

MÚSICA E MÚSICOS NA TRÍPLICE FRONTEIRA (BRASIL, ARGENTINA, PARAGUAI)

Geni Rosa Duarte*

Emilio Gonzalez**

Resumo: Este artigo problematiza algumas questões referentes à chamada Tríplice Fronteira, que compreende os municípios de Foz do Iguacu, no Brasil, Ciudad Del Este no Paraguai, e Puerto Iguazú na Argentina. O artigo analisa depoimentos de dois músicos que atuam nessa fronteira, o harpista paraguaio Casemiro Pinto, que atua em Foz do Iguacu e o compositor Bráulio Toledo, ou Caraicho Toledo, que atua na província argentina fronteira de Misiones. Analisando as práticas musicais desenvolvidas por esses dois músicos pode-se perceber a construção de outras fronteiras que não aquelas delimitadas pelas divisas entre os três países. Nos dois casos, quebra-se a idéia da fronteira como espaço de cooperação, de fluidez, de trocas culturais ilimitadas, assim como área de expressão pura e simples de conflitos e confrontos. A coexistência de diferentes temporalidades nessas construções possibilita a compreensão também de silenciamentos, decorrentes inclusive da presença das ditaduras, fazendo com que questões simbólicas de fronteiras migrem da região para o interior do Estado-Nação.

Palavras-chave: fronteiras, músicos, práticas musicais, história oral.

Abstract: This article aims at raising some questions concerning the Tríplice Fronteira, the triple border composed by the towns of Foz de Iguazu in Brazil, Ciudad Del Este in Paraguay and Puerto Iguazu in Argentina. The article analyses two musicians' interviews about their work in those borders: the Paraguayan harpist Casemiro Pinto, whose artistic performance takes place in Foz do Iguazu and the composer Bráulio Toledo, known as Caraicho Toledo, who performs in the border of the Argentinean town of Misiones. By analyzing their musical practice, the article leads to the perception that other borders, different from those delimited by the geopolitical division between countries, may be established. In fact, in those musicians' cases, both the idea of the border as a space for mutual collaboration and fluidity of unlimited cultural exchanges and the conception of border as an area for the sheer expression of conflicts and confrontations are discharged. The co-existence of the diverse times in the building of those countries borders facilitates the understanding of periods of generalized silence imposed by their dictatorship systems, making the symbolic border questions be moved towards the inland of the nations.

Key-words: borders, musicians, musical practice, oral History

É comum a literatura especializada no assunto referir-se à região compreendida entre Brasil, Paraguai e Argentina, no extremo oeste do estado do Paraná, como Tríplice Fronteira. Trata-se de uma área situada entre os municípios de Foz do Iguaçu, no Brasil; Puerto Iguazú, na Argentina; e Ciudad del Este, no Paraguai, e limitadas entre si por dois importantes rios, o Paraná (fronteira: Brasil – Paraguai) e o Iguaçu (fronteira: Brasil – Argentina). Essa primeira definição de fronteira, que toma como limite tais acidentes geográficos, no caso, os dois rios, é um marco adotado e bastante referendado na documentação histórica sobre a região, remontando desde os primórdios da colonização desta parte da América do sul pelos europeus (século XVI), e, principalmente, a partir da formação dos Estados-Nação na região do rio da Prata (Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai) no século XIX. Nos dias atuais, o desague do rio Iguaçu no rio Paraná (a foz do rio Iguaçu) dá o nome à cidade situada na margem brasileira, enquanto um antigo porto, localizado no mesmo rio Iguaçu, defronte à margem brasileira, dá nome à cidade argentina (Puerto Iguazú).

No início do século passado, os esforços em demarcar seu espaço geográfico soberano, quando ainda se temia uma invasão pelos países vizinhos, levou os governos a construir obeliscos no ponto onde ocorre este desague (a foz), e no qual se forma um delta, onde se constitui efetivamente a tríplice fronteira. Hoje explorados como pontos turísticos, estes monumentos (*Hitos*) pintados nas cores das bandeiras nacionais de seus respectivos países, foram construídos num período no qual a fronteira parecia mais um fator de ameaça e hostilidade, do que um elemento de integração e união. Hoje, integrados por uma complexa rede de fatos sociais, geográficos, políticos, culturais e econômicos (imigração, ocupação, conflitos intra e extra nacionais, acordos entre governos e ditaduras militares, turismo e comércio, MERCOSUL, cooperação estratégica), a delimitação dessa tríplice fronteira corresponde uma simbologia que, ao mesmo tempo em que estabelece diferenças nacionais, cada parte da fronteira reafirma o tempo todo sua soberania, também acaba por colocá-las num mesmo conjunto, como se em algum momento fizessem parte do mesmo universo social, econômico, cultural e político.

As relações existentes entre as cidades que compõem essa tríplice fronteira são extremamente desiguais. A Ponte Internacional da Amizade, construída entre os anos 1950 e 1960 sobre o Rio Paraná é a ligação entre a zona comercial de Ciudad del Este e Foz do Iguaçu. Para ela convergem todos os brasileiros que vão fazer compras no lado paraguaio, o que a transforma numa área de tráfego intenso de carros, motos e pedestres. O micro-centro de compras se situa na cabeceira da própria ponte, sendo desnecessário ao turista atravessar Ciudad del Este para realizar suas compras. Assim, poucos participantes desse turismo conhece de fato Ciudad del Este na sua totalidade, ou seja, para além dos limites da área comercial fronteiriça. A cidade paraguaia de nome peculiar (Cidade do Leste, numa tradução

literal) foi fundada em 1957, e durante muito tempo, se chamava Puerto Presidente Stroessner, nome que perdurou até a derrubada do ditador paraguaio Alfredo Stroessner, em 1989. É a segunda cidade mais importante do Paraguai, em termos populacionais, econômicos, sociais e estratégico, atrás apenas da capital do país, Asunción. Também é a capital do departamento de Alto Paraná, com cerca de 400 mil habitantes (e mais de 650 mil, se considerarmos toda a região metropolitana ao seu redor), constituindo uma das maiores zonas francas de comércio do mundo, atrás apenas de Miami e Hong Kong. Mesmo assim, além do micro-centro comercial, poucos dos seus pontos turísticos são conhecidos ou visitados por brasileiros, argentinos ou outros estrangeiros que vão à turismo na tríplice fronteira.

Puerto Iguazú, na Argentina, é a menor das três cidades fronteiriças, com menos de 90 mil habitantes. Contando com o Parque Nacional do Iguazú e as Cataratas como principais pontos de interesse, tem se tornado a cada ano um centro turístico em crescimento, com a estruturação de um número significativo de hotéis e restaurantes, bares e cassinos, bem acima de sua demanda, caso considerássemos sua população total. O acesso a partir do Brasil se faz pela Ponte Internacional Tancredo Neves, construída na primeira metade da década de 1980, através do rio Iguazú. Até então, a travessia entre as duas cidades era feito apenas por meios fluviais, especialmente balsas. Diferentemente daquilo que ocorre na travessia feita através da Ponte da Amizade, praticamente inexistente o tráfego de pedestres neste ponto, sendo que a ponte serve quase que exclusivamente para o trânsito de caminhões (carga), automóveis (turistas e moradores da região), ônibus e, eventualmente, ciclistas, muitos dos quais trabalhadores que vivem do contrabando de produtos como alho, cebola, óleo, farinha, frutas e cerveja provenientes da Argentina.

