

---

# Camino de las aguas: la diversidad cultural y ecológica del río Tietê hasta el río Paraná (Brasil) a través de ejemplos poético-musicales en el recorrido



*Ways of Water: Tietê river's cultural and ecological diversity all the way to Paraná river (Brazil) through musical and poetic examples*

Tiné, Paulo

---

Paulo Tiné \*

tine@unicamp.br

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

**Revista del Instituto Superior de Música**

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 24, e0049, 2023

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 31 Julio 2023

Aprobación: 14 Noviembre 2023

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/645/6454726011/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2023.24.e0049>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-  
NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El presente artículo pretende presentar la parte brasileña del proyecto «Camino de las Aguas: la diversidad cultural y ecológica del Río Tietê hasta Santa Fe». Se trató de una investigación sobre las manifestaciones artísticas-musicales a lo largo del Río Tietê hasta Santa Fe, en Argentina. La naciente del Tietê está ubicada en Salesópolis, en la Sierra del Mar en el estado de São Paulo (Brasil) que desagua en el río Paraná en la ciudad de Três Lagoas en Mato Grosso del Sur. Después se dirige hacia la ciudad de Foz do Iguaçu, formando la frontera de Paraguay, Argentina y Brasil. Sirviendo de límite entre Paraguay y Argentina, el río Paraná alcanza Posadas/Encarnación y después Corrientes para, entonces, dirigirse a Santa Fe. En este curso, importantes manifestaciones musicales ocurren en las ciudades a sus orillas, donde hay una cultura característica y simbólica de géneros, ritmos, dramas, así como una trama entrelazada entre religiosidad y cultura de diversos orígenes. También se encuentran artistas típicos que surgen de tales contextos y que, a veces, se relacionan con la cultura local, así como músicos doctos que tienen su principio de carrera en ciudades de su litoral.

**Palabras clave:** diversidad cultural, diversidad ecológica, Río Tietê.

**Abstract:** *This article aims to present the Brazilian part of the project «Way of Waters: the cultural and ecological diversity of the Tietê River to Santa Fe»; It was an investigation about the artistic-musical manifestations along the Tietê River to Santa Fé city at Argentina. The source of the Tietê is located in Salesópolis, in the Serra do Mar in the state of São Paulo (Brazil) and that empties into the river Paraná in the city of Três Lagoas in Mato Grosso do Sul. Then it goes to the city of Foz do Iguaçu, forming the border of Paraguay, Argentina and Brazil. Serving as the boundary between Paraguay and Argentina, the Paraná River reaches Posada/Encarnación and then Corrientes to then head to Santa Fe. In this course, important musical manifestations take place in the cities on its shores, where there is a characteristic and symbolic culture of musical genres, rhythms, dramas, as well as an intertwined plot between religiosity and culture of diverse origins. There are also typical artists who arise from such contexts and who, at times, are related to the local culture, as well as learned musicians who have their career beginnings in coastal cities.*

**Keywords:** *cultural diversity, ecological diversity, Tietê river.*

## INTRODUCCIÓN

La función de difusión de culturas musicales a lo largo del lecho de grandes ríos es bien conocida. Este es el caso del jazz y el río Misisipi que, a partir de Nueva Orleans se expande hacia Chicago pasando por Memphis, en dirección opuesta a la corriente, teniendo en cuenta que la ciudad considerada naciente de esta manifestación queda muy cerca del mar. Eric Hobsbawm, en su *Historia social del jazz* (Hobsbawm, 1990) llega a amenizar la importancia del río para la difusión del género; sin embargo, amenizar no significa menospreciar su importancia. Otro importante punto de difusión ha sido el río Amazonas, principalmente en el ciclo del caucho (a principios del siglo XX). Las ciudades de Belén y Manaus tuvieron una gran expansión económica y cultural, tornándose polos del circuito internacional de la ópera, en un momento en que las empresas del género circulaban a través de embarcaciones. El compositor brasileño más importante de ópera, Carlos Gomes, fallecido en la ciudad de Belén, era originalmente de Campinas. Se consagró internacionalmente con un gran éxito: la ópera *El guaraní*. Por último, podemos destacar la importancia del río en la cultura platense, a tal punto que Richard Pinnel (Pinnel, 1993) habla de una «guitarra rioplatense», por ejemplo, a partir de los diversos géneros de música popular que existen alrededor del río de la Plata.

Como se menciona en el resumen, el presente estudio comienza en el río Tietê y se extiende hasta el río Paraná en Brasil, siendo parte de un estudio que abarca también a Santa Fe, Argentina. En la imagen abajo, se puede observar el camino del recorrido del presente estudio en el mapa.

---

## NOTAS DE AUTOR

- \* Paulo Tiné es licenciado en Música con mención en Dirección en la Universidad de São Paulo (USP-1994), maestro y doctor en Artes en la Universidad de São Paulo (2001 y 2008) y asociado profesor de la Universidad Estadual de Campinas (UNICAMP-2021). Tiene experiencia en el área de Música, con énfasis en Armonía y Arreglo, actuando en estos temas: Música instrumental Brasileña y Música Popular en general. Es docente del curso de Graduación del Instituto de Artes Musicales de la Universidad Estadual de Campinas.



FIGURA 1.  
Río Paraná en el mapa.

De ese modo, en el trayecto escogido para el artículo, hay una lista de municipalidades abarcadas que van desde la naciente del río *Tietê*, hasta *Paraná* en *São Paulo, Brasil: Salesópolis, Biritiba Mirim, Mogi de las Cruces, Suzano, Itaquaquecetuba, Guarulhos, São Paulo, Osasco, Barueri, Santana de Parnaíba, Pirapora de Bom Jesus, Araçariguama, Cabreúva, Itu, Salto, Porto Feliz, Tietê, Jumarim, Laranjal Paulista, Piracicaba, Sales, Anhembi, São Manuel, Botucatu, Barra Bonita, Jaú, Buritama y Pereira Barreto.*

Es importante aclarar, entonces, que el criterio de selección de músicas y canciones en este recorrido no es solamente geográfico, sino también simbólico y cultural. De este modo, se trabajó con una clave diacrónica con ejemplos que van desde el inicio de las grabaciones mecánicas y eléctricas hasta la contemporaneidad.

