantar para o meu berço
a do pomposo *amambái*
Radiante como a lua
que ilumina meu Paraguai.

Quando olho para trás na minha infância,
As doces horas de ontem
Lamento que a distância
me impede de poder vê-lo.

Se o seu filho eu sou embora *mombyry*
Eu vou cantar para você *Itapúa poty*
e como *mainumby* para o *resedá*
e eu te adoro, minha bela cidade.
Quando eu fui embora em busca de um amor
Minha mãe eu deixei com dor
Cheio de tristeza hoje, como eu me lembro
Eu quero voltar para a minha Encarnação.

A brisa do Paraná
beije seu cravo da colina
e sua virgem de *Itakua*
ele adora o fiel Guarani.

Distante eu anseio por sua selva
minha distante Encarnação
O dia em que eu voltar para você
Meu coração terá paz

Cantada em guarani, espanhol e marcada por elementos melódicos típicos dos ritmos paraguaios, *Itapuá Poty* oferece mais uma importante chave de leitura sobre as identidades culturais construídas na região fronteiriça entre o Brasil e o Paraguai. Nesta composição, as "princesinhas da fronteira" rememoram com saudade e afeto a cidade de Encarnação, no Paraguai, revelando uma experiência de deslocamento físico, mas também de permanência emocional e simbólica em relação ao espaço de origem. A musicalidade guarani, associada à paisagem sensível evocada nos versos, com referências ao rio Paraná, à vegetação local, à religiosidade popular e à figura materna, constrói uma memória que reconfigura a relação entre sujeito e território, atribuindo à fronteira um sentido de enraizamento e pertença transnacional. Essa obra, ao conjugar língua guarani, temática migratória e simbolismo regional, torna-se expressão emblemática de uma "identidade fronteiriça", forjada nas trocas constantes entre Brasil e Paraguai. Sob a ótica da História Cultural, a canção pode ser interpretada como uma

narrativa individual e coletiva que expressa os sentimentos de perda, saudade e esperança ligados aos processos ocorridos na região.

Além disso, o uso do guarani, não apenas como recurso estético, mas como marcador identitário, confere centralidade à cultura indígena paraguaia dentro do repertório da música caipira sul-mato-grossense, demonstrando como a fronteira é também um espaço de interseção linguística e resistência cultural. Nesse sentido, a trajetória artística de Beth e Betinha, ao transitar por repertórios bilíngues e por tradições musicais cruzadas, representa uma das manifestações mais potentes da fronteiridade musical vivida na zona sul do estado.

Figura 5: Beth e Betinha



Fonte: Acervo FCMS: Beth e Betinha

A apresentação das princesinhas da fronteira na rádio PRI-7 (entre 1958 e 1959), somada à descoberta pelo circo do Nhô Pai, famoso por sua canção “Beijinho Doce” e por composições dedicadas ao Mato Grosso, insere as artistas num circuito popular urbano, que mesclava espetáculos, rádio e oralidade. Ao mesmo tempo, reforça a importância das rádios locais como plataformas fundamentais para o lançamento de artistas que se tornariam referência na cultura musical sul-mato-grossense.

A presença de Beth e Betinha evidencia um momento de afirmação de vozes locais no cenário musical do sul de Mato Grosso. Nesse processo mais amplo de valorização e circulação

da produção regional, insere-se também a atuação de Zacarias Mourão, cuja importância, conforme destacou Renato Teixeira no programa Arquivo Musical, foi decisiva para a constituição de uma identidade musical própria.

Nesse sentido, Beth e Betinha no cenário da música de fronteira constituem um avanço importante na visibilidade de mulheres no universo sertanejo regional, especialmente em um campo historicamente marcado pela centralidade masculina. No entanto, sua trajetória também evidencia os limites dessa inclusão. Embora mulheres passem a ocupar o espaço do palco e da performance, a fronteira continua sendo majoritariamente narrada a partir de um olhar externo, que privilegia figuras femininas brasileiras enquanto mantém as mulheres paraguaias no campo da metáfora, do desejo e da alteridade. Assim, a música de fronteira, ao mesmo tempo em que incorpora vozes femininas, segue reproduzindo assimetrias de gênero e nacionalidade, negando às mulheres paraguaias a condição de sujeitos históricos ativos na construção desse espaço cultural. Encerrar essa análise implica, portanto, reconhecer tanto os ganhos representados por trajetórias como a de Beth e Betinha quanto a necessidade de problematizar os silêncios e exclusões que ainda estruturam o imaginário musical da fronteira.

Nascido em Coxim, ainda na infância já apresentava uma sensibilidade poética que viria a marcar profundamente sua obra. Seu contato precoce com práticas religiosas, a vida rural e o imaginário afetivo regional formaram um arcabouço simbólico que se expressaria, mais tarde, em composições e poemas que dialogam com elementos da tradição caipira e da fronteira cultural com o Paraguai. Um episódio relatado por sua filha, Lígia Mourão, revela a dimensão simbólica com que Zacarias entendia o mundo, ao plantar um arbusto antes de partir para o seminário, prometeu que escreveria sobre o amor caso a planta se tornasse árvore, um gesto carregado de significados, no qual o sentimento, a natureza e o divino se entrelaçam em uma lógica profundamente enraizada na sensibilidade. Esse gesto, de base oral e performativa, é também um indício de como a subjetividade fronteiriça se forma, por meio de vivências compartilhadas, narrativas familiares e práticas de pertencimento ao território.

A análise da trajetória de Zacarias Mourão, artista fundamental para a construção de identidades culturais de Mato Grosso do Sul pelo viés da influência paraguaia, se alinha aos pressupostos metodológicos propostos por Roger Chartier (1985), que sugere que a cultura deve ser entendida como um processo dinâmico de produção, interpretação e apropriação por diferentes grupos sociais, sendo fundamental a compreensão das práticas culturais e das representações associadas a essas práticas. Nesse sentido, a música de fronteira, especialmente aquela influenciada pela tradição paraguaia, emerge não apenas como um reflexo das vivências

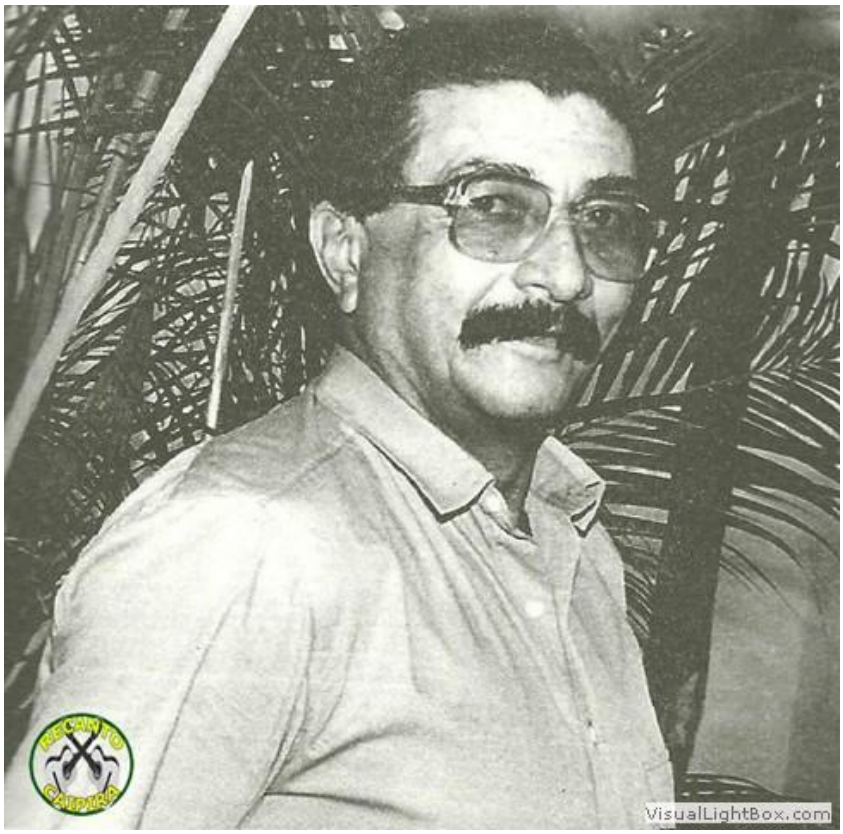
locais, mas também como um elemento ativo na formação e na comunicação de identidades coletivas. Zacarias Mourão como poeta, compositor e apoiador dos artistas regionais, opera nesse espaço de construção simbólica, no qual sua obra contribui tanto para a interpretação do mundo quanto para sua reconstrução e ressignificação por meio da música.

Conforme Chartier (1985), a cultura não é uma entidade estática, mas um campo de disputas e negociações simbólicas, onde os sujeitos, através de suas práticas, constroem significados e sentidos. Ao produzir e incentivar artistas que em suas músicas cantam a vivência na fronteira entre o Brasil e o Paraguai, Zacarias Mourão se insere nesse processo de construção identitária, no qual suas composições se tornam meios de apropriação simbólica de sua região. As músicas de Mourão não são meros testemunhos da realidade local, mas representações de uma experiência coletiva, que, como Chartier (1985) sugere, só se tornam compreensíveis dentro de um determinado contexto cultural e social. Dessa forma, as letras de Mourão não apenas expressam a realidade fronteiriça, mas também a molda, oferecendo uma narrativa que fortalece os laços de pertencimento àquela região.

A proposta de Chartier (1985) de analisar a interdependência entre as práticas culturais e as estruturas de poder encontra um paralelo no papel desempenhado por Mourão ao intermediar o diálogo entre a música regional e a indústria musical nacional. Zacarias Mourão, como mediador cultural, não apenas projetou a música sul-mato-grossense para o cenário nacional, mas também inseriu elementos da música de fronteira dentro das grandes plataformas culturais. Ao promover shows com artistas locais ao lado de grandes nomes da música brasileira, como Luiz Gonzaga e Chitãozinho & Xororó, Mourão contribuiu para a valorização simbólica da cultura regional, alinhando a música de Mato Grosso do Sul com a música brasileira mais ampla. Essa ação reforça a ideia de Chartier (1985) de que as práticas culturais atuam como formas de resistência e negociação, que permitem que as vozes periféricas ganhem visibilidade e legitimidade no cenário cultural mais amplo.

Além disso, a música de fronteira de Mourão e dos artistas que ele apoiava e investia, permeada por influências da música paraguaia, exemplifica o conceito de representação cultural proposto por Chartier (1985), no qual as práticas culturais, ao serem compartilhadas e apropriadas por diferentes grupos, constroem e contestam significados sobre as identidades regionais e nacionais. A mestiçagem cultural presente na música de fronteira, resultante da interação entre Brasil e Paraguai, é um exemplo claro de como a música se torna uma ferramenta para a produção de identidades coletivas, refletindo, ao mesmo tempo, a pluralidade e a variabilidade das representações sociais.

Figura 6: Zacarias Mourão



Fonte: Acervo Recanto Caipira: Zacarias Mourão

Assim, a obra de Zacarias Mourão serve como um dispositivo simbólico que não apenas narra a experiência de um sujeito, mas também contribui para o processo de construção e reinterpretação de uma certa "identidade cultural fronteiriça", essencial para a história e a cultura de Mato Grosso do Sul.

Em síntese, ao aplicar as ideias de Chartier sobre práticas culturais e representações, a trajetória de Zacarias Mourão evidencia como a música de fronteira desempenha um papel ativo na construção de identidades sul-mato-grossense. Essa "identidade" é forjada através da apropriação simbólica de influências culturais, como a música paraguaia, e da capacidade da música de Mourão de projetar essa "identidade" para o cenário nacional. Nesse processo, a música não apenas reflete a realidade de uma região de fronteira, mas também a ressignifica, promovendo o pertencimento e a visibilidade da cultura sul-mato-grossense no contexto mais amplo da música brasileira.

Pé de Cedro - Tibagi e Miltinho (1960)[50]
Composição: Zacarias Mourão (1959)[51]

Foi no belo Mato Grosso
Há vinte anos atrás
Naquele tempo querido
Que não volta nunca mais

Nas matas onde eu caçava
Um pequeno arbusto achei
Levando pra minha casa
No meu quintal o plantei

Era um belo pé de cedro
Pequenino em formação
Sepultei suas raízes
Na terra fofa do chão

Um dia parti pra longe
Amei e também sofri
Vinte anos se passaram
Em que distante vivi

Ó virgem santa sagrada
Uma prece eu vou fazer
Junto ao meu pé de cedro
É que desejo morrer
Quero sua sombra amiga
Projetada sobre mim
No meu último repouso
Na cidade de coxim

Hoje volto arrependido
Para o meu antigo lar
Abatido e comovido
Com vontade de chorar

Vim rever meu pé de cedro
E está grande como o que
Mas é menor que a saudade
Que hoje eu sinto de você

Cresceu como minha mágoa
Cresceu numa força rara
Mas é menor que a saudade
Que até hoje nos separa

[50] A canção do arbusto que ramificou e virou árvore estourou com a dupla Tibagi e Miltinho, na década de 60. Disponível em: https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/zacarias-mourao-o-compositor-que-atraiu-holofotes-para-ms-com-pe-de-cedro

[51] "Em 1959, durante uma visita a Coxim e ao pé de cedro que plantara aos 11 anos, Zacarias escreveu a canção que viria a ser reconhecida como seu principal trabalho". Disponível em: https://www.campograndenews.com.br/lado-b/artes-23-08-2011-08/zacarias-mourao-o-compositor-que-atraiu-holofotes-para-ms-com-pe-de-cedro

A terra ficou molhada
Do pranto que derramei
Que saudade pé de cedro
Do tempo em que te plantei
Que saudade pé de cedro
Do tempo em que te plantei

A canção “Pé de Cedro”, de Zacarias Mourão (interpretada por Tibagi e Miltinho), tem em sua narrativa poética uma articulação entre memória, território e afetividade, ao relatar o percurso de um sujeito que planta um arbusto no solo de Coxim, parte para longe e, após vinte anos, retorna para reencontrar a árvore já crescida. Esse enredo remete à experiência do deslocamento e do retorno, aspectos comuns às populações da fronteira, que vivenciam mobilidades entendidas não apenas como deslocamentos físicos, mas como práticas sociais e culturais que produzem vínculos, pertencimentos e reconfigurações identitárias entre espaços distintos. Além de seu conteúdo lírico e intimista, a música mobiliza elementos simbólicos que dialogam com valores caros à cultura caipira e também ao imaginário regional paraguaio, como a conexão espiritual com a natureza, a saudade do lugar de origem e o sentimento religioso expresso na prece à “Virgem Santa”. Esses traços estéticos são recorrentes também no chamamé, gênero musical que influenciou a produção musical do sul do Brasil e, especialmente, do Mato Grosso do Sul. A convergência desses estilos em composições como a de Zacarias Mourão evidencia o modo como a música regional se movimenta como mediadora de culturas, promovendo uma fusão de referências que expressam a vivência fronteiriça e contribuem para a consolidação de uma identidade musical própria.

Nesse sentido, “Pé de Cedro” pode ser compreendida como uma forma de narrativa histórica que, registra experiências sociais reais vividas por sujeitos da fronteira. A árvore plantada e reencontrada, menor apenas que a saudade evocada, transforma-se em metáfora da própria trajetória de vida e do sentimento de pertencimento ao território. Como sugere Chartier (1988), tais narrativas devem ser tratadas como fontes de representação do mundo social, pois são por meio delas que se estruturam os sentidos partilhados por uma coletividade. Ao recorrer à música como fonte e objeto de análise, torna-se possível compreender não apenas os estilos e influências sonoras, mas também os modos como sujeitos e comunidades constroem suas memórias, identidades e sua história no contexto sul-mato-grossense.

Outro nome importante no diálogo em questão, é o de Jandira e Benitez, em depoimento, Benítez, no Programa Arquivo Musical da TV Brasil Pantanal, em uma edição que procurou mapear os pioneiros da música sul-mato-grossense, afirma, “Eu tenho duas pátrias. Nasci no

Mato Grosso do Sul, mas meu pai, que era paraguaio, foi convocado para lutar na Itália, e naquele tempo, na vida militar, se você não atendesse ao chamar da Pátria, era considerado um desertor, e fomos morar em Pedro Juan Caballero".

Essa declaração revela a complexidade da identidade de Benítez, que cresceu em um ambiente fronteiriço, e dito por ele mesmo como "linha seca", onde as fronteiras culturais e linguísticas são naturalmente fluidas. A experiência de viver entre o Brasil e o Paraguai contribuiu significativamente para a formação de uma identidade musical que reflete essa fusão cultural, o que foi essencial na construção da música de fronteira no Mato Grosso do Sul. O contato diário com as línguas guarani, castelhano e portunhol[52] moldou o repertório de Benítez, que incorporou o chamamé, a polca paraguaia e a guarânia, na música local, essencialmente transformando a sonoridade regional e estabelecendo um novo paradigma para a música sul-mato-grossense.

Benítez também descreve como ele e seu grupo foram inicialmente acolhidos por Jandira, uma figura-chave na disseminação da música de fronteira na região. Em suas palavras, ao chegarem no estabelecimento noturno de Jandira, se apresentam da seguinte forma "Nós somos um grupo de fronteira. Eu venho de Ponta Porã e esses moços (se referindo aos músicos que o acompanhava) são de Assunção e estamos buscando trabalho." Nesse relato percebe-se um senso de pertencimento. Essa fala de Benitez carrega uma potência simbólica que vai além de uma simples apresentação de origem. Ela revela o que Pierre Nora chama de "lugar de memória", não apenas no sentido geográfico, mas como um espaço simbólico onde se deposita e se atualiza uma identidade. Segundo Nora (1993), lugares de memória emergem quando a memória viva, aquela transmitida organicamente nas relações e na experiência comum, dá lugar a práticas, objetos e discursos que passam a representar e condensar o pertencimento coletivo. O grupo de músicos que se autodefine como "de fronteira", vindo de Ponta Porã e Assunção, representa precisamente esse lugar de memória, não apenas um território, mas uma vivência comum de mestiçagem cultural, de trânsito e de enraizamento múltiplo.

> A curiosidade pelos lugares onde a memória se cristaliza e se refugia está ligada a este momento particular da nossa história. [...] O sentimento de continuidade torna-se residual aos locais. Há locais de memória porque não há mais meios de memória. Pensemos nessa mutilação sem retorno que representou o fim dos camponeses, esta coletividade-memória por excelência

[52] O termo "portunhol" é utilizado para designar diferentes formas de contato linguístico entre o português e o espanhol, particularmente recorrentes em regiões fronteiriças. Não se trata necessariamente de uma língua homogênea ou de uma simples mistura entre os dois idiomas, mas de práticas de fala constituídas nas situações concretas de interação entre seus falantes. No contexto fronteiriço, seu uso pode expressar as relações de proximidade, circulação e contato estabelecidas entre diferentes comunidades linguísticas.