Foz do Iguazú é o maior destino turístico da região sul, e um dos maiores em termos nacionais, atrás apenas de Rio de Janeiro e Salvador. Suas opções turísticas são variadas. Entre elas, destacamos o turismo de compras (muitos turistas e compristas se hospedam na cidade para visitar o micro-centro de compras em Ciudad del Este e as feiras de artesanato, tecidos e comida, na Argentina, além de bares e cassinos descritos acima); o turismo de convenções, já que a cidade se destaca no cenário nacional pela sua ampla rede de hotéis, vários dos quais operando também como grandes centros de convenções, congressos e seminários¹; o turismo tecnológico (com visitas a centros como a usina hidrelétrica de Itaipu, a maior do mundo em operação); o turismo religioso, já que a cidade possui uma mesquita muçulmana, um grandioso templo budista, catedrais e centenas de igrejas pentecostais²; e o turismo convencional, com visitas a pontos geográficos famosos, como o marco das Três Fronteiras, os rios Iguazú e Paraná, o Parque Nacional do Iguazú e, claro, as Cataratas do Iguazú.

Hoje fronteira dinâmica, populosa, concorrida e robusta, a região já foi

descrita como terra de ninguém, selvagem e bárbara, numa noção que se cristalizou numa determinada historiografia sobre o assunto, especialmente naquela que se dedicou a descrever o lado brasileiro. A idéia de uma cidade pacata, rural e entranhada na mata hoje parece distante da imagem atual que se projeta sobre a cidade e região. Mesmo assim, a idéia de terra de ninguém se processa a partir de um olhar sobre o passado, mas que produz resultados também em relação ao presente. Nesse sentido, a literatura historiográfica reforça a ideia de desnacionalização do território, com a presença de companhias estrangeiras, especialmente argentinas, dedicadas à exploração de erva mate e madeiras, e a mão de obra basicamente paraguaia. Um dos atos fundacionais sempre lembrados sobre a cidade de Foz do Iguaçu – e, conseqüentemente, da demarcação estratégica a favor da presença do Estado brasileiro na região – é a fundação da Colônia Militar do Iguaçu, no final do século XIX. Foi o primeiro ato concreto de inserção dessa fronteira nos limites do Estado Nacional, quando o próprio Estado do Paraná e os limites do território brasileiro ainda passavam por importantes redefinições geográficas.³ A efetivação da Marcha para o Oeste, durante o Estado Novo, também procurava atingir esse objetivo. Todavia, até pelo menos o início dos anos 1940, eram muitas as atividades econômicas que utilizavam mão de obra paraguaia, como as obras (até meados dos anos 1920), que exploravam madeiras e erva-mate; e os mega-empresendimentos colonizatórios (a partir do final dos anos 1940), que empregavam esses trabalhadores para a abertura de estradas, formação de pastagens e limpeza de áreas para formação de novos vilarejos. Essa dinâmica possibilitou que essa fronteira permanecesse aberta à imigração, configurando áreas em que, durante muito tempo, se falasse mais o guarani e o espanhol, do que o próprio português.⁴

Uma destas imigrantes é a paraguaia Josefa Saracho.⁵ Natural de Itaquiri, departamento de Alto Paraná, no Paraguai, *ñã Josefa* veio embora para a cidade de Foz do Iguaçu nos anos 1950, acompanhando sua irmã, que era casada, e que acompanhava seu marido. Embora tivesse filhos (a mais nova, com três anos de idade), dona Josefa não tinha marido. Ao chegar a Foz, fixou residência no Porto Meira, zona sul desta cidade, nas terras de uma pessoa mencionada apenas como Sbaraini, e que, ao que tudo indica, estava formando roçados pela região. Para sustentar seus filhos, dona Josefa passou a desempenhar inúmeras atividades, como o roçado, a criação de animais e pequenos serviços domésticos:

A minha irmã tava aqui mesmo. Ela foi com... Argentina. Ela mora no Santo Antônio [San Antônio, na fronteira entre Argentina e Brasil, através do Parque Nacional do Iguaçu]. Na Argentina e Brasil, né? Depois ela veio aqui. O marido dela veio trabalhar ali no Sbaraini. Aí ela dije: "Mas vamo mandá buscá!" Porque eu anda só com a minha família, com minhas crianças. Porque

eu não tenho marido! [seus filhos] Tudo tem pai, siempre... paraguaio no ajuda ninguém! (risos). Eu tenho criança. Tudo tem pai. Me ajuda así... pra estudar, eles compra material da escola, ropa nova, pra mandar fazer aqui, né? Mas a gente não é assim, como se dice... a preguiça no termina nunca! Mas eu trabalha... isso que eu digo. Veio una mulher aqui. Ela queria chipa. Eu disse pra ela: "como que vou fazer mais chipa? Até meu dedo tá me doendo!" Quanto tempo eu andava na fazenda. Eu no tirava leite. Eu trabalha, menina. Eu trabalha! (...) Eu trabalhava na roça. No Paraguai. E aqui, a mesma coisa! Quando nos viemos aqui, o patrão Sbaraini teve aqui. E ele deixou pro personal que trabalha com ele, deixou que ele plantasse. E eu plantava milho, plantava mandioca, eu tenho aqui pato... cantidad de pato, cantidad de galinha, porco. Depois nos último tempo eu tenho até vaca! Hê... uma vaca leiteira!

A história de Dona Josefa revela um interessante panorama social de uma sociedade ainda rural, mas também um contínuo fluxo migratório de trabalhadores paraguaios que se deslocavam entre Brasil, Argentina e Paraguai, ou seja, na região da tríplice fronteira. Experiências como a de Dona Josefa, pioneira na formação do bairro Porto Meira, são comuns na formação urbana da cidade de Foz do Iguaçu, embora praticamente inexistam dados ou estudos sistematizados sobre estes trabalhadores paraguaios estabelecidos no interior desta cidade. Algumas informações dispersas, publicadas em jornais ou outros materiais na cidade ajudam a compor um pequeno e ainda parcial quadro deste movimento de vai-e-vem na tríplice fronteira. Uma delas é a trajetória de Teodoro Salvador Mongelos, um compositor e poeta relativamente conhecido no Paraguai, e que se exilou em Foz do Iguaçu por conta da longa ditadura do general Alfredo Stroessner (1954-89). Mongelos morreu em Foz do Iguaçu em 1966, e ficou sepultado na cidade até o início dos anos 1990, quando, enfim, seus restos mortais foram trasladados à sua terra natal.

Nos anos 1990, um conhecido jornal local passou a publicar depoimentos de antigos moradores da cidade, e que posteriormente acabaram reunidos em um livro de memórias, publicado pela Prefeitura Municipal, em 1997. Num destes relatos, aparece a história do imigrante paraguaio Aníbal Abbate Soley, que chegou à cidade no final da década de 1950 fugindo da ditadura de Alfredo Stroessner, de quem fora partidário em anos anteriores. Soley traça um panorama dessa numerosa migração motivada apenas por razões de ordem política-institucionais, sem mencionar outros fluxos:

Numa reunião da Cúpula do Partido Colorado, chamada Junta de Governo, um grupo de 17 membros assinaram um documento defendendo a necessidade de uma abertura política. A partir daí começou a perseguição. Nós, os dissidentes, passamos a viver nos escondendo, até o ponto em que não foi

mais possível viver no Paraguai. (...) No começo todos apoiavam o presidente, na esperança de que conseguisse a união do Partido Colorado e governasse democraticamente. Nada disso aconteceu. Começaram as rupturas e com elas as perseguições, violências, torturas, mortes e exílios. Fui à embaixada da Argentina em Asunción e consegui asilo. Fiquei alguns meses na Argentina e vim pra Foz do Iguaçu, em novembro de 1959. Nessa leva, mais de uma centena de paraguaios fugiram do país.⁶

Muitos bairros da cidade foram conhecidos redutos de imigrantes e trabalhadores de origem paraguaia, nascidos ou não em Foz do Iguaçu. Importante mencionar inclusive a existência de um bairro chamado Vila Paraguaia, que, por sinal, é um dos mais antigos da cidade.

