



## **PENSAR A MÚSICA SERTANEJA DESDE A AMÉRICA LATINA**

Christina Fuscaldo de Souza Melo

Mestre e Doutoranda em Letras – Literatura, Cultura e Contemporaneidade

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – RJ

christinafuscaldo@yahoo.com.br

### **Resumo**

A música sertaneja, que hoje lidera o mercado de venda de discos no Brasil, é tão brasileira quanto o samba, a bossa nova, o forró e o rock. Para alcançar a fórmula desse sucesso, foi preciso, na década de 1950, que a canção caipira incorporasse o bolero mexicano, a guarânia paraguaia, o chamamé argentino e até o country estadunidense. O sucesso que ecoou no país depois da explosão de duplas como Chitãozinho & Xororó é a consequência de um processo que vinha se desenrolando há décadas, de relação do Brasil com seus países vizinhos. Porém os artistas daqui e de lá pouco dialogam. Este trabalho se propõe a pensar essa relação que não ultrapassa as fronteiras da influência musical.

**Palavras-chave:** América Latina; Música Sertaneja; Cultura Popular.

**Resumen:** La música “sertaneja”, que actualmente es de las más vendidas en Brasil es tan brasileña como el samba, la bossa nova, el forró y el rock. Para lograr esta fórmula de éxito, en la década de 1950, la canción “caipira”, que se originó en las zonas rurales del país, ha incorporado el bolero mexicano, la guaranía paraguaya, el chamamé argentino y también el country estadunidense. El éxito que se hizo eco en el país después de la explosión de dúos como Chitãozinho y Xororó es el resultado de un proceso que había estado ocurriendo desde hacía muchas décadas, que involucra la relación entre Brasil y los países vecinos. Pero hay poco diálogo entre los artistas de aquí y de allá. Este trabajo tiene como objetivo pensar esta relación sin exceder los límites de la influencia musical.



**Palabras clave:** América Latina; Música “Sertaneja”; Cultura Popular.

Muitos atribuem o sucesso da música sertaneja à TV Globo, mas poucos se lembram de que a dupla Chitãozinho & Xororó vendeu 1 milhão de discos em 1982 sem aparecer na emissora. Poucos se deram conta também de que Michel Teló só fez o primeiro show no Rio de Janeiro depois do sucesso mundial da canção “Ai Se Eu Te Pego”. Essas são só algumas das questões, histórias ou polêmicas que giram desde sempre em torno da chamada música sertaneja, gênero que desde a década de 1990 vem liderando o mercado de venda de discos e shows no Brasil e, por isso, gerando certo incômodo em uma camada tida como mais intelectualizada da crítica musical. Para alcançar a fórmula desse sucesso, foi preciso, na década de 1950, que a canção caipira incorporasse o bolero mexicano, a guarânia paraguaia, o chamamé argentino e até o country americano, entre outros ritmos estrangeiros. O sucesso que ecoou no país depois da explosão de duplas como Chitãozinho & Xororó e Leandro & Leonardo é a consequência de um processo que vinha se desenrolando há muitas décadas, de relação do Brasil com seus países vizinhos. Porém os artistas daqui e de lá pouco dialogam a não ser por uma parceria ou outra em registros de canções articuladas pela gravadora, por exemplo a gravação de Michel Teló junto a Prince Royce de “Yo Solo Quiero Darte un Beso”, sucesso do cantor dominicano, e a participação que ele fez na canção do colombiano Carlos Vives “Como Le Gusta a Tu Cuerpo”.

No livro “Cowboys do Asfalto: Música Sertaneja e Modernização Brasileira”, resultado da tese de doutorado do historiador Gustavo Alonso, o autor traça o panorama histórico da música sertaneja desde sua origem, passando pelo momento em que se desvinculou de suas raízes para se firmar como um estilo próprio e mostrando os momentos em que ela se mostrou apta a absorver novos elementos musicais que, aos poucos, foram tornando-a segmentada. Alonso mostra que dos anos 1950 até os anos 1990 passou a haver uma oposição radical entre caipiras e sertanejos. Enquanto alguns artistas rejeitavam qualquer mudança na estética da música rural, renegando outro (novo) instrumento que não fosse a viola caipira e criticando a adesão da poética melodramática, cantores, músicos, produtores, empresários e radialistas ávidos pela modernização da produção musical típica das cidades do interior do Brasil importavam ritmos e gêneros estrangeiros que descobriam através dos rádios e dos discos.