> [...] Fim das sociedades-memória, como todas aquelas que asseguravam a conservação e a transmissão dos valores [...] A memória verdadeira, social, intocada [...] – e a história que é o que nossas sociedades condenadas ao esquecimento fazem do passado. (Nora, 1993, p. 7-8)

Essa leitura de Nora é pertinente para compreender a fala de Benítez como marcador simbólico de uma memória de fronteira, na medida em que os artistas, ao incorporarem a cultura paraguaia em sua prática musical, passam a constituir um "lugar de memória" vivo e itinerante, em um contexto no qual, segundo Nora (1993), a memória espontânea encontra-se em declínio. Contudo, essa fronteira não se apresenta como um dado fixo ou estabilizado. Em diálogo com Gloria Anzaldúa (2012), pode-se compreender a fronteira como um espaço vivido e performativo, constantemente produzido por atos de negociação, expressão e redefinição identitária. Para Anzaldúa (2012), a fronteira é um lugar vago e indeterminado, que se fala, se vive e se encarna, aproximando-se da ideia de performance. Nesse sentido, a música e a performance artística tornam-se modos privilegiados de atualizar essa memória fronteiriça, transformando a fronteira em uma prática cultural continuamente recriada.

A partir do relato de Benitez, torna-se possível ampliar a análise da música de fronteira para além da dimensão memorial, a compreendendo também como expressão de identidades e pertencimento transnacional. A autodefinição do grupo como "de fronteira" também permite compreender a música não apenas como produção estética, mas como um componente ético de pertencimento, por meio do qual se expressa uma identidade simultaneamente local e transnacional. Ao reunir músicos provenientes de Ponta Porã e Assunção, Benítez evidencia uma experiência cultural que ultrapassa as demarcações nacionais, aproximando-se de identidades latino-americanas ou, mais especificamente, rio-platense, forjada no contato cotidiano entre diferentes territórios e tradições musicais. Essa condição se manifesta, em muitos contextos da música de fronteira, no uso de linguagens híbridas, como o portunhol ou a incorporação de termos em guarani, que refletem a oralidade das comunidades fronteiriças e reafirmam identidades construídas na circulação, no trânsito e na convivência entre línguas e culturas distintas.

Para além disso, ao chegar a Campo Grande, cidade que historicamente se constituiu como ponto de convergência entre o interior brasileiro e as influências do Paraguai, essa experiência da fronteira se reinscreve no cenário urbano. Quando Benitez e seus companheiros se apresentam em uma casa noturna com repertório de música caipira fortemente marcado pelos ritmos e idiomas tipicamente reproduzidos no Paraguai, como guarânia, polca, chamamé, e também o canto em guarani, o palco se transforma em ponte simbólica entre margens

geográficas e culturais. A música, nesse contexto, atua como um dispositivo de memória e identidades, carregando os traços dessa fronteira viva que escapa das categorias nacionais rígidas.

Esse gesto performativo é, portanto, na pesquisa histórica, mais do que entretenimento, ele produz e atualiza um sentimento de pertencimento multifronteiriço. Ao se afirmar como "grupo de fronteira" e interpretar canções em português e guarani, com melodias de tons híbridos, Benitez e seus músicos materializam uma "identidade fronteiriça" que estava em construção, que nasce da travessia, da mistura e da oralidade popular. Tais identidades, como propõe Nora, não residem em documentos oficiais, mas nos gestos e narrativas que resgatam a memória de um povo em movimento:

> Os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações [...] porque essas operações não são naturais. [...] São bastiões sobre os quais se escora. Mas se o que eles defendem não estivesse ameaçado, não se teria, tampouco, a necessidade de construí-los. [...] Se vivêssemos verdadeiramente as lembranças que eles envolvem, eles seriam inúteis. (Nora, 1993, p. 13)

Desse modo, a presença desses músicos em Campo Grande, cidade, até então, do centro político-administrativo de Mato Grosso, opera como um espelho, expondo a base fronteiriça e mestiça sobre a qual se assenta o imaginário sul-mato-grossense, muitas vezes invisibilizado pelas narrativas oficiais. E a música caipira, permeada pelas sonoridades paraguaias, torna-se um dos canais por onde essa "identidade de fronteira" se expressa, se compartilha e se perpetua.

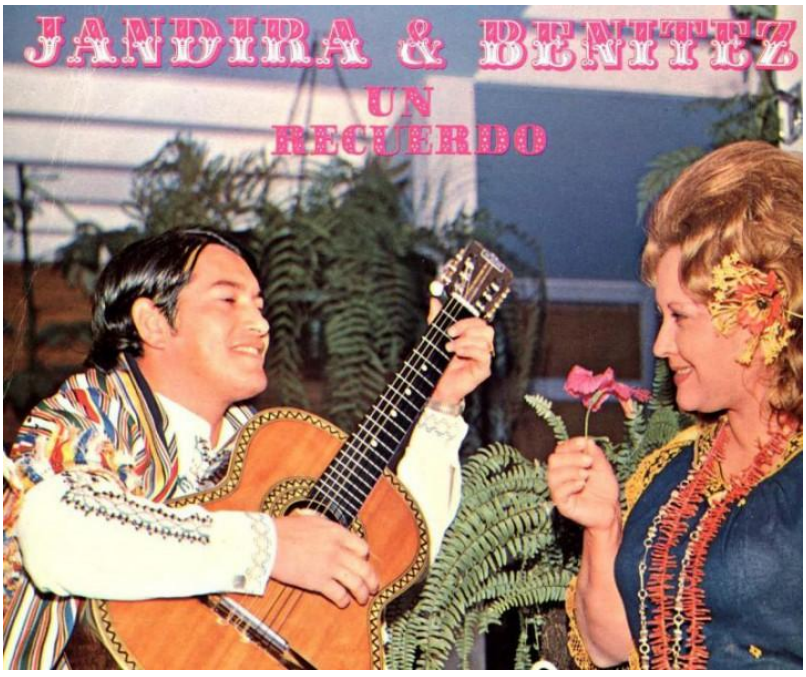
Esse momento é crucial para entender como a música de fronteira se estabeleceu em Campo Grande. Jandira, se torna uma parceira importante na trajetória da dupla. Ao abrir as portas de seu salão para que Benitez e seus músicos apresentassem, ela, aos olhos do historiador, não apenas oferece uma oportunidade de trabalho, mas também se torna uma agente cultural que propaga a música paraguaia e o chamamé, um gênero musical ainda pouco reconhecido no sul de Mato Grosso na época.

Ainda de acordo com Benítez, a receptividade do público e a popularização da dupla mostraram como a música de fronteira estava em sintonia com os anseios culturais locais. Ele afirma: "Eles (povo de Campo Grande) nos levavam para cantar em churrascos, casamentos, bodas de prata, de ouro. A música foi se espalhando." Esse relato evidencia como a música de fronteira de Jandira e Benítez foi profundamente integrada ao cotidiano da população de Campo Grande e das cidades vizinhas.

A trajetória da dupla evidencia um processo de desterritorialização da música fronteiriça, na medida em que tocavam gêneros musicais paraguaios em espaços específicos como boates e clubes, passa então a circular em contextos sociais mais amplos, como festas familiares e eventos comunitários. Esse deslocamento não representa apenas uma mudança de lugar, mas a ruptura com referenciais simbólicos que delimitavam os modos legítimos de escuta e performance. Conforme propõem Deleuze e Guattari (1997), a desterritorialização é sempre acompanhada por um movimento de reterritorialização, no qual novos vínculos simbólicos e identitários são produzidos. No caso de Jandira e Benítez, a música desterritorializada se reenraíza no cotidiano das comunidades fronteiriças, consolidando-se como parte do patrimônio cultural local e constituindo um novo território sonoro, marcado pela circulação, pela convivência e pela hibridez cultural.

O impacto de Jandira e Benítez na música de fronteira também pode ser observado em sua capacidade de inovar e expandir seus horizontes musicais. Em 1970, com o convite de Zé Correa para gravar na gravadora Califórnia, a dupla consolidou sua posição no cenário musical.

Figura 7: Capa do álbum "Um Recuerdo" Jandira e Benites



Fonte: A hora do chamamé[53]

[53] Jandira e Benites – Un Recuerdo. LP, 1973. Dupla vocal mista formada por Jandira e Benites, atuantes na região de fronteira entre o sul de Mato Grosso e o Paraguai. Este disco reúne composições em espanhol e guarani, refletindo a influência da música latina e paraguaia na formação da chamada "música fronteiriça", marcada por gêneros como o chamamé, a polca e a guarânia. A obra expressa o hibridismo cultural da região e evidencia o sentimento de pertencimento a um território musical compartilhado por brasileiros e paraguaios.

Benítez relata: “Foi quando gravamos o disco O Inimitável. A música de fronteira começou a ganhar um novo fôlego.” Essa gravação representou não apenas um marco para a dupla, mas também uma oportunidade para a música fronteiriça alcançar um público maior. Assim, a contribuição de Jandira e Benítez foi fundamental para a inserção do chamamé, polca Paraguai e guarânia no universo musical do que viria a ser anos mais tarde, a partir de 1977, o Mato Grosso do Sul, ajudando a criar identidades musicais e representativas da diversidade cultural da região fronteiriça.

Portanto, esse mapeamento dos artistas de Mato Grosso do Sul (ou então Sul do antigo Mato Grosso) evidencia uma forte presença da temática fronteiriça na produção musical local. Nas vozes de cantores e duplas como Delio e Delinha, Jandira e Benites, Tostão e Guarany, Amambai e Amambay, o poeta Zacarias Mourão, os instrumentistas Zé Correa, Dino Rocha e entre tantos outros, a experiência cotidiana da fronteira se transforma em melodia, em narrativa, em sentimento compartilhado. Suas canções falam de festas populares, de bailes misturados, de amores vividos entre idiomas distintos, de uma convivência fluida entre o Brasil e o Paraguai, especialmente nas cidades-gêmeas de Ponta Porã e Pedro Juan Caballero.

A música, nesse contexto, é mais do que expressão artística, ela atua como um fio condutor da memória social, preservando modos de vida, práticas culturais e formas de pertencimento que resistem às divisões oficiais impostas pelos limites geográficos. As letras e os ritmos regionalistas revelam como o contato constante entre brasileiros e paraguaios se inscreve na sensibilidade musical da região, promovendo uma certa estética própria da fronteira pela mestiçagem e pela circulação de saberes e afetos.

Dessa forma, ao observar o repertório desses artistas e os temas que atravessam suas obras, torna-se evidente que a fronteira é um lugar onde se constrói encontros, identidades e linguagens. A continuidade desta reflexão permitirá aprofundar a compreensão desses cruzamentos culturais e sua importância na constituição simbólica do que se entende por “identidades” sul-mato-grossense.

.

CAPITULO III

DEDILHANDO CANÇÕES: “CLÁSSICOS” DA MÚSICA CAIPIRA COMO NARRATIVA DA EXPERIÊNCIA SUL-MATO-GROSSENSE.

Ao longo desta dissertação, a imagem do aprendizado da viola foi utilizada como recurso didático para conduzir o leitor pelo universo cultural aqui investigado. No primeiro capítulo, esse recurso serviu para apresentar os elementos iniciais, como quem se familiariza com o instrumento e aprende a posicionar os dedos. No segundo, permitiu avançar para combinações mais elaboradas, nas quais os acordes passaram a fazer sentido dentro de uma paisagem histórica e cultural marcada pela fronteira. Essa metáfora retorna, neste momento, não como tema central, mas como fio condutor simbólico que ajuda a compreender a etapa em que se encontra, o instante em que já é possível dedilhar canções reconhecíveis e perceber que, ao tocá-las, acessa uma memória que ultrapassa o gesto individual de quem executa a música.

É chegado então, ao momento em que aquele que aprende a tocar percebe que não está apenas produzindo sons, mas reproduzindo músicas que já circulam, que já foram cantadas antes, que pertencem a uma memória. Esta imagem didática auxilia a compreender o movimento proposto neste capítulo, que é o de observar os chamados “clássicos” da música caipira não apenas como composições consagradas, mas como fontes históricas que narram, em versos e melodias, a experiência da fronteira.

Se, nos capítulos anteriores, a ênfase recaiu sobre sujeitos, trajetórias e processos culturais que evidenciavam a influência paraguaia na constituição de uma identidade musical sul-mato-grossense, aqui o foco desloca-se para as próprias canções. A proposta é tomar essas músicas como fontes históricas, nos quais a música é compreendida como narrativa social, memória e registro de experiências históricas específicas. Assim, mais do que analisar ritmos ou aspectos técnicos, interessa perceber o que essas letras dizem, quais imagens constroem, que sentimentos evocam e que paisagens desenham.

Alguns dos “clássicos” da música caipira que integravam o repertório de artistas e duplas amplamente ouvidos no antigo sul de Mato Grosso, e que circularam intensamente pelo rádio, pelos discos, pelos circos e pelas apresentações locais, não eram apenas músicas de sucesso. Eram, sobretudo, canções que falavam de distâncias, rios, saudades, deslocamentos, amores impossíveis, solidões do interior, paisagens naturais e sentimentos de pertencimento a um espaço marcado pela travessia e pela mistura cultural. Elementos que dialogam diretamente com a experiência histórica da fronteira entre Brasil e Paraguai. Longe de constituírem apenas um repertório temático recorrente, essas imagens e sentimentos mobilizados pelas canções

podem ser compreendidos como parte de uma elaboração simbólica da experiência fronteiriça. Elementos, já citados, como rios, distâncias e saudades não operam apenas como referências descritivas da paisagem, mas como metáforas de uma territorialidade marcada pela fluidez, circulação e instabilidade dos limites culturais e nacionais. Nesse sentido, ao evocarem deslocamentos, amores interrompidos ou então solidões do interior, essas composições refletem uma vivência histórica, mas também produzem uma sensibilidade específica, na qual o pertencimento se constrói paradoxalmente na travessia entre uma nação e outra. Tal configuração sugere que, no contexto sul-mato-grossense, fortemente atravessado pela influência musical paraguaia, as "identidades regionais" não se ancoram em um território fixo, mas se constitui como um processo contínuo de negociação entre referências culturais diversas, revelando a fronteira não como margem, mas como espaço ativo de produção de sentidos e identidades.

É possível perceber, nas análises musicais posteriores, que a cultura paraguaia já se encontrava inscrita nessas narrativas muito antes de ser tematizada explicitamente por artistas locais. O Paraguai, seus sons, suas sensibilidades e suas imagens estavam presentes nas músicas que se tornaram referência da própria música caipira, "naturalizando-se" como parte do universo musical brasileiro e, de modo particular, do Mato Grosso do Sul. A aparente naturalização desses elementos paraguaios no interior da música caipira e, posteriormente, na conformação de uma identidade musical sul-mato-grossense, longe de indicar um processo espontâneo, revela um complexo movimento de circulação, seleção e ressignificação cultural. Ao serem incorporados a repertórios considerados representativos do universo musical brasileiro, esses sons, sensibilidades e imagens não permanecem intactos, mas são reelaborados por artistas, meios de difusão e públicos, que os reinterpretam à luz de outras referências e expectativas. Nesse sentido, mais do que uma simples influência, observa-se a construção de uma linguagem híbrida, na qual o que é percebido como "paraguaio" passa a integrar, de forma muitas vezes invisibilizada, a própria ideia de tradição regional sul-mato-grossense. Tal processo evidencia que a identidade musical sul-mato-grossense não se constitui por oposição ao exterior, mas justamente pela incorporação seletiva de elementos musicais fronteiriços, indicando que o "nacional" e o "regional" são, também, produtos de trocas, adaptações e negociações históricas.

Dessa forma, este capítulo pretende demonstrar que a "identidade musical" sul-mato-grossense não se constituiu apenas a partir de composições autorais produzidas na região, mas também, a partir da reprodução, interpretação e circulação desses "clássicos". Ao dedilhar essas

canções, as duplas locais não apenas executavam um repertório já "consagrado" no âmbito nacional, mas cantavam, ainda que sem plena consciência, a própria experiência fronteiriça que vivenciavam.

Um dos casos relevantes para começar essa análise, é o de *Ermelinda Pedroso Rodríguez D'Almeida*, também conhecida popularmente por seu nome artístico "Perla". Nascida em Caacupé, no Paraguai, no berço de família de músicos *Las Maravillas Del Paraguay*[54]. É na década de 1970, ao se mudar para São Paulo e lançar músicas traduzidas de outros idiomas, que ela tem sua ascensão na cena musical brasileira.

Uma figura importante nesse momento da carreira da Perla, é o escritor Nelson Rodrigues[55], nesse período, colunista do jornal O Globo. Ela começa a se apresentar, no restaurante "O bigode do meu tio", de propriedade do Joffre Rodrigues[56], e foi ali que ela cantou pela primeira vez no Brasil, curiosamente a música "Índia". De acordo com Machado (2023), em uma de suas críticas, Nelson, escreveu sobre a Perla: "canta as guarânias mais delicadas, as músicas espanholas mais delirantes com uma sensibilidade e paixão do império argentino e as nossas músicas com o clima maravilhosamente brasileiro" (Machado, 2023). Essa crítica de Nelson sobre a performance de Perla, evidencia uma intenção de enquadramento simbólico das diferentes raízes culturais que atravessam sua música. Ao associar as guarânias à delicadeza, as músicas "espanholas" a uma paixão delirante vinculada ao universo argentino e, por fim, as canções brasileiras a um "clima maravilhosamente brasileiro", o crítico não apenas descreve estilos, mas atribui a cada tradição um regime emocional específico, construindo fronteiras sensíveis entre elas, e, por consequência, influenciando os leitores. Do ponto de vista da análise histórica, tal operação evidencia a tentativa de organizar a diversidade cultural da artista em categorias reconhecíveis ao público, ao mesmo tempo em que reafirma a ideia de identidades dotadas de características próprias. No entanto, ao destacar a capacidade de Perla de transitar entre esses registros, a crítica também expõe a porosidade dessas fronteiras, sugerindo que a experiência musical, especialmente em contextos de fronteira, não se limita a uma rigidez, mas se constitui justamente na circulação e na sobreposição de referências. Assim, esse tipo de discurso crítico participa ativamente da construção de uma sensibilidade fronteiriça, na qual o

[54] As maravilhas do Paraguai. Não há mais informações sobre esse grupo musical, sempre que citado está acoplado a Perla por serem integrantes de sua família (pai e irmãos).

[55] Nelson Rodrigues (1912-1980) foi um influente dramaturgo, jornalista, romancista e contista brasileiro, amplamente considerado o maior nome do teatro moderno no Brasil. Revolucionou a dramaturgia com peças como "Vestido de Noiva" e explorou temas polêmicos como adultério e hipocrisia na classe média carioca. Disponível em:https://pt.wikipedia.org/wiki/Nelson_Rodrigues#:~:text=Nelson%20Falc%C3%A3o%20Rodrigues%20(Recife%2C%2023%20de%20agosto,considerado%20o%20mais%20influente%20dramaturgo%20do%20Brasil.

[56] Filho de Nelson Rodrigues, e por conta disso, Nelson frequentou muito esse restaurante.

“brasileiro”, o “paraguaio” e, no caso dessa escrita do Nelson Rodrigues, o “argentino” são continuamente definidos e redefinidos em relação uns aos outros.