### 1.1. LA DIMENSIÓN SIMBÓLICA DE LA CULTURA

La cuestión que se plantea, por lo tanto, es: ¿cómo abordar la dimensión simbólica de la relación del hombre con el agua, los ríos y, en consecuencia, con los humedales, mediante la música y la cultura en este recorrido? Para ello, se utilizó una metodología transdisciplinaria, a partir de los supuestos del físico Basarab Nicolescu (1942), donde las diferentes dimensiones de una disciplina pueden quedar disociadas una de la otra en sus profundidades, aun coexistiendo en el mismo tiempo y espacio.

La investigación parte también del concepto de la «geografía de la música», desarrollado por Lucas Manassi Panitz (2010; 2017) aquí pensado a través de la idea de un «paisaje cultural» que cambia de acuerdo al entorno.

A partir del concepto de espacio geográfico de Milton Santos, buscamos comprender la manifestación de diversas categorías geográficas contenidas en las representaciones sociales de los compositores (Panitz, 2010:7). A partir de un diseño de investigación multilocalizado, buscamos entender cómo se dio el proceso de formación de redes musicales transfronterizas entre los países mencionados, así como hacer un inventario de las representaciones del espacio a través de la música y de las prácticas musicales y políticas culturales que sustentan estas representaciones. (Panitz, 2017:8)

A ello se suma la crítica literaria de Adolfo Prieto (1928–2016) que, en la década de 1970, escribió un ensayo sobre la expresión literaria relacionada al Paraná como parte de una publicación titulada *Paraná, el*

*pariente del mar* (1973). En una edición reciente del ensayo de Prieto, se incluye una contribución de la académica Gabriela Silvestri, doctora en Historia de la Arquitectura y docente de la Universidad de Buenos Aires.

Así, las herramientas de la musicología, etnomusicología, nueva musicología y eco musicología, serán usadas de acuerdo a la demanda del objeto estudiado y, a ellas, pueden sumarse cuestiones literarias, por la importancia de los versos en canciones, y consideraciones de las ciencias humanas, como la geografía y los estudios culturales.

La primera consideración que surge, parte de la idea de que el estudio se origina en las grabaciones ya realizadas, es decir, que no se realizaron trabajos de campo en el recorrido. En este sentido, hicimos uso de objetos audiotáctiles (fonogramas) y de matrices visuales (partituras), así como de transcripciones como fuentes primarias. Sin embargo, los versos de las canciones resultan muy importantes en la búsqueda de la relación de hombres y mujeres con la humedad en sentido poético y simbólico. Por lo tanto, para el estudio de las músicas audiotáctiles, Vincenzo Caporaletti (nacido en 1955) ha desarrollado la teoría de estos objetos.

La musicología audiotáctil tiene como objetivo estudiar todas las músicas audiotáctiles (jazz, música brasileña, pop, rock, música improvisada, etc.) más allá de sus diferencias idiomáticas. Es en este sentido que la musicología audiotáctil es también una musicología transcultural porque hereda y actualiza aportes metodológicos críticos de la musicología comparada [etnomusicología], permitiendo una serie de aplicaciones, especialmente en el campo de la revisión historiográfica, además del descubrimiento de las «fuentes audiotáctiles», de una nueva pertinencia estética y un nuevo criterio poético en el proceso de creación de obras musicales de carácter inter y transcultural. Como consecuencia de ello, cabe señalar también que, en el proceso dinámico de adquisición de esta conciencia, modelos musicales anteriormente propios de una cultura oral (o incluso de una cultura visual) alcanzan una nueva configuración. (Araújo, 2018:15–16)

Hacia el final de este pasaje, Fabiano Araújo, posiblemente la autoridad más importante de la teoría audiotáctil en Brasil, hace visible la división triple de la cultura de estos objetos que, curiosamente, los antiguos folcloristas brasileños (como Oneyda Alvarenga y Rossini Tavares de Lima), bajo la influencia de Mário de Andrade, utilizaron en la primera mitad del siglo XX. Aquí se encuentran los niveles de cultura y música mezclados con conceptos de Caporaletti:

- Cultura popular, música folclórica (conocimiento popular de pueblos que dominan la escritura, es decir que no incluye los pueblos ágrafos), música de tradiciones orales (incluye los pueblos ágrafos).
- Cultura de masas, música popular o «popularesca» (vocablo forjado por Mário de Andrade, en sentido peyorativo), músicas audio táctiles de transmisión y difusión por medios tecnológicos.
- Cultura erudita. música docta, matriz visual de transmisión del conocimiento.

Esto resulta importante para entender por qué en Brasil no ocurre el fenómeno del «artista folclórico» asociado al boom del folclore. Estrictamente, en Brasil, el fenómeno queda restringido a las manifestaciones de tradiciones orales. Su transposición al nivel de los medios de difusión sonora (radio y disco) los sacarían del nivel de la oralidad.<sup>[1]</sup>

## 1.2. CONSIDERACIONES METODOLÓGICAS

Como propuesta de trabajo en el Instituto de Estudios Avanzados–Universidad Nacional del Litoral se pretendió seleccionar, dentro de este universo, un cuerpo de canciones que reuniesen las características de las culturas y géneros en torno al recorrido descrito y que contengan en sus versos la temática litoraleña. De este modo, el análisis fue realizado a partir de una perspectiva transdisciplinaria, teniendo como base la definición del físico Basarab Nicolescu (1942).