Por outro lado, a imprensa brasileira e argentina, em consonância com os órgãos de inteligência dos Estados Unidos, tende a classificar o espaço fronteiriço com o Paraguai como uma zona de atividades ilegais e criminosas, principalmente de contrabando, tráfico de drogas e armas. Em livro publicado com base em reportagens do jornal Zero Hora em junho de 2003, o jornalista Carlos Wagner refere-se a um país imaginário, coincidente com a região de fronteira do Brasil com o Paraguai e parte da Argentina, - entre Pedro Juan Caballero / Ponta Porã e Bernardo Irygoyen / Dionísio Cerqueira - que ele denomina "país-bandido", uma vez que seu maior produto é justamente o crime. Nas suas palavras:

Disputas de fronteira, conflitos armados e a ação de uma das mais longas e corruptas ditaduras militares sul-americanas, a do general Alfredo Stroessner, que reinou no Paraguai durante 35 anos, criaram o terreno para a prosperidade de organizações criminosas neste denominado país-bandido (WAGNER *apud* ALBUQUERQUE, 2010, p. 40).

Significativamente, esta também é uma região de compras, o que possibilita o aparecimento de inúmeras atividades ilegais e/ou informais, como a atuação de sacoleiros e de laranjas encarregados de passar cigarros contrabandeados ou material de informática.

Uma outra questão fronteiriça diz respeito aos chamados "brasiguaios". Segundo José Lindomar C. Albuquerque, essa categoria pode ser pensada considerando as fronteiras enquanto "espaços híbridos de saber e poder", possibilitando um olhar mais abrangente sobre os "deslocamentos de pessoas, as diferenças étnicas, de gênero, de nacionalidade e de civilização presentes nos debates sobre as fronteiras híbridas" (ALBUQUERQUE, 2010, p. 51). O autor situa a migração dos brasiguaios em direção ao Paraguai no contexto das disputas do Brasil com a Argentina pela hegemonia em relação à região do Prata. Nesse sentido, o projeto do ditador Alfredo Strossner, de sair da dependência de Buenos

Aires e escoar sua produção a partir do território brasileiro, foi respondida pelo Brasil através de inúmeros tratados, até chegar à construção da Usina Hidrelétrica de Itaipu.

A construção da usina redundou em significativa migração interfronteiras, mas Albuquerque ressalta que inúmeras famílias de brasileiros foram se adentrando no território paraguaio, formando “algumas colônias que depois se converteram em cidades” (ALBUQUERQUE 2010, p. 67).

Por fim, cabe mencionar o recente recrudescimento de violentos conflitos agrários no campo nessa região de fronteira entre Paraguai e Brasil. Este conflito colocou frente a frente camponeses sem terra e indígenas do Paraguai, que exigem a expulsão dos imigrantes brasileiros residentes no país e que possuem terras (os já referidos “brasiguaios”). Este conflito é motivado por questões recentes, como o avanço do agronegócio sobre propriedades rurais indígenas, e o modelo de apropriação agrária, empreendido a partir dos anos 1970 pelas ditaduras de Paraguai e Brasil. Na ocasião, as terras foram tituladas de maneira precária, visando dinamizar sua incorporação à monocultura de larga escala. Este processo favoreceu a grilagem de terras e a expulsão de grupos indígenas. Estes, hoje, passaram a empunhar bandeiras e discursos nacionalistas e de soberania, e a alimentar uma memória sobre o papel dominante do Brasil sobre o país e, inclusive, a guerra do Paraguai. Muitos brasileiros, assustados, fugiram do país, indo parar em favelas e ocupações irregulares de Foz do Iguaçu e região. Como se vê, a fronteira que une, hibridiza e integra povos e nações, também provoca tensões e estranhamentos, aparecendo ora como salvaguarda e exílio, porto seguro onde encontrar abrigo e reconstruir a vida, ora como trincheira de enfrentamento e linha de combate.

MÚSICA E MÚSICOS NA FRONTEIRA:

A presença de um número significativo de músicos em atividade na região da Tríplice Fronteira decorre do mercado de turismo ali desenvolvido, em especial nas cidades de Foz do Iguaçu e de Puerto Iguazú. Nessa última cidade, há um número expressivo de músicos que se apresentam nos hotéis, pousadas e restaurantes, dedicando-se especialmente – mas não exclusivamente - à música argentina. A presença de *peñas* possibilita a apresentação de músicos do *folklore* de inúmeras regiões do país, respondendo também às demandas do turismo.

No lado brasileiro, diferentes espaços se dedicam a diferentes gêneros musicais, do rock, nas suas diversas vertentes, ao samba, ao rap, etc. Podemos apontar, de um lado, aqueles espaços alternativos constituídos pelos próprios coletivos de cultura existentes na cidade, como o rap, o rock alternativo, a capoeira, os saraus e o teatro.⁷ Por outro lado, por se tratar de uma cidade turística, a

existência de inúmeros bares, casas noturnas e espaços de diversão dos jovens de classe média favorece a existência de artistas *covers* de cantores nacionais e internacionais, como os astros do chamado Sertanejo Universitário. A diversidade cultural da rica experiência musical possibilitada pela existência da tríplice fronteira, neste caso, não aparece como algo visível, pronto para ser consumido ou apropriado; trata-se de uma dinâmica compreendida apenas quando penetramos nos meandros dessa fronteira, quando tentamos ler essa cidade para além dos panfletos e da forte propaganda turística.

Neste sentido, o intuito desta pesquisa tem sido o de trazer essas outras faces, não tão visíveis, desta fronteira. Partimos da discussão de relatos orais de músicos e outros sujeitos que atuam, vivem e sobrevivem no cotidiano dessa fronteira. Através deles, bem como a partir da observação e trabalho com sua produção musical, temos nos deparado com inúmeras possibilidades de problematizar aspectos dos processos vividos nesse espaço fronteiriço, uma vez que esses depoentes narram suas experiências de deslocamentos e migrações, mas também reivindicam seus lugares com relação ao passado e ao presente, indo muito além de uma memória oficial ou simplesmente plasmada pela indústria cultural.

Uma primeira constatação que fazemos é que não existe uma música de fronteira, pensada através de um processo de hibridização cultural. Pelo menos na região da Tríplice Fronteira, mas isso não parece ser regra geral. Ao estudar os gêneros musicais presentes no Mato Grosso do Sul, Evandro Rodrigues Higa refere-se a uma mutação sofrida pela polca e pela guarânia paraguaias e pelo chamamé argentino, o que fez com que esses gêneros se incorporassem “ao universo musical brasileiro através de sua adoção pelos intérpretes e compositores de música sertaneja” (HIGA, 2010, p. 25). Mais: entrevistando a dupla Beth e Betinha, Higa encontra no depoimento dessas intérpretes uma outra conclusão: “a polca paraguaia [apresenta-se] como principal gênero musical identitário da cultura sul-matogrossense e a fronteira como marco diferencial dessa música no cenário da música sertaneja brasileira” (HIGA, 2010, p. 29).

Se no estado do Mato Grosso do Sul podemos pensar a vinculação entre a música paraguaia e a releitura feita pelos artistas sertanejos em termos identitários, não temos em Foz do Iguaçu uma unanimidade nesse sentido. Possuindo um espaço marcado por sinais de movimentos migratórios e imigratórios, além de uma área periférica constituída de favelas e áreas de ocupação irregular, Foz do Iguaçu possui dois CTGs (Centro de Tradições Gaúchas): um denominado Charrua, outro Estância Crioula, além de dez outros nas cidades vizinhas, fazendo parte da 12ª. Região Tradicionalista. Embora situados em Foz do Iguaçu, todo o referencial desses centros faz referência ao Rio Grande do Sul, principalmente o segundo, em textos, hinos, símbolos e times de futebol.