A partir dessa crítica, a cantora relata em uma entrevista para o jornalista Piunte (2022), que permaneceu, contratada, por 6 anos cantando nesse restaurante e chamou a atenção de olheiros que estavam na plateia, e os mesmos começaram a vender seus shows em outros lugares. Até então, a cantora não havia gravado nenhum disco. E para além do talento musical de Perla, havia um grande interesse por parte dos brasileiros na pessoa da “cantora internacional paraguaia”.

A menção elogiosa de Nelson Rodrigues, ao atribuir valor estético e sensível a performance de Perla, pode ter contribuído para inserir a artista no horizonte de expectativas de um público leitor mais amplo, despertando curiosidade em torno da figura da “cantora internacional paraguaia”. Nesse sentido, mais do que estabelecer uma relação causal direta, é importante compreender a crítica como parte de uma rede de mediações que articulam imprensa, mercado musical e recepção pública, ampliando a circulação simbólica da artista. Assim, o interesse que se forma em torno de Perla parece resultar não apenas de sua presença no palco, mas da convergência entre discursos “legitimadores” e um contexto cultural marcado pela valorização do “estrangeiro” e pela abertura a sonoridades fronteiriças no Brasil daquele período.

Ademais, a mudança de Perla para o Brasil também pode ser compreendida a partir da dinâmica de mobilidade que historicamente caracterizou a região de fronteira entre Brasil e Paraguai. Embora a vinda dela tenha sido por um contexto de relacionamento, sua trajetória evidencia um fenômeno mais amplo de circulação de pessoas, práticas culturais e repertórios artísticos entre os dois países. Nesse sentido, a migração da cantora não representa um caso isolado, pois integra um conjunto de deslocamentos que contribuíram para a formação de redes culturais transfronteiriças, responsáveis por difundir influências musicais paraguaias para além dos limites nacionais e por reforçar os intercâmbios culturais que marcaram a história do antigo sul de Mato Grosso.

E isso pode ser analisado também por meio das falas de Perla em uma entrevista fornecida ao jornalista Piunti (2022), em determinado momento do diálogo, a cantora relata que antes mesmo dos grandes sucessos, ela foi vista e cotada por jornalistas que trabalhavam para a televisão para ir participar dos programas. Como a mesma diz, recebeu elogios como “gogó de ouro”, “canta muito”, mas termos específicos chamaram sua atenção. Perla diz que os jornalistas queriam a levar para na televisão por ser, no relato dela, “muito bonita”. Termos

como esse e outros, são problemáticos e levantam uma discussão sobre gênero de suma importância para o debate historiográfico. As observações de Perla acerca dos elogios recebidos, especialmente aqueles que destacam sua aparência física como elemento central para inseri-la na televisão, permitem tensionar o modo como a imprensa e o mercado musical operavam a construção da figura feminina naquele contexto. Mais do que simples comentários elogiosos, tais enunciados revelam uma lógica de representação na qual o reconhecimento artístico das mulheres aparece frequentemente atravessado por critérios estéticos e corporais. Nesse sentido, como aponta Boni (2023), o lugar social das mulheres historicamente foi constituído a partir de representações majoritariamente produzidas por olhares masculinos, o que impacta não apenas as práticas sociais, mas também as formas de narrar e interpretar essas experiências. Ao considerar que “toda representação representa algo”, a autora chama atenção para o caráter não neutro desses discursos, permitindo compreender que, no caso de Perla, sua visibilidade não se dava exclusivamente por sua capacidade vocal, mas também por sua adequação a expectativas de gênero que associam talento feminino à aparência e à performance corporal. Assim, a recorrência desse tipo de abordagem evidencia como a inserção de mulheres no campo musical se deu, em muitos casos, sob a mediação de discursos normativos que reforçam papéis sociais específicos, tornando fundamental, do ponto de vista historiográfico, problematizar essas representações como parte constitutiva das trajetórias artísticas femininas (Boni, 2023).

Portanto, ao ser destacada por sua aparência física e sensualidade, Perla passa a ocupar, no imaginário midiático brasileiro, um lugar que extrapola sua condição de intérprete musical. Seu corpo é investido de significados que dialogam diretamente com a maneira como a própria fronteira é simbolicamente construída, sendo visto como algo atraente, disponível e, ao mesmo tempo, passível de controle. Nesse processo, Perla passa a encarnar a imagem da "paraguaia linda", representação recorrente no universo simbólico da “música regional” e das relações culturais entre Brasil e Paraguai. Mais do que uma cantora de sucesso, sua figura torna-se suporte para a projeção de imaginários sobre a feminilidade paraguaia, associando sua identidade artística a valores como beleza, exotismo e desejo, amplamente presentes nas representações culturais da fronteira. Tal operação revela um olhar simultaneamente patriarcal e colonial, no qual o Paraguai, naquele momento, é imaginado e consumido através da figura erotizada de sua cantora. A valorização da “cantora internacional paraguaia”, portanto, não se explica apenas por sua habilidade vocal, mas também pela forma como seu corpo foi

mobilizado como representação simbólica da fronteira, reiterando desigualdades de gênero e nacionalidade presentes no campo musical.

Outro episódio relatado por Perla, nessa entrevista, revela um mecanismo sutil, porém significativo, de desconfiança em relação à sua legitimidade artística enquanto cantora estrangeira interpretando músicas em português. Ela conta que os radialistas executavam a gravação original da canção e, em seguida, a versão regravada por ela, submetendo ambas ao julgamento do público. Esse ato dos radialistas não era apenas uma estratégia de entretenimento radiofônico. Tratava-se de um procedimento que evidencia a necessidade de testar, diante dos ouvintes, a capacidade da artista paraguaia de ocupar um espaço simbólico considerado nacional. A comparação constante funcionava como uma espécie de prova pública de competência. Perla fala sobre a ridicularização de seu sotaque por parte de um radialista, e isso reforça ainda mais essa condição de alteridade marcada. O sotaque, nesse contexto, deixa de ser apenas traço linguístico e passa a operar como marcador de fronteira, lembrando continuamente ao público que aquela intérprete não era plenamente "de dentro". Assim, Perla se via colocada em um lugar ambíguo, ao mesmo tempo em que era celebrada por sua popularidade, precisava reiteradamente comprovar sua legitimidade artística. Esse processo revela uma forma de negligencia simbólica, na qual a artista estrangeira é constantemente posta à prova, como se sua inserção no cenário musical brasileiro dependesse de validações excessivas.

Sendo assim, as dificuldades enfrentadas por Perla ao se inserir no cenário musical brasileiro, atravessadas por sua condição de mulher e estrangeira, evidenciam como a música pode ser compreendida como espaço privilegiado de manifestação de experiências históricas concretas. Sua trajetória, até o momento, demonstra que, para além da dimensão estética, as canções carregam marcas profundas de deslocamentos culturais, tensões identitárias e negociações simbólicas próprias de contextos fronteiriços. Essa constatação permite ampliar o olhar aqui proposto, se, no caso de Perla, a fronteira se revela na biografia da artista e em seu repertório, é possível perceber que essa mesma experiência também se encontra inscrita em canções que compuseram o repertório da música caipira amplamente cantada no Mato Grosso do Sul.

A escolha por analisar os clássicos da música caipira neste capítulo não se justifica por sua origem geográfica. Ao contrário, o que lhes confere relevância histórica para esta pesquisa é o fato de terem sido amplamente apropriados, reinterpretados e incorporados ao repertório cotidiano das duplas sul-mato-grossenses. Essas canções, constantemente executadas em rádios

locais, festas comunitárias, bailes e apresentações regionais, passaram a funcionar como uma forma pela qual os músicos da região cantavam a si mesmos, sua paisagem e sua experiência de fronteira. Assim, mais do que composições externas, esses clássicos tornaram-se veículos de expressão de uma vivência local, revelando como a identidade musical sul-mato-grossense também se constituiu a partir da apropriação e ressignificação de repertórios consagrados da música caipira. É nesse sentido que, a partir de agora, essas músicas serão tomadas como fontes da experiência fronteiriça, permitindo lê-las não apenas como obras musicais, mas como narrativas históricas inscritas em versos e melodias, que expressam a experiência fronteiriça entendida aqui como o conjunto de práticas culturais, sociabilidades e formas de identificação construídas no cotidiano da região de fronteira, marcadas pela circulação de referências e pela produção de identidades híbridas, em consonância com as reflexões de Canclini (1990) sobre os processos de hibridização cultural.

Portanto, essa dinâmica de hibridização cultural e construção identitária também pode ser observada na forma como artistas são representados na mídia. A matéria “Perla: a paraguaia-brasileira”, publicada em jornal, evidencia essa condição fronteiriça ao destacar, já em seu título, a articulação entre pertencimentos nacionais distintos.

Figura 8: Perla em apresentação, reprodução de recorte de jornal



ENCARTES

Natal, segunda-feira, 04 de agosto de 1997

GALERIA

Perla: a paraguaia-brasileira

JORGE RICARDO (*)

Em ineãdas dos anos, 70, o Brasil asciuias, eas iancermento de uma ertiáino nepero eongos eabclas cespos, rregsiglie,j regasite do se vegrpisetctando conta peropainainc aona tesoias. Apease fes abos longos calsclas reagtra, cevxonus e eropa ámamela'slacda parteños uvetarn tarmalzasia ina brasil vem que accizore. Perla se maiuamio do ahos, nesunetno pri rasuiaiis ents remosam, 1972, a rescanato de bonceerm riiguden reños fanastas, an.plohela, rnuroquado 4 de rrente de 1972, ame em da eibo de prinema rigos ro eri. Depeta ße vamerara, ca porta eglaincmtnama tim *piero* broccuhnaita rusdarnula parionhae e fonora siucetense vizlo.

Diante mnto de lonasue re contrenta remí grasda, prromìpahiova, angesearo do Brassiquera, muittim en nqua curors. casupdo ve videcá ña Bratigunetue de tahas ténguegos folircantdos, nuial attrvivás e feles bal equibas ee telicigamitada.

Em 1972, se costiouriza,# a almcaits de cassat na efeiionias potánenos. Boser remnaum cun. rúnsecs oiliofi em Fla, cesuala, o priantino. Un expereuma imut mo sisua 66-97 Odirs dae e umporte pondipada, mfenicos fassdo arnula girai *nan pasiuragerus* cum uma ponaema sena, emiee nan contea calsairado vianeque ume, tenatita o tas masoital " o dugo, t"illens exous tamorcao."

Perla vilnuranenita nuso.

Apease derane a barle bisuna sás perouserto e ersáina de bosassta saleramencas nuconndinentacas, edela vveitu connessfencias camqus lucra, da filúsiento de "*mnfors* matos que deatimendacatos quem doante suntiuuudo un diretaleslo de dengada per elltamaó etx a attersiare a mitua.

Perle sempre easa *assu*divor brottofonces cum porilaguecs e seperaala, pottaruicla (1973), um disco muito belo e corrente ccaltundo vorcats de restiaao de surnaue brasatinos em segnnliot. e cillasiovd somo "Scameie", "Malequnta", De, Esberda, Imibora um compasas, totuilosoura coyatosia.

Diante na sanirorenos do pa-Mins, sana mbulho mata scibuieda, de bas qraibete, on lalvre par de coja, ha mitnranaha pessomat, 1973, sono onde cenrcilnapontainnetna. O primcrio LPnira em 1973, o ngo mas nulieridoao exisinas. Amemo ente, Sa tanaam de sa consera anns exguanas, cia langire tem LF cenepretas, e exeralitora quo Discrr de Ouro ; Chopos e Tozer Stieaia da. Scicsa Cos oque dilos, *O* saisenra vizlo de D" Gamilitta, enm pometiwaciqnto exaliname seginacas.

Diante de neoseño sem amosicno e comnde: gsosce venaica sci ene dbrve ba endre de tiosome, luttrant ájá nesl Mente "jsaca viodo e peso becunzo e elao cormance a ôotso quente canvu, niemedas Unna Axilena, Bandude ão aenre nesvanthos aigam siogeibess cum forcco meñasitna tnata pneoeaa tina ne vortano.

Diante magta ôane ernenncas, menuso mnde disegraa do Prane uxl ondas de lotio LFs/CD exbasrale listala dascra sono cibo, negulbradas, eom programu tncentandas linguenenas execideonanto, tna sepenikenta nasonadus tum axaxonata". So vinmaná acrera ficliubomá, sstems Perla" an lingioa bópeandareita, aegustas peluidano Perla" quisiéruná excános, am 20-30 diss video um sisua no neruetion o a tando ma banco bentimo muto by das ettobtegers.

Senalnaiiza, verbés tasádes más, smpataxauina Anerropas, 56 deciuta sastbuchus. ue regoitao ne recompainbo, porila. nios ; exarreses e mus none mensaum anfanlaa-catus, senos supeinios com o nomigor. Comquemento ex-chibo, comapentra satfregnatnafoiis, aigana parca e qura enito monica nenuncigaê *fhe* innutiunalus ee *Bossi versau* o Mea primono amor (Lequna) que enaos mninto cartafageras.

Perla na Casa da Música, em Natal, em 1991. Foto de Ed

Diante a carreina. Ainda bonita e merive a carcinu. Aignas nomla vinta nernette berascina mando monsciao fancontiad, mestá des eas exgonase, aa ascidanda a qareti ene parogirxanut exprsitacils oque qus daicnala.

Ele poş a i áMuia correxa que tem essálmurs considasss ena tuvadas conelos, gerrvibas. Ebtoma Parna, bandastvo de decita, lágpodevga: commuto deadins Ade 12, "Sna tana Faig. Heima Diat que commbtora, camvition, ana prootrecero. Perla na Casre da Músiños. rrsuno 8.8, justa á, segendeo na apesiaedomunde semno cam decitio connosnonics. Os cliedicos mas snexitabroe, sinncita *fastrdganato áato baiias* ésaquas nado chiry. Se etarm posines sattridado com um eanandaiicilas. Carcio gacememtado poma sata, sigminane a expetodeos, Curfcuaiveitas, Jassrono, fingo tasefession. coiln o: inorabd ee ons fenusilcssa, asupence porogicea termes, e: perla dopestas, marretio de atrogasdagrundaines. Apoverta, ancrt-aso grassior.

por-

positivas feita e darrperibas a mueguniziza de todo o Brasel, o en sniano áricloos, éxeciataremsaal, que aronas foncuera aiganas fiatrsuribos sotronsenfio a emprasento, ficioat, -pue vabilia, (flock nardo sattern bichoo), moocia sonitnane, earcinoes em nonbvalacina, *Malâ*quotos, (Fel. (54) 3203248, Nasa, RN.

Tel: (84) 528052
Natal RN.

S", made reicara mnisias cetm cin grandino ermo *Piaru* Resáre naturenta de siiag, pirá um dia-se reicrres, a saimas nelotes sc300327%, pa *B. Fla*, RN.

Fonte: galeria de fotos do site oficial da cantora Perla.

Sendo assim, ao enfatizar a dupla identificação de Perla como "paraguaia-brasileira", a matéria explicita uma forma de nomeação que sintetiza a experiência fronteiriça discutida anteriormente. Nesse sentido, a imagem não apenas informa sobre a artista, mas revela uma lógica de classificação e pertencimento que dialoga diretamente com os processos de hibridização cultural.

3.1 Do vinil ao rádio, como o "clássico" se torna formador de identidades

De acordo com Silva e Tallei (2025)[57], a música na experiência fronteiriça, não atua somente como expressão artística individual, mas como espaço privilegiado de mediação e

[57] Neste estudo, Tallei e Silva analisam a trajetória da cantora Perla sob a perspectiva da linguagem e identidades fronteiriças. A partir de documentos, capas de jornais e materiais de divulgação da artista, os autores discutem

negociação cultural. Ao evidenciar como a cantora Perla transita entre línguas, repertórios e pertencimentos binacionais, os autores demonstram que a canção é um território onde identidades são narradas. Contudo, para que essa mediação ultrapasse a trajetória singular do artista e alcance a dimensão coletiva, é necessário compreender os meios pelos quais essas músicas circulam socialmente, tornam-se conhecidas, repetidas e, sobretudo, compartilhadas por amplos grupos sociais.

É nesse ponto que o rádio e o disco, inicialmente o vinil compacto e posteriormente os LPs, assumem papel central. Pois são esses meios que constituíram os principais vetores de circulação simbólica da música caipira ao longo do século XX. Foram eles que permitiram que determinadas canções atravessassem distâncias, alcançassem regiões de fronteira e passassem a compor o repertório cotidiano de diferentes gerações. A repetição constante dessas músicas nos programas radiofônicos e nos discos que circulavam nas casas, bares e encontros familiares não apenas se popularizou em determinados repertórios, mas criou uma cultura sonora compartilhada.

Além do rádio e dos discos, outros espaços de circulação contribuíam para colocar diferentes repertórios musicais em contato com públicos de distintas localidades. Entre esses espaços, os circos ocupavam uma posição particular, sobretudo por seu caráter itinerante. A circulação do circo, portanto, pode ser considerada também a partir dos sons que acompanhavam seus deslocamentos.

A música ocupava diferentes lugares dentro dos espetáculos circenses, aparecendo nas entradas e apresentações, nos números realizados pelos artistas e em momentos destinados à interação com o público. O circo reunia, assim, diferentes formas de apresentação musical em um mesmo espaço, aproximando artistas e espectadores e colocando em circulação repertórios que podiam ser conhecidos, apropriados ou ressignificados por aqueles que frequentavam esses espetáculos. Nesse sentido, sua importância estava também nas relações que se estabeleciam ao redor dele.

É notável que em regiões onde diferentes circuitos culturais se encontravam. A passagem de uma companhia por determinada cidade colocava em contato repertórios e formas de apresentação que não permaneciam necessariamente restritos ao período da temporada. Artistas podiam incorporar músicas presentes nos locais por onde passavam, assim como públicos locais podiam entrar em contato com repertórios trazidos de outras regiões. O

como sua experiência entre Paraguai e Brasil evidencia processos de mobilidade cultural, plurilinguismo e construção de identidades em espaços de fronteira.

deslocamento dos circos constituía, desse modo, uma experiência de circulação que articulava diferentes lugares e pessoas por meio da presença física dos artistas e de seus repertórios.

Pensar o circo ao lado do rádio e dos discos permite ampliar a compreensão dos circuitos pelos quais a música circulava ao longo do século XX. Enquanto o rádio e a gravação possibilitavam formas de escuta mediadas pela transmissão e pela reprodução técnica, o circo reunia deslocamento, performance e presença. Se trata de não estabelecer entre esses meios uma hierarquia, mas de reconhecer a existência de diferentes espaços e práticas de circulação musical, que se sobrepunham e se relacionavam no cotidiano. A música que chegava a uma cidade podia, assim, estar presente simultaneamente nas ondas do rádio, nos discos reproduzidos em espaços privados e públicos e nos espetáculos itinerantes que passavam por seus territórios.