La transdisciplinarietà, como indica el prefijo «trans», se refiere a lo que está al mismo tiempo entre disciplinas, a través de diferentes disciplinas y más allá de cualquier disciplina. Su objetivo es la comprensión del mundo actual, para lo cual uno de los imperativos es la unidad del conocimiento. (Nicolescu: 2005:53)

En este sentido, se considera la transdisciplinariedad interna de un mismo campo de conocimiento, como en los diferentes tipos de aportes musicológicos, expandiéndose hacia el campo de las artes y, finalmente, al campo de las humanidades, cual círculos concéntricos.

Durante el proceso de investigación se buscó, a partir de cada municipalidad, músicos compositores (doctos o populares) y, a partir de ellos, canciones y composiciones que mencionen las cuestiones incluidas y, al mismo tiempo, canciones y géneros de las localidades. Se trata de un estudio cualitativo, ya que no se procuró la cantidad total de canciones y músicas que realizan una conexión entre los temas incluidos, sino los que hicieron posible una narrativa. Una narrativa donde existe un supuesto diacrónico del tiempo histórico. Por otro lado, diversos ejemplos fueron descartados en la construcción de dicha narrativa para dar espacio a otras discusiones.

### 1.3. MODA DEL RIO TIETÊ (JOÃO NEGRÃO E CORNÉLIO PIRES)[2]

El primer ejemplo que abordaremos es *Moda del río Tietê*, grabado en 1930. Es una de las primeras grabaciones de música *caipira* en la historia. Cornélio Pires (1884–1958) nació en la ciudad que lleva el mismo nombre del río: Tietê, y fue periodista, escritor y folclorista. *Tietê*, en tupí-guaraní, puede significar «agua de verdad». Se trata de una versión grabada; sin embargo, se acerca mucho a la cultura oral de esta manifestación.

Desde el punto de vista formal, una misma estructura melódica se repite con diferentes versos. Como se puede observar, todos los versos tienen un mismo número de sílabas poéticas (a partir de la escansión), excepto por el último, que trae en sí la frase cadencial, o sea, la que encierra la estructura. Tal fenómeno es común en la música del nordeste brasileño conocida como *cantoria*, con la diferencia de que, en aquel caso, los versos son improvisados en una disputa entre cantantes.

FIGURA 2.  
Estrofa de *Moda del río Tietê*, letra y fraseología (sentencia regular).

Fui chamado pra uma festa no rio Tietê	12	A	<i>a</i>
Chamaram eu com grande empenho eu já sei porquê	12	A	<i>a'</i>
Não é minha estimação nem pra engrandecer	12	A	<i>a''</i>
Pra mim desempenhar num cateretê até amanhecer	16	A	<i>a'''(cad.)</i>

A continuación, se encuentra la transcripción de la primera estrofa de esta canción, donde se puede observar que los cantores entonan la canción en sextas o terceras, dependiendo del registro vocal. Este es un rasgo muy importante de esta manifestación musical.

## Moda do Rio Tietê

1ª estrofe

João Negrão e Comélio Pires

Fui cha - ma do pra u ma fes ta no rio Tie tê Cha  
 ma rameu com gran deem pe nhoeu não sei por que Não  
 é mi nhaes tí ma ção nem praen gran de cer Pra mim me de sem pem har num ca te re  
 tê a téa ma nhe cer

FIGURA 3.

*Moda del rio Tietê*, transcripción.

En otro momento, los versos hacen mención al *cateretê* o *catira*. Esta expresión de origen aborigen está relacionada con los peones que acompañaban a los llamados *bandeirantes* o *paulistas*. En el siglo XVI, se adentraron al territorio más allá de lo delimitado por el Tratado de Tordesillas, extendiendo las dimensiones brasileñas. En la primera mitad del siglo XX, con el ciclo del café, hubo un proceso de idealización de estos personajes en el contexto del modernismo paulista, que se encuentra, hoy, en deconstrucción.

Como se ha mencionado en el proyecto, el camino de los *bandeirantes* fue hecho a través del río Tietê, pues este corre, por sus condiciones geográficas, en sentido contrario al mar. Otra característica que se percibe en los versos es la alusión a la «moda de viola», directamente vinculada a la música *caipira*. Encontramos también la alusión a la ciudad de Pirassununga, que significa pez muy ruidoso, con mención al fenómeno de la *piracema*: todos los años, en diciembre, los peces —principalmente los *curimbatás*— van aguas arriba en el río Moji Guaçu (afluente del río Grande y, así, del río Paraná) para el desove y, nadando en contra de la corriente, emiten sonidos semejantes a ronquidos.

### 1.4. ROMERÍA (RENATO TEIXEIRA)[3]

Esta canción se hizo conocida en su versión del decimoquinto disco (LP) de la cantora Elis Regina, para la grabadora PHILLIPS, lanzado en 1977. Se trata, por lo tanto, de una creación que hace uso de elementos de la cultura *caipira* dentro de una perspectiva audiotáctil, ya que fue concebida como fonograma.



FIGURA 4.  
Estrofa de *Romería*, letra y fraseología (período regular).

Letra	Métrica (Escansión)	Rima	Fraseología
É de sonho e de pó	6	A	semifrase <i>a</i>
O destino de um só	6	A	semifrase <i>a</i>
Feito eu perdido em pensamentos sobre o meu cavalo	15	B	frase <i>b</i>
É de laço e de nó	6	A	semifrase <i>a'</i>
De gibeira o jiló	6	A	semifrase <i>a''</i>
Dessa vida, cumprida, a sol	9	A	frase <i>x</i> (frase cadencial)

Como se puede notar, la estructura poética y fraseológica es un poco más compleja comparada con la *Moda del río Tietê*, con versos que corresponden a veces a la frase y a veces a la semifrase. Sin embargo, las rimas siguen la línea de esas diferencias con mayor intensidad.

FIGURA 5.  
Estribillo de *Romería*, letra y fraseología (período regular).