Tanto em Foz do Iguaçu quanto em Puerto Iguazú, não é incomum encontrar harpistas paraguaios se apresentando. Trazemos algumas reflexões que decorrem de uma entrevista feita em abril de 2009 com o músico paraguaio, radicado desde 1960 em Foz do Iguaçu, Casemiro Pinto Castro, nascido em 1944.⁸

A trajetória de vida narrada por Casemiro numa mistura de português e espanhol (*portunhol*), vai desvendando e compondo aspectos de uma cidade que ainda não havia experimentado aquele brusco e repentino processo de crescimento urbano desordenado dos anos 1970.

Primeira coisa que eu já venho com meu pai, com a minha família. Que o meu pai tocava. E aí, eu admirava, e aí começava tocando, tipo, brincadeira assim. Você sabe como é a infância... sempre dessa forma. E depois me desafiaram levaram, fizeram um conjunto numa cidade, que chama Primeiro de Março. Então foi um conjunto de pueblo. Los Primereño. Então me desafiou, e eu fui no radio, primeiro passo. (...) Después, vino pro Brasil. Depois foi no quartel, no servir no exercito no Paraguai. São dois anos. Aí deixei total a música. Depois quando retornar outra vez, aí, eu continua. Quando eu continua eu já venho aqui no Brasil. Aí me solicitaram aí, Companhia Baile Tropical. Aí assim, entrei no meio, assim... entonces tem um desafio aí, festival... tiramos também do primeiro passo, así daquele tempo. Isso foi em 1967. Esse festival era na Ciudad del Este. Presidente Strossner. Era uma festival assim, internacional, né? E aí eu depois eu vem pra cá. Eu vem trabalhar na Companhia Baile Tropical. Passei a trio, né? Son "Trio Tropical". Después, fazer a viagem, fazer apresentação, todo... foi no Brasil, e aí eu vou levando.

Mesmo descrevendo Foz do Iguaçu como uma cidade típica do interior brasileiro, Casemiro já identifica elementos que são geralmente associados apenas às décadas seguintes, como o trânsito migratório, urbanização (obras públicas), atividade turística e hoteleira, além da possibilidade de sobreviver a partir de atividades pouco formais, no caso, como músico. Também a idéia de fronteira como um espaço regional trinacional, aberto, que pode ser facilmente atravessado, e não como limite entre países, aparece com muita força nessa narrativa:

Aqui eu venho primeras... primera viagem que eu fiz aqui, 1962. Não tinha nada. Só... a ponte tava marcando aquele tempo , si... a ponte tava marcada. (...) Vem aqui, passa aqui, na fronteira... avenida Brasil só. Ni asfaltou ainda nada. Aí eu passa p'a Argentina. Eu foi conhecer até... Eldorado, conheci Esperanza... todo así, na Argentina. Después voltá a Paraguai outra vez. E aí foi atuar um pouquinho. Baile, y despues volta com instrumento já.

Desde sua vinda pela primeira vez em Foz do Iguaçu, no ano de 1962, até sua fixação definitiva, a partir de 1968, Casemiro deixa claro que a sua aproximação

da cidade se fez a partir da música. Nesse sentido, a questão de chegar, de se estabelecer no espaço brasileiro se realiza como executante de música tradicional paraguaia.

Mas ele se identifica como migrante, e não como exilado, categoria em que se enquadra o compositor Teodoro Mongelós, falecido em Foz do Iguaçu em 1966. Num outro trecho de sua entrevista, quando ele, indagado a respeito da existência de possíveis artistas e militantes refugiados do regime ditatorial vigente no Paraguai, tece alguns comentários, ressaltando, no entanto, que não fazia parte desse grupo. Mesmo lembrando que não era este o seu caso, afinal, havia chegado à fronteira como artista, e não como refugiado político, acaba por evocar uma composição de Mongelós, que, segundo Casemiro, fala da dor da partida da terra natal, e em seguida, recita o poema, em língua guarani, traduzindo-o para o espanhol e mostrando até uma certa emoção. Fica evidente que, apesar de não ter feito parte do grupo exilado, Casemiro parece compartilhar e compreender a dor do exílio para os quais este foi uma realidade, tornando-se, em alguma medida, cúmplice dos paraguaios impedidos de voltar à terra natal.

A música torna-se então uma importante ligação entre gerações distintas. É através dela que essa cumplicidade acaba por se forjar. Quando Casemiro recita o poema de Mongelós, parece querer transformar a experiência do exílio do outro em algo para si, compartilhando isso através da música e do poema, que ele fez questão de recitar na entrevista:

É... para mim, no era tanto, pero pra otros puede ser, porque não era o meu época. Mas a história dele é muito importante. Mas ele é muito mais velho. Eles fizeram bastante música. Como se justamente eles fizeram música com esse pássaro que eu estou criando... pilincho. Chama piririta. Ele quando foi... segun la história, ele, um outro músico contou... não sei se é verdade, se es certo (...) Ele disse que eles fizeram, lá em São Paulo. Dice en guarani, que quando ele viu a piririta, falando, eles queria, porque ele estava saudade do Paraguai. Entonce eles fizeram (recita um poema em língua guarani, não transcrito aqui, e que faz referência à ave, piririta). Ele disse: aonde você veio falar, e eu pensava que não podia escutar mais a tua cantada... Ele escreveu. E fizeram uma música desse pássaros. Esse era do Teodoro Mongelos. Piririta. Então esse música tem tenho, tá agora tocando. Porque o tempo de Stroessner bastante música foi escondido. Porque ele não ... ditadura, entonces quando canta aí já começa levar preso...

Casemiro se refere ao papel que a ditadura teve no sentido de frear um movimento literário e musical que se desenvolvida no Paraguai a partir dos anos 1940, e que resultou na valorização do guarani como língua literária, e em termos musicais, na invenção da guarânia. Ressalte-se que grande parte da literatura

paraguaia durante o período de Stroessner foi realizada no exílio.

Em outro trecho da entrevista, referindo-se ainda à dinâmica atividade artística-hoteleira-cultural na fronteira nas décadas de 1960, 70 e 80, Casemiro ressalta a forte presença de artistas paraguaios que viviam de um lado para outro, perambulando de tempos em tempos entre Paraguai, Brasil e Argentina. Neste caso, não apenas a forte e importante presença paraguaia fica evidente, como também se percebe a noção e reconstrução da própria idéia de fronteira: ela não é mais o espaço que limita, contém o ponto de chegada; ele é um espaço de possibilidades, de entrecruzamentos, de partida ao novo, ao desconhecido.

É, eu fui no Paraguai formar um conjunto que chamada "Brisa del Paraná". É, conjunto. Tava em seis. Depois sale pra otro lado, um foi pra Buenos Aires, pra outro lado, e eu volto aqui pro Brasil. (...) Una de Assunción, de Lambaré. Y outro, tambien de lá. Una dupla. Y o otro, o "bajita", también era de lá. De onde eu nasci. Esse era o Olegário Servian.... bajita. Requentita también. Esse era de San José. San José do Arroyo. (...) aqui na Ciudad de Este. Eu siempre actuava no radio, na cidade, Difusora Caaguazu. (...) E después, eu sai do conjunto, e outro também sai, o acordeonista, esse... Teófilo Vilalba. E foi pra Buenos Aires, aí, separamos. Aí acabou o conjunto (risos). Como siempre acontece toda (risos). Se acabo o conjunto. Aqui, fizeram esse Trio Tropical. Trio Tropical aqui, bastante tempo, porque estava, né?