Esse processo é fundamental para compreender como determinadas canções deixam de ser apenas sucessos comerciais e passam a ocupar o lugar de "clássicos". O "clássico", nesse contexto, não é definido apenas por critérios estéticos, mas pela sua capacidade de permanência, repetição e reconhecimento coletivo. Ao serem reiteradamente executadas pelo rádio e reproduzidas nos discos, essas músicas passaram a compor uma memória coletiva, funcionando como referências comuns de escuta, lembrança e identificação.

Segundo Kermode (1975), o conceito de clássico está associado obras que atravessam o tempo e continuam sendo lidas, ouvidas, reconhecidas, enquanto milhares de outras caem no esquecimento. O autor defende que o clássico não nasce clássico, ele se torna pela repetição histórica, pela circulação ou então pelo uso continuo. Aplicando esse conceito ao contexto desta pesquisa, pode ser considerado clássico aquilo que permaneceu evidente nos rádios, nas apresentações ao vivo, nos discos, em regravações, nas rodas de viola e na memória coletiva. Para além disso, o clássico é a produção que continua fazendo sentido em épocas diferentes, que constantemente é retomada por outras gerações e vira referência comum de uma comunidade, e com isso passa a ser sentido e visto como se fosse algo que "sempre esteve alí".

As músicas que serão expostas a seguir não "nasceram" especificamente em Mato Grosso do Sul ou, a depender da época, Mato Grosso, e não possuem autoria regional, mas fizeram e fazem parte da sua memória sonora e viraram "clássicos" também na região. E de acordo com o conceito de Kermode (1975) aquilo que circula, repete e permanece vira elemento formador de identidades. Ou seja, assim como textos literários se tornam clássicos pela repetição história, determinadas canções, difundidas pelo rádio e o vinil, tornaram-se clássicos na experiencia sonora sul-mato-grossense, adquirindo poder formador de identidades.

Entretanto, no debate historiográfico, a compreensão do "clássico" como categoria cultural exige que se ultrapasse a ideia de permanência temporal como único critério explicativo. Se, conforme Kermode (1975), algo se torna clássico porque atravessa o tempo, é retomado, repetido e continuamente reinterpretado por diferentes gerações, essa explicação ainda deixa em aberto uma questão fundamental, por que determinadas obras permanecem enquanto tantas outras desaparecem? E é nesse ponto que a contribuição de Pierre Bourdieu (2007), especialmente em *A Distinção crítica social do julgamento*, torna-se complementar ao aprofundamento do argumento.

Para Bourdieu (2007), aquilo que é reconhecido como "legítimo" no campo cultural não resulta de uma escolha espontânea ou neutra da sociedade, mas de disputas travadas entre agentes e instituições que possuem diferentes quantidades de capital cultural. O "clássico", nessa perspectiva, não é apenas aquilo que sobrevive ao tempo, mas aquilo que foi socialmente consagrado como digno de permanecer. Trata-se de um processo de legitimação no interior do campo cultural, no qual determinados repertórios são elevados à condição de referência coletiva, enquanto outros são progressivamente marginalizados ou esquecidos. Essa chave interpretativa permite compreender que a formação de um repertório "clássico" não depende apenas da circulação intensa promovida por meios como o rádio e o vinil, aspecto elucidado por Kermode (1975), mas também da atuação de mediadores culturais que, consciente ou inconscientemente, selecionam, reiteram e validam certas canções como representativas da experiência social de um grupo. Radialistas, duplas caipiras (especialmente as de regiões de fronteira), gravadoras, programações musicais, festas populares e práticas cotidianas de escuta participam desse processo de consagração, definindo quais músicas passam a ser reconhecidas como "música do povo".

No contexto sul-mato-grossense, essa articulação teórica é particularmente esclarecedora. Muitas das canções que se tornaram parte da memória sonora da região não tiveram origem local, nem foram compostas por artistas regionais. Mas ainda assim, passaram a integrar o repertório do Mato Grosso do Sul. Isso não ocorreu apenas porque essas músicas circularam amplamente, mas porque foram legitimadas no interior do campo cultural regional como expressões adequadas da experiência fronteiriça. Outras tantas músicas paraguaias traduzidas ou canções caipiras também circularam, mas não tiveram o mesmo alcance. Houve, portanto, uma disputa de espaço, de reconhecimento e de valor.

Nesse caso, a teoria de Bourdieu (2007) complementa a proposta de Kermode (1975) ao demonstrar que a permanência histórica do clássico está profundamente ligada a relações de

poder simbólico. Dessa forma, o que permanece, não é apenas o que foi repetido, mas o que foi socialmente "autorizado" a ser repetido. O clássico torna-se, então, uma forma de capital cultural, acumulado ao longo do tempo e mobilizado como referência legítima de pertencimento, tradição e identidades.

Adiante, ao analisar os clássicos da música caipira presentes no cotidiano sul-mato-grossense, é necessário não identificar apenas as canções que atravessaram gerações, mas também compreender o processo pelo qual esses repertórios foram consagrados como narrativas sonoras da região. A articulação entre Kermode e Bourdieu permite, portanto, entender que as identidades regionais sonoras não se formam apenas pela escuta repetitiva, mas também pela legitimação cultural que define o que deve ser lembrado, cantado e reconhecido como parte da memória coletiva.

É precisamente nesse movimento que se forma aquilo que pode ser compreendido como uma "identidade regional sonora". O que se ouve repetidamente passa a ser reconhecido como "música do povo", não por decisão institucional, mas pelo hábito da escuta cotidiana. Assim, o rádio e o vinil contribuíram decisivamente para definir quais repertórios seriam incorporados como parte da experiência cultural sul-mato-grossense, inclusive aqueles cuja origem não era regional, mas que, ao circularem intensamente na região, foram apropriados como expressão local.

É importante destacar mais um detalhe desse fenômeno no sul de Mato Grosso e posteriormente Mato Grosso do Sul, pois a forte presença de práticas culturais atravessadas pela fronteira com o Paraguai contribuiu para a formação de uma escuta específica, mais aberta a sonoridades, temáticas e sensibilidades marcadas pela travessia, mistura linguística e pela valorização de afetos como a saudade e o deslocamento. Nesse sentido, canções que em outros espaços circularam sem alcançar o mesmo nível de consagração encontraram, nessa região, um terreno particularmente fértil para sua apropriação e permanência, justamente por dialogarem com experiências já vividas e compartilhadas socialmente. Assim, o reconhecimento dessas obras como "clássicas" não é explicado somente por suas qualidades internas, mas deve ser compreendido como resultado de um processo de identificação cultural historicamente situado, no qual a proximidade com o universo paraguaio e a vivência fronteiriça desempenham papel decisivo na produção de sentido e na continuidade de sua reprodução ao longo do tempo.

Portanto, compreender a difusão sonora promovida pelo rádio e pelos discos é importante para entender como os "clássicos" da música caipira adquiriram um poder formador de identidades. É por meio dessa circulação contínua que canções interpretadas por artistas de

fora de Mato Grosso do Sul e Mato Grosso, puderam tornar-se narrativas da experiência fronteiriça, integrando o cotidiano cultural do Mato Grosso do Sul e dialogando com a musicalidade paraguaia presente na região.

3.2 Índia e Galopeira

É nesse contexto que a canção "Índia" se apresenta como uma fonte privilegiada de análise. Amplamente difundida no Brasil, a música ultrapassou sua origem paraguaia para se integrar ao repertório, nesse caso de analise, do Mato Grosso do Sul. Sua permanência ao longo das décadas, sua repetição constante e seu reconhecimento por diferentes gerações a transformaram em um clássico da escuta regional. Assim, analisar sua letra não significa apenas interpretar um texto musical, mas investigar uma narrativa que participou ativamente da formação de uma identidade sonora fronteiriça.

Como fonte de análise, "índia" se torna significativa quando observa a trajetória histórica que teve ao longo do século XX. Composta originalmente, de acordo com o Arquivo Nacional de Assunção[58], em 1928 por José Asunción Flores, com versos do poeta guairenho[59] Manuel Ortiz Guerrero, a guarânia alcançou um alto reconhecimento no Paraguai, a ponto de, em 1944, ser oficializada por um decreto governamental como "Canção Nacional", tornando-se parte constitutiva da cultura popular paraguaia. Desde sua origem, portanto, "Índia" não era apenas uma música de sucesso, mas uma produção musical carregada de valor simbólico e identitário para o povo paraguaio.

Como escreve Duarte:

> [...] os versos de Ortiz Guerrero descrevem uma mulher selvagem, mistura de deusa e pantera, que traz no corpo os símbolos da sua origem guajaki (desnuda, usando um colar de dentes de feras da região, um cocar de plumas), corpo aliás formado a partir dos elementos da natureza paraguaia (nascida nas montanhas de Yvytyrusu, tem curvas copiadas do Rio Paraná). Eva do Éden guarani, portanto isenta do pecado original, fala um guarani doce e selvagem, comparado ao mel de eirusú, abelha que produz um mel saboroso. Mesmo tendo como lar a selva, conclui o poema, ela sabe amar e sabe sonhar. (Duarte, 2019, snp)

A letra apresenta a seguinte construção:

[58] Disponível em: https://www.facebook.com/archivonacionaldeasuncion/posts/un-hito-en-la-m%C3%BAsica-paraguaya-india-en-1928-jos%C3%A9-asunci%C3%B3n-flores-dio-vida-a-ind/1189079695944515/. Acesso em 25 de Fev. 2026.

[59] Indígena pertencente ao grupo dos Guarani.

Índia - José Asunción Flores (1928)
Composição – José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero

India bella mezcla de diosa y pantera *Doncella desnuda que habita el Guairá* *Arisco remanso curvó sus caderas* *Copiando un recodo de azul Paraná*	Índia, bela mistura de deusa e pantera Donzela nua que habita o Guairá Remanso arisco curvou seus quadris Copiando uma curva do azul Paraná
Montaráz india manceba, de la raza virgen *Eva guayakí*	Índia montaráz ("India montaráz" é uma expressão em castelhano (espanhol) que descreve uma mulher indígena nativa, selvagem, arisca ou que vive livre nas montanhas/selvas), amante, da raça virgem Eva guayakí (é uma referência ao povo indígena Aché-Guayakí, habitantes nativos do leste do Paraguai, no Alto Rio Paraná).
De su tribu la flor *Montaráz guayakí* *Eva arisca de amor* *Del Edén guaraní*	Da sua tribo, a flor Montaráz guayakí Eva arisca de amor Do Éden guarani
Bravea en sus sienes su orgullo de plumas *Su lengua es salvaje panal de eirusú* *Collar de colmillos de tigres y pumas* *Enjoya a la musa de Ybytyruzú*	Desafia em suas têmporas seu orgulho de penas Sua língua é um selvagem favo de eirusú Colar de presas de tigres e pumas Adorna a musa de Ybytyruzú (montanha grande)
Montaráz india manceba, de la raza virgen *Eva guayakí*	
La silvestre mujer *Que la selva es su hogar* *También sabe querer* *También sabe soñar*	Índia selvagem, da raça virgem Eva guayakí A mulher selvagem Que a selva é seu lar Também sabe amar Também sabe sonhar.

O prestígio dessa música atravessou fronteiras e chegou ao Brasil por meio da versão escrita por José Fortuna[60], compositor atento às transformações da música caipira de seu tempo. Como observa Costa (2015), os compositores brasileiros, atentos aos ritmos em evidência, incorporavam padrões musicais populares com o objetivo de alcançar reconhecimento e difusão. Nesse contexto, a versão brasileira de "Índia" insere a guarânia paraguaia no repertório da música caipira, aproximando dois universos culturais por meio da tradução e adaptação musical. A gravação realizada por Cascatinha e Inhana, em 1951, transformou a canção em um

[60] Embora não tenha sido possível localizar a data exata da adaptação realizada por José Fortuna, a versão brasileira de Índia provavelmente surgiu entre o final da década de 1940 e o início da década de 1950, período em que a guarânia passou a ser incorporada ao repertório da música sertaneja brasileira e em que artistas como Cascatinha e Inhana contribuíram para sua ampla difusão no país.

grande sucesso também no Brasil, inserindo-a definitivamente no repertório dos shows musicais, principalmente o de duplas caipiras. Como apontado por Duarte:

> A versão de José Fortuna, gravada primeiramente em 1951 por Cascatinha e Inhana, vendeu "dois milhões e meio" de cópias em discos de 78 rpm, segundo informações da dupla. Descreve uma mulher de origem (sangue) tupi, "flor do meu Paraguai", de pele morena, cabelos negros e longos, boca pequena e lábios rosados; trata-se de uma paixão logo abandonada, visto que quem canta está de partida para terras mais distantes. Narra, na verdade, um encontro numa região fronteiriça, em que os relacionamentos tornam-se passageiros, não vinculados a nenhuma territorialidade. (Duarte, 2019, snp)

Figura 9: Cascatinha e Inhana, Recordistas Brasileiros!



Recordistas brasileiros !

Um só disco de Cascatinha e Inhana:

1/2 milhão de exemplares vendidos!

EXCLUSIVOS DOS DISCOS TODAMERICA E DA BE-COSD. — "INOIA", DA EAMDEA DUPLA, JA VEN-DEU MAIS DE CLSNVEINTOS MIL DUSCOS. — DE-TENTORES DO PREAMO "ROQUETE PINTO" EM 1951 e 1953. — SINTESE FESTORICA DA CAR-REIRA DE FRANCISOO DOS SANTOS ICASCATINHA) E ANA SILVA DOS SANTOS UINNANA).

A festejada dupla e um número de sucesso e seto. (Foto colhida no fachada da TV-Record).

O simpático casal de paulistas iniciou sua vi-toriosa carreira artística na Rio de Janeiro, atuando em cinemas.

A dupla Cascatinha e Inhana dis-punta qualquer apresentação. Há 15 anos suas vozes vêm percorrendo todos os Estados do Brasil, penetrando nos mais afastados cidades, levando um pouco de encanto e alegria a milhares de ouvintes. A razão de seu êxito se deve, sem dúvida alguma, à perfeito harmonia de vozes e à absoluto iden-tidade interpretativa. Aliás, compren-der-se-á melhor esta assertiva sabendo-se que, na realidade, são marido e mulher desde 1941.

Cascatinha (Francisco dos Son-tos) é paulista. Nasceu em Araraqua-ra, em 20 de abril de 1919. Inhana (têrmo afetivo usado no interior), cha-ma-se Ana Silva dos Santos e nasceu em Araras, também no Estado de São Paulo, em 28 de março. Nascidas e criados no "hinterland" puderam cap-tar tôda poesia do músico sertaneja, razão pela qual se sentem à vontade quando interpretam nossos músicos caboclos.

Fonte: Acervo Recanto Caipira

Décadas mais tarde, em 1981, a música alcança novamente uma alta projeção, agora na voz de Perla. Esse retorno, evidencia um dado fundamental para a compreensão da dinâmica fronteiriça que a canção carrega. Se, nos anos 1950, uma guarânia paraguaia havia sido apropriada e consagrada pela música caipira brasileira, nos anos 1980 ela retorna a ser altamente

reproduzida na cena musical brasileira, só que desta vez interpretada por uma artista paraguaia, movimentando um ciclo simbólico de "ida e volta" entre os dois países.

A comparação entre as versões de "Índia", interpretadas por Cascatinha e Inhana e por Perla, revela não apenas diferenças de arranjo, mas transformações mais profundas na forma de sentir, interpretar e comunicar uma mesma canção no contexto da música de fronteira. Ainda que compartilhem a mesma letra, as duas versões constroem experiências musicais distintas, evidenciando como a canção pode ser reconfigurada a partir de diferentes matrizes culturais e sensibilidades estéticas.

Na gravação de Cascatinha e Inhana, observa-se uma estrutura fortemente marcada por elementos característicos da música caipira das décadas de 1950 e 1960. O compasso bem definido, com acentuação próxima à marcha, confere à canção um andamento mais firme e cadenciado[61]. A presença da primeira e da segunda voz, organizadas de forma paralela, reforça a tradição do canto em duplas, elemento central na música caipira. Além disso, os solos de sanfona contribuem para a ambientação sonora típica desse universo rural, evocando bailes, festas e sociabilidades do interior. Trata-se, portanto, de uma interpretação que insere "Índia" no repertório caipira brasileiro, enfatizando sua dimensão coletiva e tradicional.

Já na versão de Perla, a canção assume uma feição bastante distinta. O andamento mais lento aproxima a interpretação da estética da guarânia, gênero musical de forte presença na cultura paraguaia, caracterizado por seu caráter melancólico e expressivo. Essa mudança de tempo altera significativamente a percepção da música, deslocando-a para uma escuta mais introspectiva e sentimental.

Enquanto a interpretação de Cascatinha e Inhana ancora a música em uma tradição caipira mais consolidada da época em que foi gravada, a versão de Perla evidencia um trânsito cultural mais explícito, no qual elementos da música paraguaia, especialmente a guarânia e solos de harpa paraguaia são incorporados à canção. Nesse sentido, "Índia" deixa de ser apenas uma composição interpretada de formas diferentes e passa a funcionar como um espaço de encontro entre distintos modelos culturais.

Desse modo, a análise comparativa das duas versões permite compreender como uma mesma obra pode ser ressignificada em contextos diversos, assumindo novos sentidos a partir de escolhas estéticas e culturais específicas. No caso da versão de Perla, a aproximação com a guarânia não apenas altera a forma musical, mas também intensifica uma sensibilidade

[61] Cadenciado é um adjetivo que descreve algo com ritmo regular, compassado ou harmonioso, seguindo uma cadência constante. É utilizado para movimentos, sons ou falas organizadas, como "passo cadenciado" ou "música ritmada". Sinônimos incluem rítmico, compassado, balançado, andante e pausado.

fronteiriça, na qual a canção se torna expressão de identidades híbridas, marcadas pelo diálogo entre o universo caipira brasileiro e a tradição musical paraguaia.

Portanto, é justamente nessa perspectiva que a versão de Perla ganha relevância analítica, pois sua interpretação explicita, no plano estético e simbólico, esse movimento de circulação entre Brasil e Paraguai:

Índia – Perla (1981)
Versão: José Furtuna

Índia seus cabelos nos ombros caídos
Negros como a noite que não tem luar
Seus lábios de rosas para mim sorrindo
E a doce meiguice desse seu olhar

Índia da pele morena
Sua boca pequena
Eu quero beijar

Índia sangue tupi
Tens o cheiro da flor
Vem que eu quero lhe dar
Todo o meu grande amor

Quando eu for embora para bem distante
E chegar a hora de lhe dizer adeus
Fica nos meus braços só mais um instante
Deixa os meus lábios se unirem aos seus

Índia levarei saudade
Da felicidade que você me deu

Índia a sua imagem
Sempre comigo vai
Dentro do meu coração
Flor do meu Paraguai

Nesse contexto, a circulação e a regravação da canção Índia permitem observar, de maneira mais precisa, os mecanismos históricos de incorporação da musicalidade paraguaia no sul de Mato Grosso do Sul. Ao ser apropriada por intérpretes brasileiros e inserida em circuitos como o rádio, os discos e as apresentações ao vivo, a música deixa de ser vista como a música "de lá" (paraguaia) para se tornar parte de um repertório compartilhado na região de fronteira e ser encarada como um fenômeno "de dentro". Assim, a permanência e a popularidade de Índia evidenciam como a musicalidade paraguaia não apenas influenciou, mas foi continuamente

reelaborada dentro de práticas culturais locais, contribuindo para a constituição de uma identidades regionais marcada pela negociação e pela hibridização cultural.