Sou Caipira Pira Pora	7	a	
(Nossa) Senhora de Aparecida	9 (2+7)	b	Frase a
Ilumina a mina escura	7	a	
Funda o trem da minha vida	7	b	Frase b

El estribillo se repite dos veces, en período regular: *abab'*, con semicadencia en –VII, acorde que indica una leve desconexión con el contexto. De este modo, se refuerza la idea de que se trata de la construcción de un personaje. Se trata del peregrino que «sobre su caballo» realiza su anual romería a *Pirapora*. Sin embargo, este aspecto religioso no es de lo más profundo («como no sé rezar, solo quería mostrar mi ver»). Los peones se encontraban en la posición más baja en la jerarquía de los *bandeirantes*, ya que no poseían caballos e iban a pie. De esta forma, Teixeira ha intentado indicar la sencillez del origen social del personaje.

*Pirapora* significa «el salto del pez» en tupí, y *caipira* es el habitante del campo (*Caipora*). Es decir, el juego de palabras del cantautor se refiere tanto a los aborígenes que habitaban esa región, como a los fenómenos de la naturaleza que ocurren en los ríos de esa región, especialmente el Tietê.

El artículo del periódico *Folha de São Paulo* publicado el 12 de mayo de 1978, acerca de una presentación de Renato Teixeira, tiene el siguiente título: «*Um caipira vai ao Municipal*» (Un *caipira* va al Municipal). Es

decir, un campesino va a tocar en el teatro municipal de la ciudad de São Paulo. La intención aquí es destacar el contraste entre las diferentes realidades: «Renato Teixeira, autor de *Romería*, uno de los mayores éxitos del año pasado, junto a Elis Regina, se lanza ahora como cantante y ya grabó un LP como solista». Esta cita demuestra la fama que la grabación de Elis Regina brindó al autor de la canción, natural de Santos, pero que fue criado en la ciudad de *Taubaté-SP*. Es evidente en este artículo que la inspiración para la canción son las ciudades de *Aparecida do Norte* y *Pirapora de Bom Jesus*, elegidas, probablemente, por la posibilidad de hacer un juego de palabras.

Conforme a lo dicho anteriormente, la perspectiva audiotáctil se percibe también por la elaboración del arreglo a través de la ambientación sonora: se utilizan sonidos de campana de iglesia, cantos en 3a y sonidos de percusión que emulan la naturaleza.

Curiosamente, hay una grabación de Liliana Herrero (cantora litoraleña) de esta canción en el disco *Litoral* de 2005, donde canta una versión en español muy cercana a la brasileña, aunque con el estribillo en portugués, acompañada por el multinstrumentista *Arismar do Espírito Santo*.

### 1.5. CANÇÃO SERTANEJA Y TOADA PAULISTA (CAMARGO GUARNIERI)[4]

El compositor brasileño y paulista nació en la ciudad de *Tietê* (localizada en el estado de São Paulo). Pertenece al contexto de las estéticas nacionalistas de la primera mitad del siglo XX en Brasil, según los principios de Mário de Andrade: el uso del folclore para la producción de música culta. En estas composiciones se nota la construcción de un «paisaje cultural sonoro» a partir de la idealización del hombre campesino, pero desde la perspectiva de la escritura musical y la cognición visual, en otras palabras; obras escritas en partitura.

En *Toada a moda paulista*, para orquesta de cuerdas, grabada por miembros de la Orquesta Sinfónica del Estado de São Paulo y conducida por el maestro Ricardo Bologna, observamos el uso de las 3as en los violines, en un arreglo característico de la música *caipira*. En pocos momentos, una línea interna de las voces inicia un contrapunto que luego se desdobra en armonías complejas e impresionistas. El propio título de la obra ya indica la intención de emular la musicalidad *caipira* por el uso de la palabra «moda» que, en el habla popular, indica estilo, manera o modo de hacer.

En otra composición, nuevamente de matriz visual, Guarnieri utiliza la palabra *sertanejo*, en una obra para piano solo de 1928; *Canción sertaneja*. Sin embargo, no hace uso de las 3as, sino que hay una ambientación sonora un tanto bucólica que remite a una idea de sencillez y paz del hombre campesino en tonalidad mayor (Mi bemol) y una clave rítmica sencilla. La palabra *sertão* viene de *desertão* (gran desierto –de–sertão), y se puede notar su uso en grandes clásicos de la literatura brasileña como *Grandes sertões veredas* de João Guimarães Rosa y *Los sertões* de Euclides da Cunha.

### 1.6. LA CUESTIÓN DE LA CONTAMINACIÓN

Un artículo recientemente publicado (21/09/2022) en el periódico *Folha de São Paulo*, afirma que la mancha de contaminación del río creció un 43% en el último año, y el río Tietê continúa siendo el más contaminado de Brasil, ya que atraviesa la capital financiera del país. En Pirapora ya no hay más peces, lo que resulta en una pérdida de sentido del significado de su nombre. Hacia el final de los años 60, el río fue canalizado y, por consecuencia, las regiones vecinas a las orillas del río sufrieron históricas inundaciones que, como es común en países y ciudades con gran desigualdad social, llevaron a que la población más pobre sea la más afectada.

Sin embargo, la cultura, y por supuesto la música, encuentran canales de expresión en situaciones adversas. Por ejemplo, en el fenómeno de la llamada vanguardia paulista de los 80, una serie de artistas hicieron de la contaminación su inspiración, pero en una clave humorística y crítica. Quizá el famoso grupo argentino *Les Luthiers* haya servido de referencia para algunos de los grupos de vanguardia, pero esta es otra cuestión. Me



refiero a canciones como *São Paulo, São Paulo* del grupo Premeditando o Breque, que, haciendo una parodia de *New York, New York*, en lugar de resaltar las cualidades de la gran ciudad, destacan sus aspectos negativos, enaltecendo a los animales nativos —ratones, cucarachas— y formando un juego de palabras con el título de la ciudad «Paulo» y «São» que, dichas de manera coloquial, suenan como *poluição* (contaminación).