Perceba-se o paradoxo: sabemos que a partir da década de 1990 o discurso diplomático oficial tem buscado forjar a ideia da fronteira como um espaço fluido, de cooperação econômica, cultural e social, embora, na prática, não seja nem uma coisa, e nem outra. Assim, é surpreendente pensar que já nos anos 1960 e 70, artistas como Casemiro já conseguiam operar essa complexa integração, fazendo isso através da música, da arte. Arvorando-se como uma espécie de embaixador da música paraguaia, o harpista conseguia flexibilizar aquela rigidez do Estado-Nação e das linhas de fronteira preestabelecidas. A fronteira deixa de ser o lugar de estranhamento por excelência, para ser o palco da integração, o lugar do encontro, da troca e da circulação cultural. E nessa condição, embora mantendo-se como cidadão paraguaio, isso parece ser o que menos importa.

E a última vez, esse tempo, muito paraguaio artista a una vez que sale y uno pregunta: "Usted és paraguayo?" "Eu sou argentino!", dicen! (pausa)... y es paraguayo! Paraguayo, si! Negó el país!? Yo no sé por que! Yo no sé si no quiere ser pobre, o alguna cosa... Eu não! Eu directo, eu já fala donde que eu nasci, e onde que eu vivo. Porque me interessa minha vida. Eu nasci paraguaio, e venho no Brasil. Eu conto aonde eu vou e aonde eu volta! (risos). No escondo. Eu sou paraguaio! Eu nasci no Paraguai. Entonces eu, como nasce

no Paraguai, como eu tenho um instrumento típico que tava nascendo no Paraguai, estava na minha mão, como que eu vou falar? Entonces eu tenho que tocar a música paraguaia! Tenho que divulgar mais a música paraguaia! No pode negar.

Embora referindo-se às limitações da harpa, Casemiro confessa-se também compositor. Esse, nas suas palavras, é o seu diferencial, porque consegue algo que não está ao alcance de todos. Ser músico, ser músico paraguaio, ser alguém que pode representar o Paraguai em terras brasileiras, torna-se sumamente importante:

Eu tenho uma música, orquestrada, não coloquei a letra. O nome é Sonho Perdido. Eu até grava Sonho Perdido em polca paraguaia. Por que Sonho Perdido? Vários vai pensar que é o "sono" que está perdido, que não pode dormir... mas não. Foi diretamente pensar que muita gente queria fazer. Aquele uma que fez e não conseguiu fazer. Então é aí que vai o sono perdido. Porque não é pra tudo. Essa gente quer fazer aquele e não consegue. E assim levando a vida. Eu vi uma pessoa de altas estudos, estudou bastante, e no consegue... fala que queria ser músico, e no consegue. Queria ser música e não consegue ... música, não conseguia isso, aquilo... entonces, é um sonho perdido.... não é?

Entretanto, essas suas composições não fazem parte do seu trabalho como músico. Seja se apresentando num restaurante ou num teatro, são poucas as músicas que ele é chamado a tocar, que representam para os turistas, aquilo que é paraguaio, ao que se segue, segundo ele, o que é argentino e o que é brasileiro, muitas vezes combinando música e dança. Dessa forma, para lembrar o Paraguai, Casemiro toca *Pajaro Campana*, *Recuerdos de Ipacaray* e *Galopera*, composições que ele identifica como antigas. Portanto, inscritas numa tradição, elas evocam o Estado-Nação a partir do seu passado, da sua história.

Mas há uma produção musical paraguaia que se dá na região da fronteira, mas que dificilmente a atravessa, voltando-se para o interior do Estado-Nação. Podemos citar, como exemplo, o grupo vocal Tetagua, de Ciudad del Este, liderado pelo guitarrista e compositor Victor "Pato" Britez. Ele é um dos pioneiros do *Movimiento del Nuevo Cancionero Popular Paraguayo* que se desenvolve desde os anos 1970, propondo uma renovação da música popular no interior do movimento de oposição à ditadura Stroessner.

Segundo o músico paraguaio José Antonio Galeano, desde os anos 1970 podem-se identificar cinco vertentes na música popular:

... la madurez de la "generación de oro"⁹ que dio muestras cada vez más tangibles de su creatividad y su valor estético; una franja que partiendo de Demetrio Ortiz - compositor de innegables méritos- inaugura una canción popular edulcorada que se materializa en lo que alguien dio en llamar la "guarania bolero"; la aparición del "purahei kele'é" o "canto de adulación" -el nombre le fue dado por Alberto Candia- que encuentra, en creadores e intérpretes a seguidores que son alentados desde el mismo gobierno¹⁰; el nacimiento de algunos intentos y formas de lo que devendría luego en el "rock nacional"; y, finalmente, la emergencia del nuevo cancionero popular paraguayo, cuya importancia a estas alturas es innegable en su contribución para la creación de una nueva conciencia, la de la necesidad del cambio, a través de la canción testimonial contemporánea¹¹.

Essa última vertente estrutura-se, portanto, de forma extremamente politizada, não apenas colocando-se na oposição ao ditador, mas procurando exercer uma tarefa didático-musical, ainda hoje presente em grupos como o já referido Tetagua. Esse movimento, portanto, voltado para questões internas ao país, incorporou nomes praticamente desconhecidos no Brasil, músicos como Maneco Galeano, Carlos Noguera y Mito Sequera, Jorge Krauch, Jorge Garbett e César Cataldo, e poetas como Juan Manuel Marcos, que não tiveram visibilidade entre nós nem mesmo quando da divulgação, nos anos 1970, de artistas importantes do cancionero chileno e argentino¹². Saliente-se ainda que nos anos 1970 as fronteiras brasileiras eram consideradas áreas de segurança nacional, e eram extremamente vigiadas e controladas, e as relações entre os ditadores brasileiro e paraguaio eram as mais cordiais possíveis. Talvez isso explique a continuidade da execução de músicas como as que cita Casemiro, e o desconhecimento de tudo o mais produzido no Paraguai nesses últimos quarenta ou cinquenta anos.

Podemos então situar essas questões a partir das considerações feitas por José de Souza Martins (2009), para quem a fronteira é, justamente, o local do conflito social. Nesse conflito, diz ele, "a fronteira é essencialmente o lugar da alteridade", e isso é justamente o que a torna singular. O autor vai além:

Mas o conflito faz com que a fronteira seja essencialmente, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e de desencontro. Não só o desencontro e o conflito decorrentes das diferentes concepções de vida e visões de mundo de cada um desses grupos humanos. O desencontro na fronteira é o desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da história (MARTINS, 2009, p. 133).

Ou, como afirma Albuquerque (2010, p. 159), "as lembranças dos momentos significativos [do passado] servem para demarcar fronteiras políticas e reafirmar

identidades nacionais nos confrontos contemporâneos na zona fronteira”. A limitação da produção musical a apenas uma vertente pode ser pensada como forma de aplacar outros conflitos, seja a criminalização da fronteira Brasil-Paraguai, seja a própria avaliação da ditadura Stroessner frente a alguns dos seus resultados ainda presentes, como a presença de *brasiguaios* em algumas áreas, em situações de confronto com *campesinos*, e disputas simbólicas com outros setores da sociedade paraguaia. Situada no passado, e apresentada como “passado da nação”, a música paraguaia executada impede a percepção de questões atuais.