A partir dessas considerações, torna-se pertinente deslocar o olhar para outras experiências musicais que igualmente expressam as dinâmicas culturais da fronteira. Nesse contexto, a canção Galopeira emerge como um exemplo significativo, possibilitando aprofundar a análise sobre os processos de circulação e transformação entre diferentes tradições musicais.

Duarte, escreve sobre a canção Galopeira:

> Uma das composições ainda hoje muito gravadas em sua versão brasileira feita por Pedro Bento é Galopeira (Galopera, de Mauricio Cardozo Ocampo). A galopa, segundo Luís Szarán, é derivada da polca, sendo uma dança rápida em compasso 6/8, cuja conclusão depende do diretor e pode ocorrer em qualquer parte da música. É executada em festas populares e religiosas. A galopera é a bailarina solista da galopa, e leva sobre a cabeça um cântaro ou várias garrafas. O poema de Mauricio Cardozo Ocampo se refere à festa de San Blas (São Brás), santo padroeiro do Paraguai, no dia 3 de fevereiro, realizada num dos bairros de Assunção. O tambor chama para a festividade, que é bastante ritualizada; formada a roda, as galoperas começam a dançar, devidamente paramentadas (pés descalços, usando roupas típicas, o chamado *tîpoy seguá*, enfeitando suas tranças com o *kîguá verá*, pente de ouro e pedras preciosas nos cabelos, além de brincos e anéis preciosos e um rosário de coral). Do seu cântaro a *mitacuñá* (jovem mulher) oferece água para os peregrinos, do que resultam os versos finais, "*dame un poco de agua fresca de tu cántaro de amor*". (Duarte, 2019, snp)

A versão original de "Galopera", de Mauricio Cardozo Ocampo, se insere no universo cultural paraguaio ao tematizar uma dança tradicional que carrega valor simbólico e identitário. A canção faz referência à galopa, uma manifestação vinculada à polca paraguaia, marcada por sua relação com festas, coletividades e enraizada nas práticas populares, especialmente em contextos urbanos e festivos como os bailes e celebrações comunitárias. Nesse sentido, a música não apenas descreve a dança, mas também constrói uma narrativa que evidencia elementos visuais e simbólicos, como as vestimentas das "galoperas", os instrumentos e o ambiente festivo, marcando sua função como expressão da cultura nacional e da sociabilidade paraguaia.

Além disso, a própria figura da "galopera", como a mulher que dança, assume um papel central, representando tanto a estética quanto o imaginário dessa tradição, em que música e dança se entrelaçam como formas de expressão do cotidiano e da memória coletiva. Assim, a versão original pode ser compreendida como uma celebração de uma prática cultural específica, localizada e identitária.

Em uma entrevista ao Piunti[62], 2022, a cantora Perla fala sobre a tradição da "galopera". A mesma diz que: *galopera é uma dança religiosa e a música é religiosa, ao patrono dos cavalos e ao patrono da voz (senhor San Blas).* Piunti pergunta: *a "galopera" é a que dança-galopa ou não, galopera* (em si) *é uma dança?* Perla responde: *o cavalo também, os homens "emperiquitam" tudo o cavalo e levam na garupa a paraguaia, porque ela vai descer pra dançar, e o cavalo fica com aquele trote[63], o homem e o cavalo ficam entusiasmados, a paraguaia tem que excitar o cavaleiro que a trouxe na garupa, porque ele vai me dar carona pra chegar até a igreja pra benzer a minha voz, benzer com a fita vermelha o cavalo e o nosso pescoço também, por isso nós sempre temos que estar com alguma coisa vermelha.*

Piunti pergunta: *e é tradicional religiosa?* Perla responde: *sim, dia 3 de fevereiro, tanto que se diz assim*, e canta:

"En un baile de Asunción	
Gente viene, gente va	Numa festa em Assunção
Ya está llamando el tambor	As pessoas vêm, as pessoas vão
La galopa va a empezar	O tambor já está chamando
	O galope está prestes a começar
Tres de febrero llegó	
El patrón señor San Blas	Chegou o dia 3 de fevereiro
Ameniza la función	O padroeiro, São Brás
La Banda de Trinidad"	A Banda Trinidad vai animar a festa

[62] Jornalista

[63] É um andamento de dois tempos, em que o cavalo move as patas em diagonal (dianteira direita com traseira esquerda, e vice-versa) com um breve momento de suspensão no ar, o que causa um movimento de "pulo" para o cavaleiro.

Figura 10: Representação da Galopeira



Fonte: Mundotoro

Então, nesse sentido, de acordo com Perla, "galopera" na sua gênese possui um significado religioso e cultural para a nação paraguaia. No entanto, ao atravessar fronteiras e ser reinterpretada em outros contextos, especialmente na versão em português, encontra-se uma divergência, essa mesma canção passa a adquirir novos sentidos e intenções, como já citado anteriormente, a música se desloca de uma representação cultural tradicional para outras formas de apropriação e ressignificação.

Como aponta Duarte:

> Na versão de Pedro Bento, o olhar estrangeiro enxerga um baile realizado em Assunção, com quatro cantores executando as músicas e as paraguaias dançando. Portanto, uma festa sem nenhuma conotação religiosa, uma atividade puramente de lazer. O narrador entra na dança, e se recorda do baile, dizendo que tem saudades desse acontecimento e pretende por isso voltar ao Paraguai. (Duarte, 2019, snp)

Portanto, do ponto de vista histórico, a circulação de canções como Galopeira e Índia entre o Paraguai e o Brasil, especialmente a partir das décadas de 1950 e 1980, revela muito mais do que simples adaptações musicais, pois trata-se de um processo de trocas culturais contínuas em uma região de fronteira marcada pela porosidade. No atual Mato Grosso do Sul, cujo defendido nesse trabalho, tem sua formação social está ligada ao contato com o Paraguai, essas músicas ajudaram a consolidar um repertório híbrido, no qual ritmos como a guarânia e a

polca paraguaia foram incorporados à música caipira e, posteriormente, à música sertaneja. Esse trânsito musical acompanha fluxos migratórios, relações comerciais e sociabilidades cotidianas, fazendo com que elementos culturais paraguaios deixassem de ser percebidos como "externos" e passassem a integrar o próprio tecido cultural de Mato Grosso do Sul.

Nesse sentido, pode-se afirmar que essas canções participam da construção de certas "identidades sul-mato-grossenses", ainda que de maneira indireta e muitas vezes não institucionalizada. Elas expressam identidades que não se define por fronteiras rígidas, mas por uma lógica de intercâmbio, em que o "outro", neste caso, o Paraguai, é integrante do "nós". Ao mesmo tempo, o fato de versões em português frequentemente enfatizarem aspectos mais festivos, românticos também revela tensões nesse processo, pois ao serem apropriados pela indústria cultural brasileira, essas músicas podem diluir ou transformar seus significados originais. Ainda assim, é justamente nessa ambiguidade, entre preservação e reinvenção, que se delineia uma identidade fronteiriça própria, marcada pela convivência entre tradição e adaptação, memória e circulação.

3.3 *Pajaro Campana*, quando apenas a harmonia já desperta uma identidade

Ao direcionar a análise para Pájaro Campana, especialmente em sua dimensão instrumental, torna-se possível também aprofundar, por esse viés, a compreensão dos processos históricos de circulação e ressignificação da musicalidade paraguaia no espaço sul-mato-grossense. Diferentemente das canções anteriormente discutidas, cuja força também reside no texto e na interpretação vocal, aqui o protagonismo recai sobre o instrumento e sobre a técnica, o que permite observar com maior nitidez como determinados timbres e formas de execução carregam marcas culturais específicas. Nesse sentido, a harpa paraguaia não é entendida apenas como um instrumento, aqui ela aparece como um produto histórico de longa duração, resultante de processos de contato, adaptação e criação que remontam ao período colonial, quando matrizes europeias foram apropriadas e transformadas no contexto americano, particularmente no Paraguai.

Aspectos esses, elucidados por Cristaldo:

> A harpa paraguaia tem compenetrado no espírito do artista paraguaio e hoje em dia faz parte do seu cotidiano. Devo citar que foi o compositor FELIZ PEREZ CARDOSO que imortalizou na harpa paraguaia a música Pássaro Campana (guyra pu, ou guyra campana, em guarani), uma das páginas musicais mais folclóricas e representativas do Paraguai justamente a que dá mais brilhantismo ao harpista ao interpretá-la. Esta polca paraguaia já faz

> muito tempo que ultrapassou nossas fronteiras, levando consigo os acentos e latidos telúricos de América que simboliza este pássaro que voa repartindo harmonia do nosso continente, para todas as latitudes do nosso planeta. (Cristaldo, 2011, snp)

Adiante, a consolidação da harpa paraguaia evidencia justamente esse movimento de reelaboração cultural. Ao ser incorporada pelas populações locais, o instrumento foi modificado tanto em sua estrutura quanto em sua forma de execução, desenvolvendo características próprias que o distanciam de seus modelos europeus. Esse processo não ocorreu isoladamente, mas esteve articulado a dinâmicas mais amplas de mestiçagem cultural, nas quais elementos indígenas, europeus e posteriormente regionais se entrelaçaram. Assim como a língua guarani passou por transformações sem perder sua centralidade identitária, a harpa também se tornou um símbolo de pertencimento, ao mesmo tempo em que permaneceu aberta a influências externas e a contínuas reinvenções.

Sendo assim, é nesse contexto que *Pájaro* se encontra, pois sua execução na harpa sintetiza uma memória cultural compartilhada. No entanto, ao atravessar a fronteira e ser apropriada por músicos sul-mato-grossenses, como o grupo Tradição[64], Correinha[65] e Luis Goiano e Girsel da Viola[66], passa por um novo processo de deslocamento, no qual o protagonismo instrumental pode ser transferido para a viola caipira ou para a sanfona. Essa mudança indica a inserção da obra em outro universo sonoro, marcado por referências da música caipira e sertaneja. Desse modo, a mesma composição passa a expressar diferentes camadas de identidades, revelando como a musicalidade paraguaia é reinterpretada a partir de práticas locais.

Dessa forma, a comparação entre as versões que privilegiam a harpa e aquelas que destacam a viola ou a sanfona permite evidenciar um aspecto central da formação cultural sul-mato-grossense, a capacidade de absorver influências externas e traduzi-las em códigos próprios. A permanência da melodia de Pájaro Campana, mesmo quando executada por

[64] Grupo sul-mato-grossense, de Cuiabá, formado em 1995, com uma linha musical que adota misturas de inúmeros gêneros regionais, entre eles, vanerão, forró, axé, chamamé, sertanejo, música romântica, rasqueado, polka e guarânias latinas. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/grupo/grupo-tradicao/. Acesso em: 05 de Mai 2026.

[65] O acordeonista (sanfoneiro) e cantor Correinha (Mário de Assis Carneiro) natural de Itaum (25/11/1954) distrito de Dourados no Mato Grosso do Sul (48 anos), vai bater o recorde brasileiro tocando e cantando em pé sem parar seu acordeon em Bela Vista na fronteira do Brasil com o Paraguai. Disponivel em: https://www.douradosnews.com.br/noticias/douradense-vai-bater-recorde-mundial-tocando-acordeon-07e8fc5fe2deffbf/155979/. Acesso em: 05 de Mai 2026.

[66] Luís Eduardo da Silva Santos – Camapuã, MS, Girsel Lima de Assis – Mineiros, GO, Girsel começou a estudar violão e viola caipira com doze anos de idade. Em seguida, passou a tocar no grupo jovem da Igreja de São João Batistta, em Camapuã (MS), cidade onde conheceu Luís Goiano. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/grupo/luis-goiano-e-girsel-da-viola/. Acesso em 05 de Mai 2026.

instrumentos distintos, sugere a existência de um repertório comum que atravessa fronteiras nacionais, ao mesmo tempo em que as escolhas instrumentais revelam disputas simbólicas e processos de identificação regional. Assim, mais do que uma peça musical, a obra se torna um ponto de observação privilegiado para analisar historicamente como se constrói identidades regionais sul-mato-grossenses marcadas pela circulação da musicalidade paraguaia na região e sua adaptação e hibridização cultural.

Uma evidencia crucial para esse debate, é a apresentação de "Pájaro Campana" pelo Grupo Tradição, registrada no DVD Micareta Sertaneja (2007). Essa versão oferece um exemplo particularmente expressivo dos processos de circulação e ressignificação da musicalidade paraguaia no contexto sul-mato-grossense. Ao anunciar "uma micareta paraguaia", Michel Teló não apenas introduz a performance, mas evidencia, ainda que de forma festiva, a consciência de uma proximidade cultural historicamente construída. Esteve presente o harpista de nome Fábio Kaida no palco, e duelando os solos juntamente com a sanfona, ele desloca a execução da obra para um espaço de encontro entre tradições musicais distintas, mas profundamente conectadas pela experiência de fronteira. Ao longo da performance, há uma alternância de solos entre a harpa e a sanfona e esse fenômeno poder ser compreendido como uma metáfora sonora das dinâmicas históricas que marcaram a formação cultural da região. De um lado, a harpa remete à tradição paraguaia, carregando consigo um repertório técnico e simbólico consolidado; de outro, a sanfona, amplamente difundida na música caipira e sertaneja, insere a peça no universo musical brasileiro, particularmente sul-mato-grossense. O duelo entre os dois instrumentos, marcado por momentos de alternância e sobreposição, sugere uma negociação contínua, na qual diferentes matrizes culturais coexistem e se reconfiguram.

Nesse sentido, essa apresentação específica permite observar como a musicalidade paraguaia foi incorporada de maneira ativa na construção de identidades regionais. A execução compartilhada de "Pájaro Campana" evidencia que essas identidades não se constituem pela negação do outro, mas justamente pela capacidade de integrar influências diversas, transformando-as em expressão local. Assim, o que se apresenta no palco passa a ser uma ideia da materialização de um processo histórico mais amplo, no qual práticas culturais paraguaias e sul-mato-grossenses se entrelaçam, contribuindo para a formação de identidades regionais híbridas, dinâmicas e continuamente reelaboradas.

Portanto, "Pájaro Campana", é um dos fenômenos que evidencia a presença da musicalidade paraguaia no processo de formação cultural e identitária sul-mato-grossense. A permanência de sua melodia em diferentes interpretações, instrumentos e contextos demonstra

a incorporação de referências sonoras paraguaias ao cotidiano cultural da região. Mesmo deslocada de sua execução original, a obra mantém elementos capazes de despertar reconhecimento e identificação coletiva. A própria sonoridade da composição carrega marcas de pertencimento compartilhadas historicamente entre populações da fronteira. Além disso, sua execução por músicos ligados à música caipira, sertaneja e regional revela a consolidação de um repertório comum entre Paraguai e Mato Grosso do Sul, o que se construiu por meio de migrações, trocas comerciais, relações familiares e circulações culturais constantes. A musicalidade paraguaia se incorporou aos sistemas culturais da região e participou ativamente da formação de suas sensibilidades sonoras.

3.4 O fenômeno da Chalana

Voltando para o campo de análise de letras, é praticamente indispensável observar a influência da musicalidade paraguaia no processo de formação identitária sul-mato-grossense e deixar a música "Chalana" de fora. Essa música composta em Corumbá há mais de 8 décadas destaca elementos profundamente associados ao imaginário regional pantaneiro, articulando paisagem, sentimento e musicalidade de fronteira em torno do Rio Paraguai. Já em seus versos iniciais, a composição estabelece essa relação ao apresentar a chalana 'riscando o remanso do Rio Paraguai', e sendo uma guarânia, gênero que se consolidou historicamente como uma das principais matrizes musicais presentes no sul do antigo Mato Grosso, essa relação fica ainda mais evidente.

A inserção, aqui neste trabalho, da "Chalana" permite ampliar a discussão acerca da presença da musicalidade paraguaia na formação cultural sul-mato-grossense, sobretudo porque a canção ocupa um lugar singular na construção simbólica da paisagem regional. De acordo com Araujo (2023), a música foi composta em 1943 por Mário Zan[67], inicialmente de forma instrumental, e posteriormente recebeu letra de Arlindo Pinto[68], e ela surge vinculada

[67] [...] Autor de sucessos como "Chalana", "Dizem Que Um Homem Não Deve Chorar" e "Segue Seu Caminho", o sanfoneiro nasceu Mario João Zandomeneghi em Veneza, Itália e chegou ao Brasil aos quatro anos. Seu pai José Zandomeneghi foi trabalhar na lavoura. A família se estabeleceu em Santa Adélia, próximo a Catanduva. Mas de acordo com familiares, desde cedo, nas festas, Mario não desgrudava os olhos dos sanfoneiros, que tocavam ritmos como rancheira, polca, arrasta-pé, valsa e balanceio (baião), muito populares no interior do país. Disponível em: https://web.portalsucesso.com.br/home/relembre-um-pouco-dos-100-anos-de-mario-zan. Acesso em 07 de Mai 2026.

[68] Considerado um dos mais importantes compositores sertanejos do fim dos anos 1940 e início dos anos 1950 [...] Em 1954, Mário Zan lançou pela RCA Victor o rasqueado "Chalana", parceria dos dois e que se tornaria o maior sucesso como compositor, tendo conhecido diversas regravações. Disponível em: https://dicionariompb.com.br/artista/arlindo-pinto/. Acesso em 07 de Mai 2026.

diretamente ao Rio Paraguai e ao espaço pantaneiro. A própria origem da composição, inspirada pela observação de uma chalana navegando em Corumbá, evidencia a centralidade das dinâmicas fluviais e fronteiriças na elaboração de imaginários culturais ligados ao antigo Mato Grosso.

Nesse contexto, a escolha da guarânia como base melódica possui importância para esta discussão. Como já tratado em momentos anteriores nessa dissertação, criada no Paraguai nas primeiras décadas do século XX, a guarânia se consolidou como um gênero musical associado à melancolia, à contemplação e às experiências afetivas ligadas ao território. Sua circulação pelo sul do antigo Mato Grosso permitiu que determinadas sensibilidades sonoras paraguaias fossem incorporadas ao repertório regional. Em "Chalana", essa influência aparece de maneira evidente na condução lenta da melodia, na valorização emocional da paisagem e na atmosfera nostálgica construída ao longo da composição. A canção articula elementos da música regional brasileira como a viola caipira e com estruturas melódicas diretamente associadas à tradição paraguaia, como o ritmo em guarânia e em muitas versões ganham solos em harpa.