En ese contexto de vanguardia, surge de modo singular el cantante Paçoca (Marco Antonio Vilalba, 1949), que representaba la música *caipira* en la capital paulista.

### 1.7. RIO TIETÊ (JOÃO PACÍFICO)[5]

João Baptista Filho (1909–1998), conocido como João Pacífico, fue un compositor popular del interior del estado de São Paulo, admirado por personajes históricos como el poeta Guilherme de Almeida (poeta paulista y modernista). La canción, aquí interpretada por el mencionado Paçoca, trae el lamento por la contaminación asociada a la religiosidad (ya presente en *Romería*).

FIGURA 6.  
*Rio Tietê*, estribillo.

Rio Tietê, rio Tietê	6	A	<i>a</i>
O povo do Brasil já te conhece	10	B	<i>b</i>
Ouçã mais uma vez a nossa prece	10	B	<i>c</i>
Não deixe mais ninguém te poluir	10	C	<i>b</i> (Cad.)

La interpretación, a su vez, presenta únicamente voz y viola caipira; instrumento, como se ha visto, característico de esas manifestaciones, utilizado por los *tropeiros* (especie de trovadores medievales). El propio nombre artístico de Marco Antonio Vilalba hace referencia a un rasgo de la cultura *caipira*; la *paçoca* es un alimento aborigen, cuyo nombre proviene del tupí.

FIGURA 7.  
*Rio Tietê*, estrofa.

Na pontinha do mapa é minha terra	11	A	<i>b</i>
Eu e minha viola viemos te pedir	12	B	<i>c</i>
Essa viola que muito tempo me acompanha	13	C	<i>d</i>
Sabe que o peito tem guardado	8	D	<i>d'</i>
Tanta oração que eu te fiz	8	E	<i>d''</i>
Quem sabe agora esse Deus me reconheça	12	F	<i>e</i>
Vai aqui mais uma prece pra você viver feliz	15	E	<i>f</i> (Cad)

En la parte musical, la melodía es más angulosa en algunas partes y otras muy cercanas al habla y a la oralidad. Pero es hacia el final que algo interesante ocurre: Paçoca silba la melodía, haciendo el rasgo melódico 6–1, La–Dó en Dó mayor y Dó#–Mi en la transcripción. Tal rasgo, como se ha demostrado en otros estudios (TINÉ, 2008), es muy característico de la música del nordeste brasileño, por ejemplo, entre los cantantes que tocan la viola del nordeste. Así, el rasgo evoca otra región del país donde está presente la cuestión de la sequía, una posible consecuencia del mal uso de los ríos y de las aguas, como ocurre en el Tietê.

**Rio Tietê**  
Versão "Paçoca" João Pacífico  
Transc. Paulo Tiné

FIGURA 8.  
*Río Tietê*, transcripción, parte.

### 1.8. EL SERTANEJO EN BRASIL HOY

El Prof. Dr. Evandro Higa, investigador de la Universidad Federal del Mato Grosso del Sur trae, a partir de una investigación etnomusicológica, una posibilidad de clasificación del género musical que se consolidó con el nombre de «música *sertaneja*» a partir del final de la década de los 80 y los años 90 en Brasil, en tres subgrupos: «sertanejo universitario» o «sertanejo pop»; «sertanejo raíz» y simplemente «sertanejo» o *brega*.

Allan de Paula (...) mapea el campo de la música sertaneja en la ciudad de Curitiba-PR, y detecta la presencia de 3 subcircuitos: el «sertanejo-country», el «sertanejo-raíz» y lo que él simplemente denomina «sertanejo». El subcircuito *sertanejo-country*, (...), defiende un eclecticismo estético y tecnológico consagrado, en sus ejemplos extremos, en las millonarias producciones de conciertos en rodeos y festivales de gran alcance mediático para sus artistas como el sertanejo pop o el sertanejo universitario. Actualmente, es el espacio de mayor éxito comercial de la música brasileña. El subcircuito *raíz* sertanejo es descrito por Oliveira (...) como un campo de resistencia de una cierta estética centrada en los paradigmas de la música caipira y se erige como defensor de una «autenticidad» y una «pureza» cuyo discurso proporciona la base hacia un esencialismo de origen difuso y legitimado por el tiempo. (...)... una numerosa población de los barrios periféricos de Curitiba (...) implementa la creación de música heterogénea, donde prevalecen las canciones románticas recientes y antiguas —y que es descalificado por los dos subcircuitos como música *brega*. (Higa, 2022:5-6)

Cabe resaltar que, hasta aquí, y a excepción de *Romería*, los ejemplos utilizados fueron todos del subgrupo *raíz*, generalizando el estudio de caso demostrado. Así, la oposición se da en la relación del primer grupo con la industria cultural, que es prominente, mientras que el segundo grupo, como dicho en la cita arriba, se da en resistencia y oposición al primero.

Según Higa (2022), en la primera mitad del siglo XX, la Radio Nacional (RJ) amplió los duetos campesinos. A partir de la década de 1980, la influencia del *country* americano influenció el sertanejo, fusionándose con el *brega* por un lado y, por otro, vinculándose con la agroindustria. En 2021:

- 4 de los 5 artistas más reproducidos en *Spotify* pertenecían al Sertanejo Pop (G1);
- 2 de las 5 canciones más tocadas en Brasil pertenecían al género sertanejo y 3 al Forró Pop (G1);
- Los 5 géneros más escuchados en Brasil fueron: 1 Sertanejo Pop; Universitario; Sertanejo (Brega); 4 Funk carioca; 5. Pop (Fuente: *sitio G1*)

La década de 1990, por otro lado, vio la consolidación del agronegocio y, en consecuencia, la inversión del sector en la industria cultural para suavizar la idea de atraso rural y la imagen negativa del uso de transgénicos y pesticidas. Así, las estrategias, aunque de manera no deliberada, para el advenimiento de una «monocultura» musical fueron el pago a las emisoras de radio por la difusión, la compra de emisoras de radio y las presentaciones musicales con exención de impuestos (Chã, 2018).