Com relação à Argentina, podemos identificar outras fronteiras para além daquelas com o Brasil. A rigor, a música que identifica a Argentina é o tango. Todavia, nas casas de *shows*, restaurantes e *peñas* de Puerto Iguazú, tocam ritmos regionais identificativos das diferentes regiões, *zambas*, *chacareras*, *milongas*, etc. Fazem-se presentes então fatores de identificação e de diferenciação, que quebram a idéia de um nacional unitário.

Essas questões foram abordadas na entrevista feita com o músico Caraicho Toledo (aliás, Bráulio Ramón Toledo)¹³. Compositor, músico, intérprete, radialista e produtor de folclore regional missioneiro e correntino, é natural de Corrientes, capital, nasceu em 1952, e está radicado há mais de três décadas na província de Misiones, Argentina, vivendo na atualidade na cidade de Andresito, onde trabalha como bancário e radialista. Na ocasião da entrevista, encontrava-se na cidade de Foz do Iguaçu para a produção do segundo disco de sua carreira artística.

Uma das questões destacada na entrevista foi a sua vinculação com a chamada cultura guarani, característica, segundo ele, dessa região de fronteira, estabelecendo-se, portanto, um elo de ligação entre a província de Misiones, na Argentina, e o Paraguai:

... conozco mucho de nuestras cosas, especialmente de esta región guarani. Esta es una región de guaraníes, no? Conozco mucho, digamos... vivi cosas... costumbres, tradiciones que vienen arrastrando. A pesar de que esta zona de acá, sobretudo Misiones, donde estoy habitando, tiene un crisol de razas, que vienen a poblar de distintas... gentes de distintas nacionalidades, no? Hay ucranianos, polacos, japoneses, italianos... A pesar de todo eso, esta región - Misiones, Corrientes, Chaco, hablando de Argentina, parte de Paraguay, hablando de los guaraníes - supo mantener sus tradiciones y sus costumbres.

Isso vai se expressar, na entrevista, na utilização, inúmeras vezes, de palavras e expressões em guarani¹⁴ – destaque-se que o guarani não é uma língua correntemente falada na província de Misiones. Ao se apresentar, no início da entrevista, disse alguns versos da sua autoria, falando de si, e especificando: “Nací en un veinte de enero en Corrientes, capital / y vengo mamando lo nuestro

desde el pecho maternal”. Em decorrência, durante toda a entrevista, vinculou sua trajetória ao chamamé: “Mi mamá me acunava con un chamamé”. Acrescenta que as emissoras de rádio tocavam chamamé, e o mesmo se dava nos bailes e festas realizadas. Portanto, há uma primeira ligação profunda da música com o lugar de nascimento, o que vai levar Caraicho a identificar os lugares com os *chamameceros* mais conhecidos. Falando dos locais de nascimento dos pais, vai enumerando os músicos que ali nasceram ou que ali se fixaram:

Pueblo de tradición, hay de músicos... hay Cocomarola... Los hermanos Barrios, que ustedes escucharon... (...) hay artistas muy conocidos que nacieron ahí, que se hicieron ahí, que le hicieron popular a esto dos pueblos. A Caá Catí, por ejemplo, le cantan los de Imaguaré, Júlio Cáceres, de Los de Imaguaré... le cantan Los Hermanitos Avera.

Essas serão suas referências principais, ao discutir a questão da música regional, a princípio ligadas ao território. Por isso mesmo, ele assinala que persiste uma distinção muito clara entre a chamada o chamamé, chamado aqui de música regional, e a chamada música folclórica (ou *folklore*), que seria constituída por zambas, milongas, chacareras, etc. - ou seja, características das demais diferentes partes da Argentina que não Corrientes. Assim, para um músico da região, tocar um chamamé seria diferente que ser instado a tocar, simplesmente, *folklore*.

Todavia, a questão da regionalidade não é definida por ele a partir da geografia, a partir do fazer musical característico ou tradicional de uma província, ou de partes da Argentina, mas a partir da experiência e atuação dos músicos que deram conformação ao ritmo. Assim, podemos, a partir de Bourdieu (2007, p. 112 – grifo do autor), compreender que “as classificações práticas estão sempre subordinadas a funções práticas e orientadas para a produção de efeitos sociais”; nesse caso, o depoente também produz uma valorização do ponto de vista das diferentes gerações, valorizando as tradições frente ao desconhecimento e muitas vezes desinteresse dos jovens pelo ritmo, como ele salientou no início da entrevista. Vejamos, todavia, onde ele coloca o ponto de origem do chamamé:

Yo te voy a decir del chamamé. El chamamé nace... a mi entender, nace, y lo voy a discutir, y as veces cuando estoy en el escenario, lo digo. Porque estaban haciendo una película, leí en un periódico, para saber el origen del chamamé. Y buscaban, me parece, un ritmo que vino de África, ritmo que vino de Asia. Yo no estoy de acuerdo con eso. Y lástima que no me pude sentar y hablar con los productores de esta película para decirles cual es mi posición, y cual es la posición de muchos chamameceros que vienen de tras mí. Yo, no pueden el chamamecero decir que vienen desde el otro lado y quitarle el mérito a Tránsito Cocomarola, a Isaco Abitbol, Don Ernesto

Montiel, a Damásio Esquivel, a tantos chamameceros. Yo voy a poner en duda el origen del chamamé cuando me traigan alguien que haya compuesto un chamamé más allá de Trânsito Cocomarola. Alguien que haya escrito un chamamé más allá de Salvador Miqueri, un grande escritor, uno de los que más escribió el chamamé. Más allá de él. O más allá de los más modernos, por decir Antônio Tarragó Ross o Pocho Roch, como hablábamos hoy, no? Que me traigan alguien más allá de ellos para que podamos... Pero si no tienen, entonces no pueden dudar del origen de mi música. Nace con ellos. Decir que nace más allá es quitarlo el mérito a lo nuestro.

Os nomes mencionados vão constituir uma tradição, não com o objetivo de impedir transformações na performance ou nas composições dos chamameceros, mas para dar um sentido ao fazer musical que provém do passado, e de um passado bastante valorizado, como se pode perceber. Nesse sentido, primeiramente ele identifica uma tradição herdada, a partir da constituição de um modo de vida:

Si yo quiero identificar la música a mi tierra tengo que inspirarme en las cosas, las costumbres de mi tierra. En su forma de vivir, en la forma de vivir de mi abuelo, en la forma de compartir de mis abuelos; que comían, que hacían, como vivían... Ahí me tengo que inspirar. No es cierto?

Por outro lado, a valorização da tradição não impede mudanças. O próprio Caraicho alude a transformações operadas no chamamé: antes cantado em duo, passou a ser executado também por solistas – citou Roberto Galarza, Cacho Saucedo – ou por trios, acrescido do bandoneón, ao lado do violão e do acordeón, e mesmo por vozes femininas, como Ramona Galarza (“yo creo que tiene una voz especial para el chamamé”, segundo ele), Ofélia Leiva, Hermanitas Vera, e finalmente Teresa Parodi. Ele destaca também a mudança que foi a aceitação das vozes femininas cantando chamamé:

...no había cantantes. La mujer ocupaba su lugar de... estaba, pero yo creo que era más que era el machismo, era la ignorancia de los hombres de aquél entonces. No? Yo me acuerdo! Yo me acuerdo como vivía mamá... como papá le tenía mamá, como mi tío le tenía la tía... eso me acuerdo bien! No tenía que *cagar a pedo*⁵, pero iba allá, eh? El papá se sentaba acá a hablar con los amigos, y mamá con el mate, iba e venía con el mate. Ella llevaba y venía con el mate. (...) No compartía!