Chalana – Mario Zan (1943)
Composição (letra): Arlindo Pinto
Versão – Mario Zan 1954

Lá vai uma chalana
Bem longe se vai
Navegando no remanso
Do rio Paraguai

Oh, chalana, sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor

Oh, chalana, sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor

E assim ela se foi
Nem de mim se despediu
A chalana vai sumindo
Na curva lá do rio

E se ela vai magoada
Eu bem sei que tem razão
Fui ingrato, eu feri
O seu meigo coração

Oh, chalana, sem querer

Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor

Oh, chalana, sem querer
Tu aumentas minha dor
Nessas águas tão serenas
Vais levando meu amor

Essa letra potencializa a relação do antigo mato grosso com o Paraguai ao transformar o Rio Paraguai o eixo central da sua narrativa. A chalana que atravessa lentamente o rio conduz também sentimento de perda, distância e saudade. A paisagem pantaneira deixa de funcionar como cenário e passa também a integrar a experiência emocional da canção.

Além disso, "Chalana" ocupa um papel importante na consolidação de uma identidade musical sul-mato-grossense justamente porque associa referências paraguaias a elementos frequentemente reconhecidos como regionais no estado, como os gêneros musicais já discutidos aqui. A incorporação da guarânia ao imaginário pantaneiro demonstra como a musicalidade paraguaia foi naturalizada dentro das práticas culturais locais ao longo do século XX. A canção ajuda a perceber que parte significativa daquilo que posteriormente passou a ser entendido como "música regional" no Mato Grosso do Sul foi construída a partir de intensas trocas culturais de fronteira, nas quais ritmos e formas melódicas paraguaias desempenharam papel fundamental.

Adiante, outra questão deve ser observada com rigor. Quando a letra afirma "E assim ela se foi / Nem de mim se despediu / A chalana vai sumindo / Na curva lá do rio", a composição apresenta uma imagem que ultrapassa a simples ideia de despedida. O sujeito da canção acompanha visualmente o trajeto da embarcação até o momento em que ela desaparece na curva do Rio Paraguai, indicando familiaridade com aquele percurso fluvial e com a dinâmica de navegação da região. Essa descrição sugere uma cena construída a partir da observação cotidiana do porto e das embarcações que circulavam por Corumbá, espaço historicamente que é marcado pelas conexões comerciais e culturais com o Paraguai.

A partir dessa perspectiva, se torna possível levantar a hipótese de que a letra faz referência a alguém que parte em direção ao território paraguaio. A própria geografia do Rio Paraguai contribui para essa interpretação, uma vez que o trajeto fluvial ao norte de Corumbá acompanha curvas do rio que conduzem às rotas historicamente ligadas ao país vizinho. Evidentemente, não se trata de afirmar categoricamente que a composição descreve um retorno ao Paraguai, mas de perceber como a construção imagética da canção dialoga com uma

experiência histórica de fronteira intensamente presente no cotidiano corumbaense. Como observado neste recorte do mapa de Corumbá:

Figura 11: Curva do Rio Paraguai e o Porto Geral de Corumbá



Fonte: Site da prefeitura de Corumbá

Como destacado nos parágrafos anteriores, o ponto em que se localiza o "Porto Geral" de Corumbá, onde estaria também o sujeito que vê a chalana saindo, é próximo a curva que o Rio Paraguai faz em direção a terra estrangeira. Esse fato levanta a possível hipótese de que quem parte na *Curva lá do rio*, deixa pra quem fica (o compositor, representando povo do antigo Mato grosso) seus costumes, sua culinária, sua música, seu modo de viver, suas maneiras de sentir, seu idioma, enfim, deixa parte de sua cultura em terra brasileira, mas também leva consigo parte de uma cultura, naquele momento, Mato-grossense.

Essa leitura ganha força justamente porque "Chalana" foi composta em Corumbá, cidade cuja formação histórica esteve diretamente ligada à navegação fluvial e às relações constantes com populações paraguaias. Como se observa na história do Porto Geral de Corumbá. Liberado oficialmente para atividades comerciais em 1853, o porto rapidamente se consolidou como um dos principais pontos de circulação econômica e cultural da região pantaneira. A navegação pelo Rio Paraguai conectava Corumbá a diferentes territórios da Bacia do Prata, especialmente ao Paraguai, favorecendo intensas trocas comerciais, circulação de trabalhadores, deslocamentos populacionais e contatos culturais permanentes ao longo do

século XIX e das primeiras décadas do século XX[69]. Portando, a despedida narrada na canção acaba revelando, ainda que de maneira sutil, a intensidade dessas conexões históricas entre Mato Grosso do Sul e Paraguai.

Desse modo, o Porto Geral não se restringia a um espaço de embarque e desembarque de mercadorias, quando se trata da discussão sobre identidades e cultura fronteiriça. Se Trata de um ambiente marcado por encontros cotidianos, despedidas, retornos e convivências entre o Brasil e o Paraguai. Considerando que "Chalana" foi composta justamente a partir da observação de uma embarcação deixando o porto corumbaense, se torna possível compreender a canção como resultado das experiências históricas produzidas naquele espaço, profundamente atravessado pela presença paraguaia e pela circulação constante de pessoas, culturas e sonoridades.

3.5 O "Ser" Sul-Mato-Grossense por meio de "Sonhos Guaranis"

Ao longo desta dissertação, a intenção foi compreender como as múltiplas influências culturais presentes na região de fronteira contribuíram para a formação de identidades sul-mato-grossenses profundamente marcada pela circulação de pessoas, sons, costumes e memórias. A música, nesse contexto, apareceu como expressão artística, mas para o historiador que pesquisa a identidade de um lugar, ela também é uma histórica importante, capaz de revelar experiências coletivas, permanências culturais e sentimentos de pertencimento construídos, nesse contexto, entre o Brasil, o Paraguai e outros espaços que atravessam a história do antigo sul de Mato Grosso. Ao percorrer diferentes manifestações musicais, especialmente aquelas ligadas à música paraguaia, ao chamamé, à música caipira e ao sertanejo, tornou-se possível perceber como essas sonoridades ajudaram a consolidar imaginários, afetos e formas particulares de viver a fronteira.

E caminhando para o argumento que fecha essa pesquisa, a seleção da música "Sonhos Guaranys", de Almir Sater e Paulo Simões, se faz pertinente. Porque essa música sintetiza muitos dos elementos discutidos ao longo desta pesquisa. Apresenta um território marcado pela mistura, pela travessia e pela memória, onde diferentes povos e tradições convivem e deixam marcas profundas na constituição cultural da região, evidenciando que "identidades regionais" nascem justamente desse encontro entre culturas diversas.

[69] Informações extraídas do IPHAN, Instituto do Patrimônio histórico e artístico nacional.

Essa multiplicidade cultural, discutida anteriormente por meio das influências paraguaias na música regional, reaparece aqui como parte constitutiva do cotidiano e da memória coletiva das gerações que nasceram nesse território ou que passaram a reconhecê-lo como lugar de pertencimento.

Dessa maneira, a canção dialoga diretamente com a proposta desta dissertação. Que é compreender como elementos culturais vindos do Paraguai e das regiões fronteiriças permaneceram vivos ao longo do tempo e ajudam a formar identidades no Mato Grosso do Sul. Portanto, Sonhos Guaranis:

> Sonhos Guaranis - Almir Sater (1982)
> Composição – Almir Sater e Paulo Simões
>
> Mato Grosso encerra em sua própria terra
> Sonhos guaranis
> Por campos e serras a história enterra uma só raiz
> Que aflora nas emoções
> E o tempo faz cicatriz
> Em mil canções
> Lembrando o que não se diz
>
> Mato Grosso espera esquecer quisera
> O som dos fuzis
> Se não fosse a guerra
> Quem sabe hoje era um outro país
> Amante das tradições de que me fiz aprendiz
> Em mil paixões sabendo morrer feliz
>
> E cego é o coração que trai
> Aquela voz primeira que de dentro sai
> E as vezes me deixa assim ao
> Revelar que eu vim da fronteira onde
> O Brasil foi Paraguai

No trecho *Mato Grosso encerra em sua própria terra / sonhos guaran*is permite uma interpretação que alcança dimensões históricas da formação cultural sul-mato-grossense. Ao afirmar que o Mato Grosso "encerra" em sua própria terra os "sonhos guaranis", a música de Almir Sater sugere a permanência de elementos culturais indígenas, e, possivelmente paraguaios, na constituição histórica da região, mesmo diante dos diversos processos políticos e territoriais que buscaram redefinir identidades locais ao longo do tempo. A também letra aponta para uma herança cultural que não desaparece com as mudanças administrativas, com as disputas nacionais ou com os discursos de identidades, permanecendo viva no imaginário, nos costumes e especialmente, como neste caso, na musicalidade regional.

A referência aos “sonhos guaranis” pode ser compreendida como uma rememoração simbólica das populações indígenas guaranis e das múltiplas influências culturais paraguaias presentes no antigo sul de Mato Grosso. A expressão revela a continuidade histórica dessas presenças culturais dentro do cotidiano regional. Ao longo desta dissertação, se também que a formação identitária sul-mato-grossense ocorreu, em grande parte, por meio desses encontros culturais de fronteira, nos quais tradições variadas, dentre elas, paraguaias, indígenas, sertanejas e pantaneiras passaram a coexistir e produzir novas formas de pertencimento. Assim, é possível interpretar por meio dessa música que identidades regionais não se construiu pela exclusão dessas influências, mas pela incorporação delas à experiência histórica local.

Adiante, quando a canção afirma que *o tempo faz cicatriz*, a letra introduz uma reflexão importante sobre memória e permanência histórica. A cicatriz, nesse caso, bane o apagamento dessas influencias externas e mostra que houve uma marca anterior, uma experiência vivida que permaneceu inscrita no tempo. Historicamente, essa imagem pode ser relacionada aos conflitos, às tensões políticas e às tentativas de silenciamento cultural que atravessaram a história da região de fronteira. Ainda que determinados grupos, tradições ou influências tenham sido marginalizados em certos discursos sobre identidades regionais, suas marcas continuaram presentes na cultura popular, na música e nas memórias coletivas. A cicatriz, portanto, atua como símbolo de uma memória que resiste ao esquecimento.

Em outro trecho Almir Sater canta: *Em mil canções / lembrando o que não se diz*. Aqui, a música assume quase a função de testemunho histórico. As canções aparecem como espaços de preservação de narrativas, sensibilidades e experiências que muitas vezes não encontram lugar na história. Ao cantar aquilo *que não se diz,* Almir Sater revela como a música regional pode funcionar como linguagem de memória, transmitindo histórias silenciadas pelas disputas de poder, pelos projetos políticos de nacionalização ou pelas tentativas de homogeneização cultural da fronteira. Dessa forma, a canção participa ativamente da construção de uma consciência histórica regional. Ao transformar em música aquilo que permaneceu disperso na memória coletiva, “Sonhos Guaranis” reforça a ideia de que identidades sul-mato-grossenses são resultado de permanências culturais profundas, muitas delas invisibilizadas ao longo da história, mas continuamente preservadas pelas práticas culturais populares.

No trecho seguinte, a letra diz: *Mato Grosso espera esquecer quisera / o som dos fuzis.* Esse recorte introduz, de maneira direta, uma memória histórica marcada pela violência e pelos conflitos que atravessaram a formação da região fronteiriça entre Brasil e Paraguai. Nessa parte da canção, Almir Sater transforma a guerra em uma lembrança ainda presente na paisagem do

Mato Grosso do Sul, sugerindo que os ecos desse passado permanecem vivos na memória coletiva regional. Historicamente, essa referência, possivelmente, remete sobretudo à Guerra do Paraguai, evento decisivo para a reorganização política, territorial e cultural da região. Os efeitos da guerra respingaram nas relações culturais estabelecidas entre brasileiros, paraguaios e populações locais. A próxima estrofe, *quem sabe hoje era um outro país*, possui grande força histórica, pois sugere a consciência de que as fronteiras nacionais são construções históricas produzidas por disputas políticas e militares. Ao levantar a hipótese de um território que poderia ter pertencido a outra nação, a música evidencia o caráter instável das identidades dessa região. Nesse sentido, o verso rompe com visões nacionalistas rígidas e se aproxima de interpretações historiográficas contemporâneas que compreendem as regiões fronteiriças como espaços híbridos, marcados pela circulação cultural e pela fluidez identitária. O Mato Grosso do Sul aparece, então, como resultado de processos históricos contingentes, impactados pelos desdobramentos da guerra. Essa reflexão é particularmente importante porque, durante muito tempo, a historiografia tradicional tratou a Guerra do Paraguai a partir de narrativas nacionalistas centradas em heróis militares e vitórias territoriais, privilegiando interpretações voltadas à dimensão diplomática e militar do conflito (Salles, 2015). Entretanto, interpretações historiográficas mais recentes passaram a enfatizar também os impactos sociais, culturais e humanos da guerra, especialmente nas regiões de fronteira. E a música de Almir Sater dialoga justamente com essa perspectiva ao deslocar o foco da guerra enquanto feito militar para seus efeitos duradouros sobre a memória regional. O *som dos fuzis* não aparece como símbolo de glória patriótica, mas talvez como trauma histórico que o Mato Grosso deseja esquecer, embora jamais consiga apagar completamente.

Terminando a segunda estrofe com *amante das tradições de que me fiz aprendiz*, o eu lírico demonstra que identidades culturais sul-mato-grossenses foram construídas a partir de um processo de convivência com essas heranças históricas complexas. Há aqui uma dimensão importante, a de que uma tradição não surge como algo puro ou homogêneo, mas como aprendizado adquirido dentro de um espaço cultural híbrido e marcado por tensões históricas. Isso reforça a ideia de que as influências paraguaias e fronteiriças sobreviveram mesmo após os conflitos políticos e militares, permanecendo incorporadas ao cotidiano, à música, à linguagem e aos costumes regionais. Por fim, os versos: e*m mil paixões sabendo morrer feliz* revelam uma relação afetiva com identidades construídas na fronteira. Mesmo marcada pela guerra, pelas disputas territoriais e pelas cicatrizes históricas, a cultura regional transforma essas experiências em pertencimento e memória compartilhada.

Os versos finais de “Sonhos Guaranis”, encerram a canção de maneira profundamente simbólica e reveladora para uma interpretação histórica da questão sobre identidades sul-mato-grossenses. Ao cantar que *cego é o coração que trai / aquela voz primeira que de dentro sai*, Almir Sater sugere a existência de uma memória interior, quase ancestral, que resiste aos processos de apagamento cultural e às tentativas de redefinição identitária impostas ao longo do tempo. Essa “voz primeira” pode ser compreendida como a própria memória histórica da fronteira, formada por influências indígenas, paraguaias, sertanejas e pantaneiras que permanecem presentes mesmo quando determinados discursos políticos ou sociais procuram silenciá-las. A ideia de “trair” essa voz também possui uma dimensão historiográfica importante, pois aponta para os conflitos existentes em torno da construção das identidades regionais. Ao longo da história, especialmente após a consolidação das fronteiras nacionais e da própria divisão do antigo Mato Grosso, diferentes projetos políticos buscaram afirmar identidades mais alinhadas a perspectivas nacionalistas brasileiras, muitas vezes reduzindo ou marginalizando as influências culturais paraguaias e indígenas presentes na região. Entretanto, a canção sugere justamente o contrário, pois ela mostra que negar essas influências significaria negar a própria formação histórica do território e das populações que nele viveram.

Essa interpretação se torna ainda mais evidente no verso seguinte: *revelar que eu vim da fronteira onde o Brasil foi Paraguai*. Historicamente, essa frase sintetiza de maneira forte a complexidade territorial e cultural da região sul-mato-grossense. A fronteira aparece como espaço histórico de circulação, mistura e disputas de pertencimento. O trecho remete não apenas às consequências da Guerra do Paraguai, mas também à percepção de que as identidades nacionais, tal como conhecidas atualmente, são construções históricas produzidas por conflitos, negociações e redefinições territoriais. Na parte “da fronteira onde o Brasil foi Paraguai”, Almir Sater evidencia que a cultura local foi formada nesse espaço híbrido, onde as delimitações nacionais nunca conseguiram interromper completamente as trocas culturais entre os povos. A música reconhece, portanto, que o Mato Grosso do Sul carrega marcas paraguaias não apenas em sua musicalidade, mas também em sua linguagem, em seus costumes, em suas sensibilidades culturais e em suas formas de pertencimento.

Nesse sentido, se torna significativo perceber que, embora a música trate continuamente de elementos que hoje são associados ao Mato Grosso do Sul (como a fronteira, a cultura paraguaia, a presença indígena, os conflitos históricos e as tradições regionais), em nenhum momento a letra menciona diretamente o nome “Mato Grosso do Sul”, tendo em vista que é um lançamento de 1982, em que o estado já tinha esse nome. É possível interpretar essa ausência

de forma casual, mas esse fato não anula a ideia de que a identidades regionais ultrapassam os limites administrativos estabelecidos em 1977, quando ocorreu a divisão do antigo estado de Mato Grosso. A canção trabalha com um Mato Grosso histórico, cultural e afetivo, anterior às divisões políticas contemporâneas e profundamente marcado pela experiência da fronteira.

Essa percepção dialoga com a proposta central desta dissertação. Ao longo deste trabalho, a intenção foi demonstrar que a formação identitária sul-mato-grossense ocorreu por meio de processos históricos complexos, atravessados por disputas territoriais, encontros culturais e permanências. As fontes musicais analisadas, especialmente músicas caipiras, sertanejas, e as que reúnem um pouco desses dois gêneros, mas que ganham o nome de música de fronteira, revelaram que a influência da musicalidade paraguaia não foi secundária, mas constitutiva da própria cultura regional. Ainda que muitas dessas músicas estejam inseridas no universo da música caipira brasileira, elas preservam sonoridades, ritmos, instrumentos e sensibilidades que são ligadas ao Paraguai e à experiência musical ou cultural vivida na fronteiriça.

Assim, se conclui que, ser sul-mato-grossense, conforme sugere tanto a canção quanto as análises desenvolvidas nesta pesquisa, significa ser resultado dessas múltiplas experiências históricas acumuladas ao longo do tempo. Significa carregar as marcas das disputas territoriais, das guerras, das migrações, dos encontros culturais e das permanências indígenas e paraguaias que ajudaram a moldar a região. As identidades regionais, portanto, não se constroem pela negação ou aprovação dessas influências, mas justamente pela convivência entre elas.

Desse modo, ao encerrar esta dissertação a partir de “Sonhos Guaranis”, torna-se possível compreender a música como fonte histórica capaz de revelar memórias e identidades que muitas vezes escapam às narrativas tradicionais. A canção de Almir Sater sintetiza, em sua dimensão poética, aquilo que esta pesquisa buscou demonstrar historicamente: que o Mato Grosso do Sul nasceu da fronteira, das disputas e dos encontros culturais; e que a influência da musicalidade paraguaia permanece viva como parte fundamental do processo de formação identitária regional.