La investigadora Dra. Larissa Bombardi (2017),<sup>[6]</sup> de la Universidad de São Paulo (USP) publicó en 2017 un libro, derivado de investigaciones, cuyo título es: *Geografía del uso de agrotóxicos en Brasil*, en el cual se presentan algunos indicadores generales relevantes, y otros que se aproximan a las regiones estudiadas en el presente estudio, principalmente en los estados de São Paulo y Mato Grosso.

- Brasil consume el 20% de todos los pesticidas vendidos en el mundo.
- Dos tercios de la cantidad de pesticidas vendidos en Brasil son aplicados a tres cultivos exponentes de la agricultura brasileña.
- El 96,5 % de la soja, el 88 % del maíz y el 78,4 % del algodón son OMG (resistentes al glifosato).
- Químicos no permitidos en sus países de fabricación (fabricantes europeos), son permitidos en muchos países del sur.
- El segundo aspecto de la diferencia en la cantidad de pesticidas utilizados en Brasil y en la Unión Europea es aguas abajo de los cultivos. Este aspecto es invisible: se trata de la diferencia en la cantidad de pesticidas permitidos en los alimentos y en el agua. El agua tiene un impacto en la salud humana y ambiental.
- Se detecta un proceso exactamente igual al que ocurre en Argentina, con heridas sociales y ambientales similares a las nuestras (brasileñas).

De este modo, la música y la cultura pueden, eventualmente, y en este caso de modo específico, estar «contaminadas» de manera simbólica por sus financiadores. Evidentemente, no se trata de decir que siempre la música más comercial y menos «raíz», para usar la nomenclatura citada, es necesariamente financiada por sectores más agresivos de la economía y no sostenibles ecológicamente, existiendo la posibilidad de una

disociación de planos (culturales, ambientales y económicos). Pero se puede suponer que, en la búsqueda por la visibilidad, las empresas dan preferencia a manifestaciones que le otorgan una mayor notoriedad y, así, los artistas más populares son los que reciben más recursos.

### 1.9. CHAMAMÉ RIO ABAIXO (ALMIR SATER)[7]

El río Tietê desagua en el río Paraná, entre las ciudades de Pereira Barreto y Três Lagoas. El río Paraná, entonces, hace de límite entre los estados de San Pablo y Mato Grosso del Sur y, más adelante, la división entre este último y el estado del Paraná. El río Paranapanema define los límites entre San Pablo y Paraná y el río Iguazú entre el Paraná y Santa Catarina. Es importante notar que el estado de Mato Grosso del Sur fue incorporado a Brasil después de la Guerra del Paraguay, en las palabras de los propios versos de otra canción (*Sueños guaraníes*) de Almir Sater: un lugar donde Brasil fue Paraguay.

Almir Sater (1956), aunque nacido en la capital del estado, Campo Grande, tiene su estética musical bastante inserida en el contexto regional, principalmente en la región del Pantanal (pantano brasileño). Dentro de la clasificación descrita por Higa, Almir Sater estaría más ligado a las raíces sertanejas; sin embargo, se hizo muy famoso en los medios brasileños a partir de la telenovela *Pantanal* en la década de 1990, donde se desempeñó como actor y popularizó sus canciones.

*Chamamé río abaixo* es una composición instrumental de Almir Sater presentada en un programa televisivo (*Viola, mi Viola*) de una emisora estatal de San Pablo dedicado a la cultura sertaneja raíz. Antes del inicio de la presentación, Almir dice: «voy a tocar un “instrumental”, bien fronterizo». En estas palabras se percibe la justificación de la presencia del chamamé en aquel territorio, género que tiene origen en el litoral argentino, es decir, en la región que abarca la triple frontera, se extiende a los ríos Paraná y Uruguay en las provincias de Misiones y Corrientes, hasta Santa Fe, Entre Ríos y Corrientes.

El valor simbólico del chamamé como expresión sociocultural se verifica en la presencia del antiguo cancionero colonial en la música litoraleña actual a través de hechos sociales, históricos o religiosos referenciados en diferentes formas del cancionero popular platino. (...) La alianza entre guitarra y acordeón, combinada con narraciones poéticas que exaltan hechos patrios y/o héroes, según sus representaciones simbólicas regionales, ganaron espacio en provincias como Misiones, Corrientes y Entre Ríos. (Martins; Oliveira: 2016 1 ;17)

En el chamamé de Almir Sater notamos una interesante mezcla del uso del acordeón y la guitarra con la «viola caipira», instrumento de Almir, a los cuales se suma un bajo. La expresión «río abaixo» tiene un doble sentido, entre el propio río y una afinación específica de la viola: Sol-Ré-Sol-Si-Ré (dobles órdenes), a diferencia de la afinación llamada *Cebolão*: Si-Mi-Sol#-Si-Mi o La-Re-Fa#-La-Re.

Según Higa, «Los géneros polca paraguaya, guarania y chamamé como representaciones de una identidad cultural asociada al «alma guaraní» son referencias fundamentales para la configuración de la identidad de Mato Grosso del Sur» (Higa, 2006, 154), y tales musicalidades son integradas a la música y cultura sertaneja de un modo general. En su tesis de maestría, Higa estudió la presencia de la polca paraguaya, guarania y chamamé en la ciudad de Almir Sater (Campo Grande). Así, Higa seleccionó treinta canciones, de las cuales cuatro eran chamamés. Probablemente, Sater solía escuchar esos chamamés en sus años formativos.