Essas questões, colocadas desta maneira, não produzem qualquer efeito na aquisição de uma identidade original ou uma tradição recebida. A partir dessas figuras referenciais do passado novas questões passam a ter preeminência na

articulação de termos como popular e regional.

Dessa forma podemos dizer que Caraicho não adere a um discurso regionalista nos termos destacados por Bourdieu (2007, p. 116), ou seja, "... um discurso performativo, que tem em vista impor como legítima uma nova definição das fronteiras e dar a conhecer e fazer reconhecer a região assim delimitada, e como tal, desconhecida, contra a definição dominante, portanto, reconhecida e legítima, que a ignora". Pelo contrário, maneja símbolos e circunstâncias de um discurso propugnador de uma regionalidade não fixa, que continuamente se expande e se contrai com relação às fronteiras, tanto internas à própria nação argentina, quanto relacionada aos países vizinhos.

... porque Corrientes fué colonizada... ahí están los correntinos. Ellos llevan, y allá hay todas familias de ascendência correntina! Vos preguntá a un chaqueño, y te puedo asegurar que si no son... no me refiero a los gringos, que vinieran de otra zona. Los gringos, los polacos, los colonizadores... Pero a los provincianos, si vos le preguntá, seguro que tienen vínculo con algun correntino. "Si, mi abuelo fué correntino", "Mi tio vino de Corrientes!" siempre hay un vínculo! Y por eso la música... y pasó lo mismo en la zona de Misiones. Por eso este chamamé le gusta mucho a esta zona de Misiones.

Ao mesmo tempo, continuamente ele se reporta a identidades interfronteiriças, especificando uma relação com Brasil e Paraguai (embora salientando que pouco conhece com relação aos músicos do lado brasileiro), mas destacando que na região fronteiriça brasileira também é tocado o chamamé.

Sobre a vinculação social das práticas musicais relativas ao chamamé, Caraicho ressalta que era a princípio "música de sirviente. Era música del que barria el pátio, del que cortaba el pasto. No de los patrones". Era executada nos bailes populares por conjuntos, normalmente duos, para que as pessoas pudessem dançar. Nas festas pátrias, por exemplo, após a *quermesse* e outras festividades, as pessoas se dirigiam aos bailes, onde persistia, todavia, uma divisão social nítida: "Y la gente grande, que no bailaba, iba para escuchar. Y la gente pobre venía para bailar. Y no había otro tipo de música. Era el chamamé"

Entretanto, se persistia uma divisão social, ela não era explicitada a partir do ritmo. O chamamé, então, não ficava restrito aos bailes populares, passando a ser executado também nos ambientes mais refinados:

El Club Social donde estaba la gente del microcentro ahí del pueblo, no? De la ciudad. Ahí estaba el hijo de la familia del doctor, la familia del Intendente, la familia del gerente del banco, el Comisário. La gente de la elite, no? Era... Ellos tenían en el Club Social. Y también se escuchaban, no. Yo me acuerdo, éramos el *mborihahu [pobre]*,, humilde, digamos. Pero cuando iba por el

pueblo y pasábamos por el Club Social, mirábamos adentro... reía, porque escuchaban chamamé también. Escuchaban y bailaban chamamé también, la gente. No era la posición social una cuestión... algo para dividir enquanto a la música, no? Se escuchaba también. Y después las fiestas familiares, que se hacía en las casas. Porque hacían a cada cumpleaños...

Ou seja, a diferenciação se dava pelo lugar de execução, não ligada ao ritmo. Apesar disso, considera que o chamamé, enquanto música depreciada, custou muito a ser considerado arte. Não é o que se passa agora, acrescenta ele, considerando que muitos músicos regionais conseguiram se fixar inclusive na Europa, ou continuamente saem em excursões pelo exterior. Nas suas palavras:

Yo creo que [el chamamé] ahora logro un buen lugar, y que algunos dicen que "Como el chamamé sigue siendo discriminado!" Mentira! Hablan de balde, porque el chamamé yo creo que más y más lugar que ocupó, no puede... Es conocido en todo el país, es conocido en toda Latinoamérica, en el mundo... en Europa, grande en... Entonces, yo creo que el chamamé está ocupando, ocupa el lugar que se quiso.

Essa questão do discurso da regionalidade *versus* discurso regionalista se evidencia ainda quando Caraicho se reporta às questões da escolha do hino oficial de Misiones. Entre as músicas que se referem especificamente a essa província, e que poderiam, evidentemente, ter sido eleitas, cita *Misionero y Guarani*, de Alcibíades Alarcón, compositor nascido em Posadas, talvez não escolhida por ser um chamamé, o mesmo tendo se passado com *Posadeña Linda*, de Ramón Ayala, talvez o nome mais característico da província¹⁶. Depois de uma polêmica escolha, a canção *Misionerita*, de autoria de Lucas Bráulio Areco¹⁷, foi escolhida e declarada como Canção Oficial da Província de Misiones, sancionada através do Decreto Nº 813, assinado pelo governador Carlos Rovira, em 23 de julho de 2000.

Ele destaca a artificialidade da escolha: acabou sendo eleita uma galopa para que fosse identificado como ritmo característico de Misiones, ignorando exatamente as práticas musicais populares:

Y eso de *Posadeña Linday Misionero y Guarani*, creo y estoy convencido de que no eligieran porque precisamente Misiones quiere su ritmo próprio. Y como es todo misionero, y ellos son chamamé, no rescataran. Esa es la elección. Una elección que no tenía que haber sido así. Como elegir para la canción para el pueblo si no van a poder a elegir entre cinco o seis tipos? Y aún que sea cincuenta tipos?

Não sem ironia, ele conclui:

Y mira, *Misionerita* es un correntino que... Yo hubiera de estar orgulloso de este! Para que vos vea como pienso nomás. Yo tenía que estar orgulloso de que está *Misionerita* acá como himno, porque fué compuesta por un correntino! Pero yo voy a lo que vea a la realidad. Yo creo que tiene que tener algo que identifique a la tierra. Identifique a su gente.

Não que as práticas musicais populares estejam mais legitimadas para definir uma regionalidade como um discurso naturalizado; e nesse sentido, não se deve perder de vista que todos esses símbolos, chamamé para uns, galopa missioneira para outros, constituem algo que poderia oscilar entre o que Bourdieu chama de “objetos de representações mentais” e o que ele denomina “representações objetais” (2007, p. 112), incluindo no real a “representação do real”, ou a “luta das representações” (2007, p. 113). Portanto, segundo esse mesmo autor, devemos considerar que

A “realidade”, nesse caso, é social de parte a parte e as classificações mais “naturais” apóiam-se em características que nada têm de natural e que são, em grande parte, produto de uma imposição arbitrária, que dizer, de um estado anterior da relação de forças no campo das lutas pela delimitação legítima (BOURDIEU, 2007, p. 115).

Tais objetos participam da construção de outras fronteiras, não necessariamente coincidente com fronteiras nacionais. Podemos até dizer que são fronteiras no interior do nacional, que estabelecem outras identificações, outras diferenciações. Pensando na questão da música regional, e nas questões que ela deixa entrever, podemos dizer que Missiones apresenta-se na fronteira, mas não se define na relação, ou na aproximação com o Brasil.

NOTAS

*Doutora em História Social pela PUC/SP, professora na UNIOESTE – Campus de Marechal Cândido Rondon, E-mail: geni.rosaduarte@gmail.com

**Mestre em História Social pela PUCSP, professor na UTFPR – Campus de Campo Mourão, E-mail: elparaguaio@yahoo.com.br

¹É comum estes hotéis receberem eventos de porte nacional e internacional de interesse acadêmico, nas áreas de medicina, odontologia, engenharia e educação. Também podemos registrar inúmeros eventos no ramo da indústria e do comércio, como o de construtores e industriais de materiais como cimento, plástico, aço, etc - muitos dos quais sequer existentes na cidade ou região.