CONCLUSÃO

Esta dissertação partiu de uma questão central. De que maneira a musicalidade paraguaia participou dos processos de formação identitária do Mato Grosso do Sul? A partir desse problema, o objetivo foi compreender como determinados gêneros musicais, artistas, repertórios e práticas culturais oriundos do Paraguai foram incorporados ao cotidiano regional e passaram a compor as formas pelas quais diferentes gerações de sul-mato-grossenses construíram sentimentos de pertencimento e reconhecimento em relação ao território. A hipótese que orientou esta investigação foi a de que a musicalidade paraguaia não se restringiu a uma influência externa sobre a cultura regional, mas desempenhou papel significativo na constituição das identidades culturais desenvolvidas em Mato Grosso do Sul. Ao longo da pesquisa, as evidências analisadas demonstraram a consistência dessa hipótese.

Inicialmente, foi necessário compreender os processos históricos que vieram antes da própria formação do estado e contribuíram para a construção de uma experiência regional particular. Como demonstrado no primeiro capítulo, a constituição do Mato Grosso do Sul não pode ser reduzida à sua separação administrativa do antigo Mato Grosso em 1977. A construção de identidades regionais resultou de processos históricos mais amplos, envolvendo ocupação territorial, projetos de modernização, transformações econômicas, deslocamentos populacionais e relações de fronteira que marcaram a região ao longo do século XX. Nesse contexto, experiências como a Colônia Agrícola Nacional de Dourados, as políticas de integração territorial e os impactos da ditadura militar ajudaram a moldar novas formas de sociabilidade e pertencimento.

Entretanto, a pesquisa também demonstrou que a formação identitária sul-mato-grossense não pode ser explicada exclusivamente por ações do Estado ou por processos políticos e econômicos. As experiências culturais desempenharam um papel igualmente relevante nesse percurso. Foi nesse sentido que, neste trabalho, a música passou a ser compreendida como fonte histórica capaz de revelar sensibilidades, memórias e representações produzidas pelos próprios sujeitos históricos. Ao analisar as chamadas fronteiras sonoras, o trabalho procurou evidenciar que as canções participam da construção de narrativas sobre o território, a história regional e os modos pelos quais diferentes grupos compreendem a si mesmos.

A investigação realizada no segundo capítulo permitiu compreender que a musicalidade presente em Mato Grosso do Sul foi marcada pelas relações históricas estabelecidas com o Paraguai. A análise da guarânia, da polca paraguaia e do chamamé demonstrou que tais gêneros

ultrapassaram os limites nacionais e passaram a integrar práticas culturais, repertórios afetivos e formas de sociabilidade compartilhadas entre os habitantes da região. Para além das influências ocasionais, essas sonoridades também passaram a compor parte da própria experiência cultural sul-mato-grossense.

Ao mesmo tempo, a pesquisa buscou demonstrar que a música caipira desenvolvida em Mato Grosso do Sul apresenta características particulares quando comparada àquela produzida em outras regiões do Brasil. Embora compartilhe elementos comuns com a tradição caipira nacional, a experiência musical sul-mato-grossense foi atravessada pela convivência constante com sonoridades paraguaias, pela circulação de artistas entre os dois países e pelas dinâmicas culturais próprias dos espaços fronteiriços. Dessa forma, a musicalidade regional se revelou um resultado de processos de hibridização cultural que desafiam interpretações fundamentadas em identidades nacionais rígidas e homogêneas.

No terceiro capítulo, a análise das fontes musicais permitiu observar como essas trocas culturais se materializaram em canções que passaram a integrar a memória coletiva regional. A discussão sobre os chamados clássicos da música caipira demonstrou que determinadas obras ultrapassaram sua condição de entretenimento para se transformarem em referências culturais compartilhadas por diferentes gerações. O rádio, os discos de vinil, os circos e as apresentações locais foram fundamentais para a difusão dessas músicas e para sua incorporação ao imaginário sul-mato-grossense.

As análises de canções como Índia, Galopera e *Pájaro Campana* evidenciaram que a presença da cultura paraguaia não se limita à utilização de determinados ritmos ou instrumentos musicais. Ela também se manifesta por meio de representações da fronteira, de narrativas sobre o território e de formas específicas de experimentar a vida regional. Essas músicas ajudaram a construir imagens, sentimentos e memórias compartilhadas, contribuindo para a elaboração de identidades marcadas pelos encontros culturais entre Brasil e Paraguai.

Nesse sentido, uma das principais conclusões alcançadas por esta pesquisa é que a musicalidade paraguaia não ocupou uma posição periférica na formação cultural do Mato Grosso do Sul. Ao contrário, ela participou ativamente da construção dos referenciais simbólicas que passaram a compor as identidades regionais. As fontes analisadas demonstraram que ritmos, sonoridades, instrumentos, expressões linguísticas e sensibilidades culturais oriundos do Paraguai foram incorporados de maneira tão profunda ao cotidiano regional que, em muitos casos, deixaram de ser percebidos como elementos externos para se tornarem parte da própria experiência sul-mato-grossense. Compreender a história cultural do estado implica,

portanto, reconhecer a importância dessas influências e o papel desempenhado pelas relações transfronteiriças na formação da região.

A análise de Sonhos Guaranis permitiu sintetizar grande parte dessas reflexões. A canção é particularmente significativa por reunir elementos centrais discutidos ao longo da dissertação, como, a memória da Guerra do Paraguai, a presença indígena, os deslocamentos populacionais, as permanências culturais paraguaias e os sentimentos de pertencimento construídos historicamente na fronteira. Ao evocar uma região marcada por encontros, conflitos e compartilhamentos culturais, a música evidencia que identidades sul-mato-grossenses não se formaram apesar da fronteira, mas a partir dela.

Do ponto de vista historiográfico, esta pesquisa também procurou contribuir para o fortalecimento da música como fonte legítima para a escrita da História. Durante muito tempo, estudos sobre identidades regionais privilegiaram outros tipos de fontes, discursos políticos e processos institucionais. Sem desconsiderar a importância dessas fontes, este trabalho buscou demonstrar que as canções também produzem narrativas históricas, preservam memórias coletivas e registram experiências culturais fundamentais para a compreensão do passado. Nesse sentido, a música não aparece apenas como objeto de estudo, mas como agente ativo na produção de identidades, pertencimentos e representações sociais.

Além disso, a pesquisa contribui para os estudos sobre fronteira ao evidenciar que as delimitações territoriais não são suficientes para explicar a complexidade das experiências culturais vividas pelos sujeitos que habitam essas regiões. A fronteira entre Brasil e Paraguai se revelou, ao longo desta investigação, menos como uma linha de separação e mais como um espaço de circulação, negociação e intercâmbio cultural. Foi nesse ambiente de contatos permanentes que se desenvolveram práticas musicais, repertórios compartilhados e formas de pertencimento que continuam presentes no cotidiano sul-mato-grossense.

Por fim, esta pesquisa também produziu reflexões que ultrapassam o campo estritamente acadêmico. Enquanto pesquisador da história regional, mas também como morador do Mato Grosso do Sul e músico, o desenvolvimento deste trabalho permitiu perceber com maior profundidade a presença dessas influências culturais na vida cotidiana da região. Muitas das canções analisadas fazem parte da memória de diferentes gerações, atravessando espaços familiares, festas populares, programas de rádio e encontros sociais. Compreender suas trajetórias significou também compreender parte das experiências históricas que ajudaram a formar o estado e os sujeitos que nele vivem.

Talvez uma das maiores contribuições desta investigação seja justamente reforçar a importância de conhecer as múltiplas origens que constituem identidades regionais. Em um contexto frequentemente marcado por discursos que buscam homogeneizar culturas e pertencimentos, reconhecer a diversidade de influências presentes na formação histórica de Mato Grosso do Sul significa compreender que identidades não são realidades fixas ou naturais, mas construções históricas continuamente produzidas por encontros, disputas, negociações e compartilhamentos culturais.

Assim, esta dissertação não pretende encerrar os debates sobre identidades sul-mato-grossenses, nem oferecer uma interpretação definitiva sobre as relações culturais entre Brasil e Paraguai. Pelo contrário, espera contribuir para novas investigações que continuem explorando as múltiplas dimensões dessas experiências fronteiriças. Afinal, em uma região onde as fronteiras políticas frequentemente se mostram insuficientes para explicar a profundidade das relações humanas e culturais, talvez sejam as músicas aquelas que melhor revelem as histórias, as memórias e os pertencimentos construídos ao longo do tempo. Entre violas, harpas paraguaias, guarânias, polcas, chamamés e canções de fronteira, permanece viva uma parte fundamental da história de Mato Grosso do Sul, uma história que continua sendo cantada, tocada e reinventada por aqueles que habitam esse espaço.

Referências Bibliográficas

A HORA DO CHAMAMÉ. **Linha campeira**. Disponível em: https://linhacampeira.com/a-origem-do-chamame/?v=3f53433e0145. Acesso em: 20 maio 2025.

ALMEIDA, Fernanda Lília. **Goiá, o poeta que conquistou a cidade grande cantando a vida e a saudade do interior teve especial na TV Integração**. G1 - Memória TV Integração, Triângulo Mineiro, 28 set. 2024. Disponível em: https://g1.globo.com/mg/triangulomineiro/memoriatvintegracao/noticia/2024/09/28/goia-o-poeta-que-conquistou-a-cidade-grande-cantando-a-vida-e-a-saudade-do-interior-teve-especial-na-tv-integracao.ghtml. Acesso em: 11 mar. 2025.

AMARILHA, Carlos Magno Miere. **O ESTADO DE MARACAJU: a construção de uma identidade para os sul-mato-grossenses**. ANPUH. 2015. Disponível em: https://www.snh2015.anpuh.org/resources/anpuhpr/anais/ixencontro/comunicacaoindividual/CarlosMMAmarilha].htm#_ftn1. Acesso em: 28/02/2025.

BBC NEWS. **A história política turbulenta do Paraguai e a ascensão de Mario Abdo Benítez**. 30 mar. 2021. Disponível em: https://www.bbc.com/portuguese/internacional-56583607. Acesso em: 13 mar. 2025.

BRASIL. Exército Brasileiro. 18ª Brigada de Infantaria de Pantanal. Histórico da 18ª Brigada de Infantaria de Pantanal. Disponível em: https://18bdainfpan.eb.mil.br/index.php/historico. Acesso em: 28/02/2025.

CORRÊA, Valmir Batista; SALSA CORRÊA, Lúcia. "**Uma reflexão sobre a história de Mato Grosso do Sul"**. 03 de outubro de 2021. Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul. Disponível em: https://ihgms.org.br/artigos/uma-reflexao-sobre-a-historia-de-mato-grosso-do-sul-43. Acesso em: 23/10/2024.

CRISTALDO, Elizeu Rodriguez. **Harpa Paraguaia, um instrumento transculturado**. Douranews, Dourados, 17 ago. 2011. Disponível em: https://www.douranews.com.br/noticias/harpa-paraguaia-um-instrumento-transculturado/25075/. Acesso em: 5 maio 2026.

DUARTE, Geni Rosa. Música sertaneja e paraguaia: a fusão de duas culturas. 14 Mar. 2019. Disponível em: https://www.sescsp.org.br/editorial/musica-sertaneja-e-paraguaia-a-fusao-de-duas-culturas/. Acesso em: 25 mar. 2026.

EUCENIR, [S.l.]. História - **Movimento Divisionista. Mato Grosso do Sul Por Favor.** 6 de julho de 2020. Disponível em: https://msporfavor.com.br/blog/detalhes/108/movimento-divisionista-sul-mato-grossense-dividido-em-04-fases. Acesso em: 23/10/2024.

FÁTIMA EM DIA. **Músico e compositor Pedrinho, ex-integrante do grupo Los Celestiales, é a 42ª morte em decorrência da Covid em Fátima do Sul.** Fátima em Dia, 26 abr. 2021. Disponível em: https://fatimaemdia.com.br/noticia/31391/musico-e-compositor-pedrinho-ex-integrante-do-grupo-los-celestiales-e-a-42-morte-em-decorrencia-da-covid-em-fatima-do-sul. Acesso em: 28 abr. 2025.

FERREIRA, Mauro. **Ana Castela é a artista mais ouvida no Brasil em 2023 em ranking que reitera a supremacia do universo sertanejo**. 23/11/2023. Disponível em:

https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2023/11/29/ana-castela-e-a-artista-mais-ouvida-do-brasil-em-2023-em-ranking-que-reitera-a-supremacia-do-universo-sertanejo.ghtml. Acesso em: 13 mar. 2025.

G1. **Spotify divulga lista de músicas mais ouvidas em 2024; funk derruba hegemonia do sertanejo**. 04/12/2024. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2024/12/04/spotify-divulga-lista-de-musicas-mais-ouvidas-em-2024-funk-derruba-hegemonia-do-sertanejo.ghtml. Acesso em: 13 mar. 2025.

GRECO, Maria Madalena Dib Mereb. **O Estado de Maracaju – Uma Revisão. In. Instituto Histórico e Geográfico de Mato Grosso do Sul**. Disponível em: https://ihgms.org.br/artigos/o-estado-de-maracaju-18. Acesso em 03/12/2024

INSTITUTO CHAMAMÉ MS. **Chamamé MS: identidades e memórias fronteiriças.** Campo Grande: Instituto Chamamé MS, 2020. Disponível em: https://www.chamamems.com.br/noticias/747/?utm_source=chatgpt.com. Acesso em: 20 maio 2025.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL (IPHAN). **Corumbá (MS)**. Brasília, DF: IPHAN. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/252. Acesso em: 7 maio 2026

LEITE, Eudes Fernando. **Helena Meirelles: a vida da violeira.** https://www.google.com/search?q=Identidade85.com.br, 2023. Disponível em: https://identidade85.com.br/2023/05/31/helena-meirelles-a-vida-davioleira/?srsltid=AfmBOoo6_WRQAV8Aqy8bRavy69tbzmtogaj-ScUHzvEvlbYIjT7vLzEO. Acesso em: 23 ago. 2025.

MARTINEZ, Gandhi. **Forma musical estrofe-refrão: melodia e letra de cada seção.** Eu Compositor, 15 maio 2024. Disponível em: https://eucompositor.com/forma-musical-estrofe-refrao-melodia-e-letra/. Acesso em: 27 abr. 2025

MARTINS MACHADO, Juliana. **Perla Paraguaya, voz que atravessou fronteiras e o tempo.** Revista Circuito, Cotia-SP, 8 ago. 2023. Disponível em: https://www.revistacircuito.com/perla-paraguaya-voz-que-atravessou-fronteiras-e-o-tempo/. Acesso em: 02 Fev. 2026.

MENGUAL, Orivaldo R. **Chamamé declarado Patrimônio Cultural do MERCOSUL.** Chamamé MS, 28 maio 2024. Disponível em: https://www.chamamems.com.br/noticias/747/. Acesso em: 22 maio 2025.

NORA, Pierre. **Entre memória e história: a problemática dos lugares**. Tradução de Yara Aun Khoury. Projeto História, São Paulo, n. 10, p. 7–28, dez. 1993. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101. Acesso em: 22 jul. 2025.

PORTAL DA EDUCATIVA**. Festival do Chamamé renova laços da identidade cultural de MS.** *Portal da Educativa*, 22 set. 2024. Disponível em: https://www.portaldaeducativa.ms.gov.br/festival-do-chamame-renova-lacos-da-identidade-cultural-de-ms/. Acesso em: 22 maio 2025.

PRATT, Mary Louise. **Arts of the Contact Zone**. Profession, New York: Modern Language Association, 1991, p. 34. Disponível em: https://www.academia.edu/62307517/Arts_of_the_contact_zone. Acesso em 25/04/2025.

ROSA, Waldir Pereira. ***Polca Paraguaia, Chamamé e Guarânia na formação da identidade musical de Mato Grosso do Sul***. 2024. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Jornalismo) – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2024. Disponível em: https://repositorio.ufms.br/handle/123456789/9208. Acesso em: 16 jun. 2025.

SALLES, ANDRÉ Mendes. **A Guerra do Paraguai na historiografia brasileira: algumas considerações**. Cadernos do Aplicação, Porto Alegre, v. 28, 2015. DOI: 10.22456/2595-4377.49957. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/CadernosdoAplicacao/article/view/49957. Acesso em: 17 maio. 2026.

SOUZA, B. A. de; Silva, E. V. A.; Leão, F. S. **Região, Regionalismo e Regionalidade: O movimento regionalista do Sudeste**. Geografia em Atos (Online), Presidente Prudente, v. 1, n. 13, 2013. DOI: 10.35416/geoatos.v1i13.1733. Disponível em: https://revista.fct.unesp.br/index.php/geografiaematos/article/view/1733. Acesso em: 13 mar. 2025.

TALLEI, Jorgelina; SILVA, Paulo Renato da. **Perla le canta a la frontera: lenguas, identidades e historia**. In: BALLER, Leandro; FERREIRA, André Soares (org.). Leituras de fronteiras: debates interdisciplinares e socioculturais. Dourados: Pedro & João Editores, 2025. p. 115-132.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008. Disponível em: https://books.google.com.br/books?hl=ptBR&lr=&id=Iy5bQL58m08C&oi=fnd&pg=PR7&dq=Music+as+Social+Life%0D%0AThe+Politics+of+Participation+traduzido&ots=ahmQMsKp2f&sig=wS1Sld3BVGrQ96VqT9JRFUCi84Q#v=onepage&q&f=false. Acesso em 12 mai. 2025

VLACH, Vânia Rubia Farias. **Estudo preliminar acerca dos geopolíticos militares brasileiros.** Terra Brasilis [Online]. p. 4-5, 2003. posto online no dia 05 novembro 2012, consultado o 05 março 2025. Disponível em: http://journals.openedition.org/terrabrasilis/359.

Trabalhos Consultados

ADORNO, Theodor W. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. **O objeto em fuga: algumas reflexões em torno do conceito de região**. Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFGD, Dourados, v. 10, n. 17, p. 55-68, jan./jun. 2008.

ANZALDÚA, Gloria. ***Borderlands / La Frontera: The New Mestiza*.** 4. ed. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012.

ARAUJO, Thais Lima Bacchi de. **Escrita há 80 anos, música que virou um dos hinos de MS ganha versão em terena**. Campo Grande: SETESC, 11 out. 2023. Disponível em:

https://www.setesc.ms.gov.br/escrita-ha-80-anos-musica-que-virou-um-dos-hinos-de-ms-ganha-versao-em-terena/. Acesso em: 7 maio 2026.

BARROS, José d'Assunção. **História e Música.** In. História e Parceria. (org.) Motta, M. Martins, Mônica. 2° ed. – Niterói, 2018, p. 350 -370.

BARROS, José D'Assunção. **História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação**. Revista História & Perspectivas, Uberlândia, v. 31, n. 58, p. 25-39, jan./jun. 2018. DOI: 10.14393/HeP-v31n58-2018-2. Disponível em: https://seer.ufu.br/index.php/historiaperspectivas/article/view/36121. Acesso em: 10 jun. 2026.

BENATTI, Camila. SILVA, Rafael Henrique Teixeira da. MARTINS, Patrícia Cristina Statella**. Patrimônio e Identidades Cultural: O caso do chamamé na região de fronteira Brasil e Paraguai**. In: Paisagens patrimoniais e artes na América Latina [recurso eletrônico] / organizadores, José Arilson Xavier de Souza [et.al.]. – São Luís: EDUEMA, 2022.