Las fórmulas de compás de las polcas, guaranias y chamamés paraguayos analizados parecen ajustarse al 6/8 recomendado por la referencia teórica. Sin embargo, este patrón no siempre se encuentra en los «rasgueos brasileños»: en *Chalana*, dependiendo del énfasis dado por el cantante a la acentuación de los grupos de corcheas en la parte cantada, podemos considerar la ocurrencia del compás compuesto binario o ternario en la línea de voz. (Higa, 2006:151-152)

Este es precisamente el caso de la música estudiada, transcrita en 6/8 pero con el bajo haciendo las tres notas con división de tres tiempos iguales, como en el bajo de la guarania.

**Chamamé Rio Abaixo**  
Música de Almir Sater

FIGURA 9.  
*Chamamé rio abaixo*, transcripción, parte.

Quien oye el nombre de la música y no se da cuenta de que se trata de una afinación, piensa en el imaginario de las aguas de los ríos y, se va hacia abajo; se puede pensar en el descenso del Paraná en dirección a las fronteras en Foz de Iguazú. Se puede decir, entonces, que se trata de un juego poético con el título de la música.

## 2. CONSIDERACIONES

En el campo de la música, se conoce la idea de paisaje sonoro a través de los escritos de Murray Shafer, desde donde, posteriormente, se expande hacia el campo de la ecología sonora. Tal vez, sería también interesante un estudio sobre los sonidos del Tietê y el Paraná y los cambios en su recorrido. Otra posibilidad, sería la de estudios etnomusicológicos en comunidades situadas a la orilla de los ríos. Para las mismas, el investigador no podría permanecer en un lugar fijo. Sin embargo, lo que se buscó aquí fue, a través de los registros audiotáctiles y la escritura musical, encontrar músicos, canciones y producciones claves en el recorrido y para la cultura brasileña. De ese modo, empecé a pensar en el sentido del paisaje sonoro a partir de una dimensión cultural y simbólica, que, de todas maneras, no se da fuera de los contextos históricos. Esto fue al encuentro del concepto de geografía de la música, comentado en la introducción. También tomé como base la obra del crítico literario Adolfo Prieto sobre la literatura del Paraná, con prólogo de la investigadora de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP), Graciela Silvestri.

La misma historia literaria indica que el tópico del paisaje, que ha estado siempre presente en las letras argentinas, puede resultar un camino maestro, siempre y cuando se advierta que se trata de una construcción simbólica, y por lo tanto pasible de ser desmontada. Simbólica, pero no arbitraria: la misma noción de «paisaje» remite ambiguamente a un fragmento de espacio y a una disposición del alma; a una morfología de la superficie terrestre y a un modo de interpretación íntimamente ligado a la representación estética. (Silvestri, 2022:14)

Es precisamente dicha dimensión simbólica la que se buscó en las construcciones, a veces literario-musicales, a veces solamente musicales. Por eso se buscaron obras claves en términos de proyección. Por lo tanto, cuando se piensa en la pertenencia del género chamamé a la región litoraleña y fronteriza, por ejemplo, se puede pensar en cuándo se dio esa construcción en la historia, tornándola dinámica.

El concepto de región, como veremos, resultará clave (...), ya que con sus acentos culturales permite separarse tanto de la abstracta idea de espacio como extensión homogénea, como de la versión escolar que lo identifica con el territorio nacional, en el sentido hegeliano de *espacio colonizado por la historia*. (Silvestri, 2022:18)

Evandro Higa, investigador de referencia en Brasil sobre los géneros musicales paraguayos y fronterizos, enfatiza que la gran mayoría de los trabajos musicológicos sobre la música brasileña abordan sobre todo a la samba y sus derivaciones al norte, principalmente en Bahía. Esto ocurre porque, a partir de los años de 1930, durante la dictadura de Vargas, este género alcanzó la categoría de símbolo nacional. Este trabajo busca centrarse en otra musicalidad. A lo largo de los ríos Tietê y Paraná, se puede percibir una musicalidad que se vincula con el pueblo guaraní, habitante de esta región antes de la llegada de los portugueses y los españoles. Los géneros musicales presentes en toda esta área fueron principalmente la moda de viola y el chamamé, siendo el primero de origen portugués, pero con aires de la cultura tupi-guaraní, y el segundo de la Mesopotamia argentina. La guerra del Paraguay trajo consecuencias sociales graves para dicho país, como la pérdida del territorio que hoy es el Mato Grosso del Sur en Brasil (donde se desarrolló el chamamé de Almir Sater) y una gran migración de paraguayos hacia las provincias de Misiones y Corrientes en Argentina. Evidencia de este hecho son también las inmigraciones de muchos músicos que salieron de Paraguay para buscar trabajo en Brasil y Argentina, principalmente en Río de Janeiro y Buenos Aires en el siglo XX. Además de las cuestiones sociales, también existen las políticas, derivadas de la larga dictadura paraguaya de Alfredo Stroessner (1953–1989).

Finalmente, en la filosofía guaraní, uno de los conceptos fundamentales es el de *Teki Porá*, que es un modo de buen vivir donde la naturaleza es un signo para la interpretación del mundo desde el punto de vista de enseñanzas, o un símbolo que guía hacia el *Teki Porá*. Según Filho y Fieden (2020), este principio guía a los guaraníes hasta el Tratado de Itaipú que, a la par de la mecanización de la agricultura, altera las condiciones para el buen vivir. Según esta cosmovisión, esto lleva al *Teko Vai*, el mal vivir, evidenciado a través de la contaminación y el uso de agrotóxicos.