² Por peculiar que pareça este registro, a cidade, que possui um número expressivo de evangélicos, recebe um importante número de eventos organizados pelas igrejas pentecostais das mais diversas tendências e ramificações, o que, por sua vez, faz com que um número significativo de pastores, pregadores, fiéis e simpatizantes também venham à cidade, utilizando sua estrutura turística e engrossando o número de turistas que diariamente visitam pontos turísticos da cidade e seus arredores.

³ As fronteiras nacionais entre Brasil e Argentina, e sul-regionais, entre Paraná e Santa Catarina, só foram efetivamente definidas após o encerramento da Guerra do Contestado (1912-16). Na ocasião, Paraná e Santa Catarina disputavam um território contíguo no sudoeste do Estado (Paraná). Nessa ocasião, a Argentina apresentou uma reinterpretação de alguns tratados de fronteira, reivindicando o direito à posse de parte da região do Contestado. Importante lembrar também que, para alguns analistas paraguaios, a última grande questão fronteiriça com o Brasil só foi resolvida definitivamente após a formação do lago de Itaipu, em 1982 e o conseqüente alagamento dos saltos de Sete Quedas. Em sua segunda edição, em 1994, uma publicação paraguaia de teor profundamente nacionalista (Revista Reportaje Al País, assinada pela jornalista, política e ex-prefeita de Asunción entre 2006 e 2010, Evanhy Gallegos), escrevia: "Muerto el perro, muerto la rabia", referindo-se à formação do lago de Itaipu, que teria encerrado de forma trágica uma demanda fronteiriça apresentada pelo Paraguai sobre a interpretação do acordo que definiu a partilha das Sete Quedas, assinados após a Guerra do Paraguai (1864 - 1870).

⁴ O historiador paranaense Ruy Christovam Wachowicz, em seu conhecido estudo sobre a região Oeste do Paraná, documentou essa situação, mencionando a preocupação de autoridades brasileiras e estaduais sobre a grande presença de paraguaios e argentinos na região na década de 1920. Em sua viagem à região em 1924, o Secretário de Estado do Paraná, Cezar Prieto Martinez constatava: "(...) a grande influência argentina e paraguaia. (...) Calendários de parede, propagandas de casas comerciais, avisos das companhias de navegação, reclames de produtos industriais, estavam fixados nas paredes das bodegas e casas comerciais, em castelhano. Os que trabalhavam na construção e conservação das estradas de rodagem eram paraguaios. Esta influência acentuava-se, a partir da localidade de Catanduvas. "Entro em casa de negócio para tomar informação. O caixa responde-me em espanhol." (...) Atravessando o rio Tormentas, a comitiva de Cezar Prieto Martinez penetrou no município de Foz do Iguaçu. Encontraram ali um povoado chamado Salto, "bairro de paraguaios." (WACHOWICZ, 1982, p.129). Neste mesmo estudo, o autor aponta que na ocasião da passagem da Coluna Prestes, também a partir de 1924, os revoltosos aproveitaram para denunciar aquilo que eles consideravam como o "abandono" da região por parte do Estado Brasileiro.

⁵ Josefa Saracho, moradora do bairro de Porto Meira, em Foz do Iguaçu. Entrevista concedida a Geni Rosa Duarte e Emilio Gonzalez, em 05/04/2010.

⁶ Aníbal Abbate Soley. Depoimento publicado em: CAMPANA & ALENCAR, 1997, p.35.

⁷ Esses aspectos da cidade foram ressaltados no documentário As muitas faces de uma cidade, produzido e dirigido por. Danilo Georges Ribeiro e Eliseu Pirocelli. Documentário. Foz do Iguaçu, 2010. 28min. Nesse documentário, os autores exploram a produção de espaços alternativos de cultura voltados aos jovens de periferia da cidade, apontando alternativas de

diversão, comunicação, produção artística e identitária. Entre elas, os coletivos de cultura (Casa do Teatro, Cartel do Rap, Cartel do Break, Fanzine, etc), o uso de meios alternativos de comunicação e expressão (rádios do Paraguai, Fanzine, rap, estúdios comunitários) e a produção de espaços de lazer e de expressão alternativos, acessíveis à população pobre da cidade.

⁸ Entrevista realizada em 10 de abril de 2009, na residência do músico, em Foz do Iguaçu, por Geni Rosa Duarte, Emilio Gonzalez e German Sterling.

⁹ Com nomes bastante conhecidos, como José Asunción Flores criador da guarânia em 1925, Herminio Jiménez, Mauricio Cardozo Ocampo, Carlos Lara Bareiro, Emilio Bigi, Félix Fernández y Darío Gómez Serrato.

¹⁰ Temos em mãos um vinil gravado no Paraguai denominado *21 años de paz y trabajo – homenaje del folklore paraguayo al presidentede la paz y del progreso general de ejercito Don Alfredo Stroessner*, com canções, a maior parte em guarani, de Rubito Medina, Ignacio Melgarejo, Roque Mereles, Mauricio Cardozo Ocampo, Luis Alberto del Paraná e outros.

¹¹ Disponível em http://www.uninet.com.py/accion/204/una_aproximacion, consultado em 23/01/2013.

¹² No Brasil, o cantor e compositor Abílio Manuel voltou-se para a divulgação de compositores alinhados à esquerda, especialmente através do programa América do Sol, pela Radio USP.

¹³ Entrevista concedida a Geni Rosa Duarte, Emilio Gonzalez e German Sterling, em 20/03/2010, na cidade de Foz do Iguaçu, na residência/studio do músico Nejudre Arbo.

¹⁴ Informalmente, antes do início da gravação da entrevista, Caraícho Toledo explicava o significado *guarani* de seu apelido. Segundo sua própria definição: "El patrón! *Caraícho* es el que se destaca entre los peones. El más vivo. El que tiene la voz de los peones. Tiene ascendência sobre la peonada! Pero no llevo a ser *Caraí* porque no tiene plata! El *cho* en el [idioma] guarani es el diminutivo. Al hijo de Don Juan, le dicen *Juancho*. Es como decirle *Juancito*. Al hijo de Don Luis, le dicen *Luischo*."

¹⁵ Expressão popular argentina usada para indicar um espancamento, e que pode ser traduzida como descer o porrete, baixar o cacete, etc.

¹⁶ Compositor, intérprete, escritor, pintor, criador do ritmo galambao, que defende ser este o genuíno ritmo da província de Misiones, por ser ele inspirado nos sons da fauna, flora, rios, segredos e lendas da selva missioneira.

¹⁷ Lucas Bráulio Areco (1915-1994) Pintor, escritor, músico, poeta, jornalista, nasceu em Santo Tomé, Corrientes, mas residiu em Posadas desde 1923, onde faleceu.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, José Lindomar C. **A dinâmica das fronteiras: Os brasiguaios na fronteira entre o Brasil e o Paraguai**. São Paulo: Annablume, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand-Brasil, 2007.

CAMPANA, Silvio & ALENCAR, Chico de (org.). **Foz do Iguaçu: Retratos**. Foz do Iguaçu: Prefeitura Municipal; Fundação Cultural; Secretaria Municipal de Comunicação Social, 1997.

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

MARTINS, José de Souza. **Fronteira: a degradação do Outro nos confins do humano**. São Paulo: Contexto, 2009.

WACHOWICZ, R. C. **Obrageros, Mensus e Colonos**: História do Oeste Paranaense. Curitiba: Ed. Vicentina, 1982.