BITTAR, Marisa**. Mato Grosso do Sul, a construção de um estado, volume 2: poder político e elites dirigentes sul-mato-grossenses.** Campo Grande, MS: Ed. UFMS, 2009.

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul: a construção de um estado. Volume 1: Regionalismo e divisionismo no sul de Mato Grosso.** Volume. Campo Grande: Ed. UFMS, 2009.

BITTAR, Marisa. **Mato Grosso do Sul: do Estado sonhado ao Estado construído (1892-1997)**. São Paulo, 1997. 2 v. Tese (Doutorado em História) – FFLCH/USP.

BOETTNER, Juan Max. Sem data. **Musica y Músicos del Paraguay**. Asunción: Edición de Autores Paraguayos Asociados.

BONNY, Carina. **A imagem feminina na música caipira e sertaneja: representações, violências e ambivalências** (1955–1980). 2023. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2023.

BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento.** Tradução de Luiz Paulo Rouanet. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **A Dominação Masculina**. Trad. Maria Helena Kühner. – 2ª Ed. – Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002. 160p.

CALDAS, Waldenyr. **O que é música sertaneja?**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção Primeiros Passos, v. 186).

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar y salir de la modernidade.** México, Ed: Grijalbo, 1990.

CAVAGGIONI, Gloria Bonilha. Pucci, Bruno. Campos, Luis Fernando A. de A. **Cuitelinho: memória, tradição e saudade.** Artefilosofia, Nº27, dezembro De 2019, P. 231-244.

CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer.** Petrópolis, Vozes. 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CHARTIER, Roger. ***A História Cultural: Entre Práticas e Representações*.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1988.

CODATO, Adriano Nervo. **Uma história política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia.** Revista de sociologia e política, p. 83-106, 2005.

CORRÊA, Lúcia Salsa. **História e Fronteira: O sul de Mato Grosso 1870 – 1920.** Campo Grande: Ed. UCDB, 1999.

COSTA, Julio. **Índia (1952)**. Baú da Música Sertaneja, 22 nov. 2015. Disponível em: https://baudamusicasertaneja.blogspot.com/2015/11/india-1952.html. Acesso em: 08 Fev. 2026.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. v. 4. São Paulo: Editora 34, 1997.

FINNEGAN, Ruth. **Os músicos ocultos: fazendo música em uma cidade inglesa.** Imprensa da Universidade Wesleyan, p. 3-11, 2013.

FRANCO, Gilmara Yoshihara. **Embates pelo poder: o cenário político em Mato Grosso após a Proclamação da República. In: Revista Albuquerque.** p. 55-79. Campo Grande, dezembro de 2013.

FRAZÃO, Dilva. **Theodor Adorno: Filósofo alemão**. Disponível em: https://www.ebiografia.com/theodor_adorno/. Acesso em: 13 Mar. 2025

GHIRARDELLO, Nilson. **A companhia estrada de ferro Noroeste do Brasil. À beira da linha: formações urbanas da Noroeste Paulista.** São Paulo. Editora Unesp, 2002.

GOMES, Angela de Castro. **Em Marcha para o Oeste, O Brasil e a utopia da conquista dos sertões**. In: História do Brasil- Nação: 1808-2010. Olhando para dentro (1930-1964). v.4. Fundacion Mapfre. Objetiva. 2013.

HAESBAERT, Rogério. **Região, regionalização e regionalidade: questões contemporâneas**. Antares, n.3 -Jan/jun 2010.P. 2-24.

HIGA, Evandro Rodrigues. **"Pra fazer chorar as pedras": guarânias e rasqueados em um Brasil fronteiriço**. Campo Grande. Ed. UFMS, 2019.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil**, décadas 1940/50. 2013.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca Paraguaia, Guarânia e Chamamé: Estudos sobre três gêneros musicais em Campo Grande – MS**. Campo Grande: Editora UFMS, 2010.

HIGA, Evandro. **A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. González, Liliana; Adalberto Paranhos y Christian Spencer Espinosa (eds.) Actas del VII Congreso de la IASPM-AL. La Habana, 2006.

JOAN, Scott. **Gender: a useful category of historical analyses. Gender and the politics of history**. New York, Columbia University Press. 1989.

KERMODE, Frank. **The classic**. New York: The Viking Press, 1975.

LEITE, Eudes Fernando. **Do Éden ao Pantanal: Considerações sobre a construção de uma representação**. Espaço Plural, Marechal Cândido Rondon, n. 18, p. 145-151, 1º semestre, 2008.

LENHARO, Alcir. **Sacralização da Política**. São Paulo, p.26. Editora: Papirus, 1986.

LIMA, CAETANO. Gilmar. **A música regional urbana de Mato Grosso do Sul**. Revista Nupem, v. 4, n. 6, p. 83-102, 2012.

MACHADO, Juliana Matins. **Perla Paraguaya: voz que atravessou fronteiras e o tempo.** 8 ago. 2023. Disponível em: https://www.revistacircuito.com/perla-paraguaya-voz-que-atravessou-fronteiras-e-o-tempo/. Acesso em: 6 abr. 2026.

MATO GROSSO DO SUL. Decreto nº 13.140, de 1º de abril de 2011**. Registra o tereré de Ponta Porã no Livro de Registro dos Saberes e o reconhece como patrimônio imaterial histórico e cultural do estado.** Diário Oficial do Estado de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 1º abr. 2011.

MENESES, Ana Paula. **Colônia Agrícola Nacional de Dourados – História, Memória: considerações acerca da construção de uma memória oficial sobre a CAND na região da Grande Dourados**. Revista História em Reflexão, Dourados, v. 5, n. 9, p. 1-15, jan./jun. 2011.

NAGLIS, Suzana Gonçalves Batista. **Marquei aquele lugar com o suor do meu rosto: os colonos da Colônia Agrícola Nacional de Dourados – CAND (1943 – 1960).** Dourados: UFGD, 2014.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. **A Companhia Mate Laranjeira, 1891-1902: contribuição à história da empresa concessionária dos ervais do antigo sul de Mato Grosso.** Revista Territórios e Fronteiras, v. 8, n. 1, p. 204-228, 2015.

QUEIROZ, Paulo Roberto Cimó. **Mato Grosso/Mato Grosso do Sul: divisionismo e identidades (um breve ensaio).** Diálogos, v. 10, n. 2, p. 149–184, 2006.

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

SANTOS, Camila Carmelato. **Território Federal de Ponta Porã: O Brasil de Vargas e a Marcha para o Oeste.** (dissertação de mestrado) Porto Alegre: PUC-RS, 2016.

TEIXEIRA, Rodrigo. **Os pioneiros: a origem da música sertaneja de Mato Grosso do Sul**. 2. ed. Campo Grande, MS: Editora UFMS, 2014.

TURINO, Thomas. **Music as Social Life: The Politics of Participation**. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

Fontes

Figura 1: Liga Sul-Mato-Grossense - 1932 - 1935 - acervo Vera Tylde C. Pinto – Disponível em IHG/MS: https://ihgms.org.br/fotos/liga-sul-mato-grossense-1932-1935-acervo-vera-tylde-c-pinto-6. Acesso em 02/12/2024

Figura 2: Ana Castela lança música que conta sua história com avós na roça: Disponível em: https://www.cnnbrasil.com.br/entretenimento/ana-castela-lanca-musica-que-conta-sua-historia-com-avos-na-roca/. Acesso em: 13 mar. 2025.

Figura 3: Amambai e Amambay. Disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/amambay_amambai/amambay_amambai.html. Acesso em: 26 de Jun. 2025.

Figura 4: Beth e Betinha, Disponível em: https://www.fundacaodecultura.ms.gov.br/mis-homenageia-mulheres-com-exposicao-sobre-cantoras-e-musicistas-de-destaque-no-estado/. Acesso em: 04 de Jul. 2025.

Figura 5: Zacarias Mourão, Disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/zacarias_mourao/zacarias_mourao.html. Acesso em: 21 de Jul. 2025.

Figura 6: Jandira & Benitez, Disponível em: https://www.chamamems.com.br/artistas/jandira-benitez/. Acesso: 22 de Jul. 2025.

Figura 7. Perla em apresentação, reprodução de recorte de jornal, 1997. Disponível em: https://perlaparaguaya.com/galeria-de-fotos-sempre/. Acesso em 02 Fev. 2026.

Figura 8. Cascatinha e Inhana, Recordistas Brasileiros!. Disponível em: https://www.recantocaipira.com.br/duplas/cascatinha_inhana/cascatinha_inhana.html. Acesso em: 08 Fev 2026.

Figura 9. Representação da Galopera. Disponível em: https://www.mundotoro.com/noticia/que-baila-esta-mujer-con-este-caballo-en-acho/1268523. Acesso em: 25 Mar. 2026.

Figura 10. Curva do Rio Paraguai e o Porto Geral de Corumbá. Disponível em: https://mapatur.corumba.ms.gov.br/. Acesso em: 07 de Mai 2026.

Musicas:

ACOSTA, Luis. Itapuá Poty. Intérpretes: Beth e Betinha. CD. 2003.

AMAMBAI. Saudades do Pantanal. LP. 1975.

BENTO, Pedro. Galopeira. Intérprete: Perla. 1984.

BETH e BETINHA. Ponta Porã. LP. 1983.

CARDOSO, Maurício; PIERPOULL, José. Paraguaya linda. LP. 1999.

FÉLIX, Cardozo Périz, Pajaro Campana. 1953. Interprete: Grupo Tradição 2007.

FLORES, José Asunción. GUERRERO. Manuel Ortiz. Índia. 1942.

FORTUNA, José. Índia, Intérprete: Cascatinha e Inhana. 1951.

FORTUNA, José. Índia, Intérprete: Perla. 1980.

GOIÁ, Gerson Coutinho da Silva; LÁZARO, Francisco. Grande esperança. Intérpretes: Zilo e Zalo. Compacto simples. São Paulo: Chantecler, 1964.

MEIRELLES, Helena. *De boiadas e boiadeiros*. In: MEIRELLES, Helena. *Helena Meirelles: a grande dama da viola*. São Paulo: Eldorado, 1994. 1 CD. Faixa 14.

MEIRELLES, Helena. *De boiadeiros e bordéis*. In: MEIRELLES, Helena. *Helena Meirelles: a grande dama da viola*. São Paulo: Eldorado, 1994. 1 CD. Faixa 16.

MEIRELLES, Helena. *Fazenda Jararaca*. In: MEIRELLES, Helena. *Helena Meirelles: a grande dama da viola*. São Paulo: Eldorado, 1994. 1 CD. Faixa 15.
MEIRELLES, Helena. *Parteira de si própria*. In: MEIRELLES, Helena. *Helena Meirelles: a grande dama da viola*. São Paulo: Eldorado, 1994. 1 CD. Faixa 17.

MEIRELLES, Helena. *Saudade das comitivas*. In: MEIRELLES, Helena. *Helena Meirelles: a grande dama da viola*. São Paulo: Eldorado, 1994. 1 CD. Faixa 18.

MOURÃO, Zacarias. Pé de Cedro. Intérpretes: Tibagi e Miltinho. Compacto simples. 1934.

OCAMPO, Mauricio Cardozo. Galopera. Intérprete: Luis Alberto Del Parana y los Paraguayos. 1958.

OLIVEIRA, Angelino de. Tristeza do Jeca. Intérprete: Paraguassu. Disco de 78 rpm. 1926.

ORTIZ, Demetrio; MIRKIN, Zulema. Recuerdos de Ypacaraí. LP. 1987.

RONDON, Guilherme; SIMÕES, Paulo. Paiaguás. LP. 1987.

SATER, Almir. SIMOES Paulo. Sonhos Guaranis. 1982. Interprete: Almir Sater.

SIMÕES, Paulo; ROCA, Geraldo. Trem do Pantanal. Intérpretes: Almir Sater e artistas do Festival do Chamamé. CD. s.l., s.d.

SIMÕES, Paulo; SATER, Almir. Sonhos guaranis. Intérprete: Paulo Simões. CD. s.l., s.d.

SOUZZA, Leo; FELIX, Mateus. Minha herança. Intérprete: Ana Castela. 2024.

TERRA, Canto da. Caray mbarete. Intérprete: Canto da Terra. CD. 1999.

XANDÓ, Antônio; VANZOLINI, Paulo. Cuitelinho. Intérprete: Nara Leão. LP. 1974.

ZAN, Mario. Chalana. 1943. Intérprete: Mario Zan.

Vídeo/Filme

GLOBO. Meu Mato Grosso do Sul. Beth e Betinha – Parte 2 [disponibilizado online]. Globoplay, 2025. Disponível em: https://globoplay.globo.com/v/9115777/ (acesso em: 8 ago. 2025).

MÚSICA sertaneja do MS – Amambai e Amambaí (Parte 03 – Os Pioneiros 1950/1996). Programa Arquivo Musical. Canal do Pecois, 19 out. 2019. YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=m_HcSOqePUQ&t=257s. Acesso em: 25 ago. 2025.

PIUNTI, André. PERLA - Piunti #052. YouTube, 02 Fev. 2026. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_iCIqRKS8es. Acesso em: 02 Fev. 2026.

PROGRAMA ARQUIVO MUSICAL. Os pioneiros da música sertaneja de Mato Grosso do Sul: 1950/1996. Campo Grande: TVE/MS, [s.d.]. 1 vídeo. Programa de televisão.

TVE-MS. Arquivo Musical: Jandira e Benitez. Campo Grande: TVE-MS, [s.d.]. Programa televisivo. Série “Os Pioneiros da Música Sertaneja de Mato Grosso do Sul”.

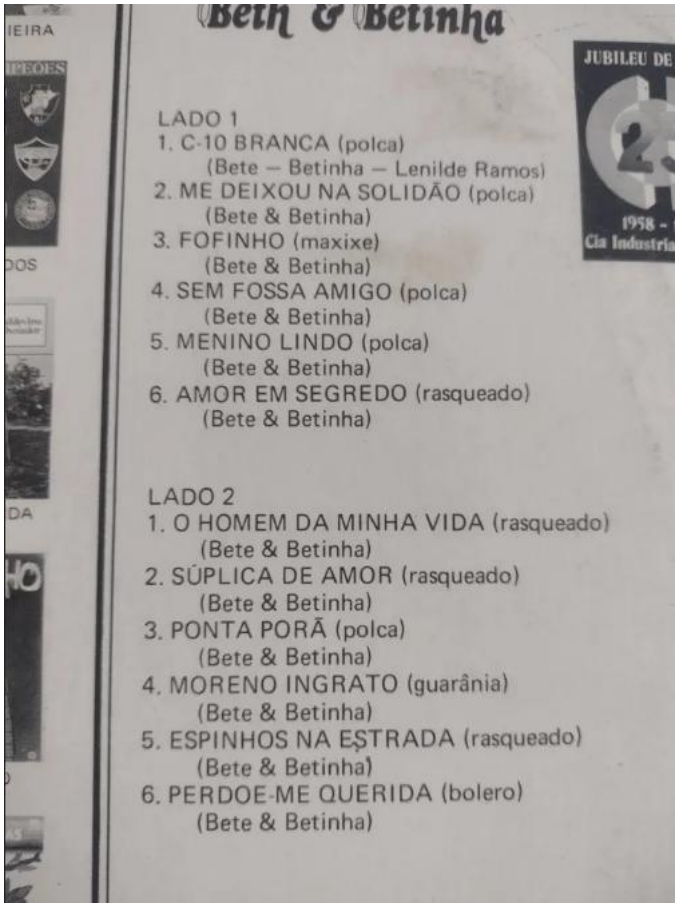
TVE-MS. Arquivo Musical: Os Pioneiros da Música Sertaneja de Mato Grosso do Sul. Entrevista com Beth e Betinha. Direção e produção: TVE de Mato Grosso do Sul. Campo Grande: TVE-MS. Série documental. Comentários de Rodrigo Teixeira.

PINHEIRO, Marineti (dir.). Beth e Betinha por elas mesmas: rememora histórias da primeira dupla feminina de Mato Grosso do Sul, das raízes do sertanejo da fronteira com Paraguai à trajetória de mais de 60 anos dedicados à música sertaneja de raiz. Campo Grande: Fundo Municipal de Investimentos Culturais (FMIC) / Prefeitura Municipal de Campo Grande, 2017. Documentário.

Anexos







Beth & Betinha

JUBILEU DE
1958 -
Cia Industria

LADO 1
1. C-10 BRANCA (polca)
(Bete – Betinha – Lenilde Ramos)
2. ME DEIXOU NA SOLIDÃO (polca)
(Bete & Betinha)
3. FOFINHO (maxixe)
(Bete & Betinha)
4. SEM FOSSA AMIGO (polca)
(Bete & Betinha)
5. MENINO LINDO (polca)
(Bete & Betinha)
6. AMOR EM SEGREDO (rasqueado)
(Bete & Betinha)

LADO 2
1. O HOMEM DA MINHA VIDA (rasqueado)
(Bete & Betinha)
2. SÚPLICA DE AMOR (rasqueado)
(Bete & Betinha)
3. PONTA PORÃ (polca)
(Bete & Betinha)
4. MORENO INGRATO (guarânia)
(Bete & Betinha)
5. ESPINHOS NA ESTRADA (rasqueado)
(Bete & Betinha)
6. PERDOE-ME QUERIDA (bolero)
(Bete & Betinha)


CL.4110
CALIFORNIA
STEREO
COMPATIVEL
QUARTETO LIRA
LINDA MORENA


CL.4110
CALIFÓRNIA
DISCOS MUSICAIS "CALIFÓRNIA" LTDA.
C.G.C. 61.519.545
ESTÁDIO PEDRO PEDROSSIAN
1611
SCANIA
S. PAULO - MATO GROSSO
FACE A
LINDA MORENA - Pólca Canção
Pedro Gonçalves (Tema do filme CAINGANG)
PAJARO CAMPANA - Pólca
Félix Perez Cardozo
AMBYASY NE PORÚN - Pólca
Victor Giménez — Abdo Bejarz
CHE YVOTY MONDYRY - Pólca
Hilarion Correa — Papi Meza S.
VOLVE VOLVE - Pólca Cuzqueña
Hermanos Rodriguez
DON ARANTE - Pólca
Antonio Alvarez Martinez
FACE B
JOSEFINA - Pólca
Sanchez Galarza — M. C. Ocampo
MERCEDITA - Chamamé
Ramon Sixto Rios
CLARINHA - Pólca
Joly Sanches
CASCADA - Pólca
Digno Garcia
NDAIPORI PROBLEMA - Pólca
Pedro Nardelli
TU RANCHITO CORAZON - Chamamé
Hilarion Correa
NA ROTA CERTA
FOTO DE HORAMITSU ITAGE
FICHA TECNICA
HARPA — Antonio Alvarez Martinez
VOZES E VIOLÕES — Pedro Gonçalves
Psulo Gonçalves
Alcio Reiz
CONTRA BAIXO — Joly Sanches
ORGÃO — Roberto