Este mal vivir está presente en el consumismo descontrolado y en la «servidumbre voluntaria donde muchos viven esclavos de su voluntad, está presente en las guerras, en el individualismo, en la contaminación de los ríos, en el empobrecimiento, en la depresión», que coloca al ser humano en la búsqueda continua del *vivir mejor*. (Fieden y Filho: 2021:36)

Sin embargo, muchos elementos culturales y simbólicos de la cultura guaraní y de los pueblos originarios pueden ser encontrados en esta investigación a través de las palabras utilizadas en las canciones y situaciones culturales relacionadas al *Alma guaraní* (título de un álbum de Ramona Galarza). Es necesario que el «ser músico» tenga su inspiración en la naturaleza para futuras poéticas musicales, mirándola como un «tu» y no como un «eso» —para citar las palabras del filósofo Martin Buber—, a través del desarrollo sostenible y la preservación ambiental.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alvarenga, Oneyda. (1960). *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro: Ed. Globo.
- Araújo Costa, Fabiano (2018). Música popular brasileira e o paradigma audiotátil: uma introdução. Trad. Patrícia de S. Araújo, *Revista de estudos do Jazz e das Músicas Audiotáteis*, Caderno em Português, n1. CRIJMA - IReMus - Sorbonne Université, p. 1–33.
- Caderno em Português, n1. CRIJMA - IReMus - Sorbonne Université, Abril 2018, p. 1–33
- Bombardi, Larissa. (2017) *Geografia do uso de Agrotóxicos no Brasil e Conexões com a União Europeia*. São Paulo: FFLCH.
- Cardoso, Jorge. (2006) *Ritmosy Formas Musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas: Ed. Universitaria Universidad Nacional de Misiones.



- Chã, Ana Manuela de Jesus. (2018). *AGRONEGÓCIO E INDÚSTRIA CULTURAL: estratégias das empresas para construção da hegemonia*. São Paulo: Expressão Popular,
- Chamosa, Oscar. (2012) *Breve Historia del Folclore Argentino. 1920–1970. Identidad, Política y Nación*. Buenos Aires, Edhasa.
- Fieden, Aldi; Filho, Mário Ramão Villalva. (2021) La filosofía guaraní de ser y estar en el mundo. Anais del *Quinto Seminario Internacional sobre traducción, terminología y diversidad lingüística*. San Lorenzo: Jasyapy, p. 32–46.
- Herrero, Liliana. (2005) *Litoral* (CD). Argentina: Epsa Music.
- Higa, Evandro. *Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões*. In: (39) Paraguai e Brasil: a música como reveladora de conexões | Evandro Higa - Academia.edu Acesso em 26/09/2022
- Higa, Evandro. (2006) A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais. Havana: *ACTAS del VII CONGRESO LASPM.AL*, , 142–156.
- Higa, Evandro. (2013) Para fazer chorar as pedras: o gênero musical guarânia no Brasil: décadas de 1940–1950. Tese de Doutorado. São Paulo: UNESP.
- Hobsbawm, Eric J, (1990). *História Social do Jazz*. Trad. Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 4a Ed,
- Lima, Rossini Tavares. (1958) *O ABCê do Folclore*. São Paulo: Ed. Ricordi.
- Martins, Tiago Costa; Oliveira, César Peixoto. (2016) O CHAMAMÉ: expressão cultural da mesopotâmia argentina? *Anais do 2o Encontro Missionário de Estudos Interdisciplinares em Cultura*. São Luiz Gonzaga: EMICULT, V.2.
- Nicolescu, Basarab. (2005). *O Manifesto da Transdisciplinaridade*. Trad. Lúcia Pereira de Souza. São Paulo: Ed. Triom, 3ª ed.,
- Panitz, Lucas Manassi. (2017). Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados. Tese de Doutorado. UFRGS, Porto Alegre,
- Panitz, Lucas Manassi. (2010). *Por uma Geografia da Música: Espaço Geográfico da Música Popular Platina*. Dissertação de Mestrado. UFRGS, Porto Alegre,
- Pinnell, Richard. (1993) *The Rioplatense Guitar. The Early Guitar and Its Context in Argentina and Uruguay*. Westport: The Bold Strunner Ltd.
- Pires, Cornélio *et al.* (1930). *A Turma Caipira de Cornélio Pires: Modas de Viola, Cateretês, Cururus E Outros*. (78 Rpm). Colúmbia,
- Regina, Elis (1977) (intérprete). *Elis Regina* (LP). Brasil: PHILIPS.
- Silvestri, Graciela. (2022). *Adolfo Prieto en el Caleidoscopio Paranaense*. Prólogo de Prieto, Adolfo. *El Paraná y su expresión literaria*. Santa Fe: Ediciones UNL.
- Vega, Carlos. (1944) *Panorama de la música popular argentina con un ensayo sobre la ciencia del folklore: 150 melodías y 6 mapas*. Buenos Aires: Ed. Losada S.A.

## NOTAS

- [1] Aún en territorio argentino, la denominación del artista folclórico también fue muy discutida por folcloristas, como demuestra Oscar Chamosa en su *Breve historia del folclore argentino* (2012).
- [2] <https://www.youtube.com/watch?v=XInoz4twJRk&list=PLUrVJllMcvUTwu6czodAMHb5fji3xvMQD&index=6> Consultado el 10/10/2023.
- [3] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=Vk3QacFdxnY&list=PLUrVJllMcvUTwu6czodAMHb5fji3xvMQD&index=52> Accesado en 10/10/2023
- [4] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=NrtJH6CXw7s&list=PLUrVJllMcvUTwu6czodAMHb5fji3xvMQD&index=4> y <https://www.youtube.com/watch?v=pBEPgJrNchU&list=PLUrVJllMcvUTwu6czodAMHb5fji3xvMQD&index=5> Accesado en 10/10/2023
- [5] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=6Uck8o8-h2s&list=PLUrVJllMcvUTwu6czodAMHb5fji3xvMQD&index=8> Accesado en 10/10/2023.

- [6] Larissa Bombardi es una de las investigadoras que se exiliaron durante el gobierno de Bolsonaro (2019–2022) por el alto peligro de las investigaciones realizadas, sujetas a constantes amenazas indirectas a sus vidas.
- [7] Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=GikTOUDH2Rs&list=PLUrVJlMcvUTwu6czodAMHb5fji3xvMQD&index=32> Accedido en 10/10/2023.