Embora fosse um fenômeno que já ocorria antes, a partir da década de 1950 esse processo se acelerou muito, com a popularização do compacto simples (Cps), do compacto duplo (Cpd) e, mais tarde, dos LPs, bem como do rádio. (...) Com a popularização do rádio, houve também o aumento da “importação” de gêneros musicais como o jazz americano e gêneros caribenhos como o mambo, a conga e o bolero. Também a guarânia paraguaia, o rasqueado mexicano e o chamamé argentino atravessaram as fronteiras. (ALONSO, 2015, p. 35).

Há muitas controvérsias em relação ao surgimento dos ritmos latinos. O chamamé, a guarânia e o bolero são tidos por estudiosos da musicologia como uma amálgama das culturas guarani e europeia. Existem paraguaios que reivindicam o chamamé assim como cubanos que reivindicam o bolero. Mas o fato é que o gênero que se popularizou no Norte da Argentina, mais especificamente na região de Corrientes, através da adesão do bandoneon por músicos locais, chegou ao Brasil através do Zé Corrêa, filho de gaúchos, mas nascido em 1945 na zona rural de Mato Grosso do Sul. Exímio acordeonista, ele foi levado a São Paulo para gravar um LP depois de ser visto acompanhando a dupla Delio e Delinha nas suas apresentações de rasqueado sul-matogrossense. Apelidado de Rei do Chamamé pela população do seu estado, foi morto precocemente aos 29 anos, mas lançou as raízes do que se tornaria um ritmo típico de Mato Grosso do Sul<sup>1</sup>. Uma canção brasileira que virou um sucesso ao ser incluída na trilha sonora da novela “Pantanal” e é considerada um chamamé brasileiro é “Chalana”, composição de Mário Zan e Arlindo Pinto famosa na voz do artista sul-mato-grossense Almir Sater.

Gravada pela dupla Cascatinha & Inhana em 1952, em uma versão em português assinada por José Fortuna, a guarânia “Índia”, um clássico de autoria dos paraguaios José Asunción Flores e Manuel Ortiz Guerrero, marcou a entrada dos gêneros estrangeiros no Brasil ao ter cerca de 500 mil cópias de seus compactos vendidos. Esse número só foi superado depois de 1989, quando as duplas sertanejas passaram a vender, por ano, uma média de 1,5 milhão de cada um de seus discos. A guarânia, então, abriu caminho para a polca paraguaia.

---

<sup>1</sup> NINA, Márcio Guimarães B. Zé Corrêa – O Rei do Chamamé. Disponível em <<http://www.chamamems.com.br/artistas/regional/ze-correa-o-rei-do-chamame>>. Acesso em: 10 out. 2016.



Uma das primeiras canções sertanejas influenciadas pelo bolero mexicano foi gravada em 1956 pela dupla Palmeira & Biá e se chamava “Boneca Cobiçada”. O bolero deu espaço também para a rancheira e para o rasqueado, gêneros também típicos do México: em 1959, o Duo Glacial lançou “Orgulho” (rancheira) e, em 1960, “Si queres” (rasqueado). Vale lembrar que os gêneros latinos não invadiram só o Brasil e, já nos anos 1940, o bolero foi gravado por cantores famosos como os estadunidenses Frank Sinatra e Nat King Cole. No Brasil, antes mesmo dos expoentes sertanejos aderirem à moda, nomes como Ângela Maria, Dolores Duran e Ary Barroso experimentaram o ritmo influenciados pela onda norte-americana. A divulgação do bolero se deve em parte aos Estados Unidos, que faz fronteira com o México e que se aproximou da América Latina durante a Segunda Guerra Mundial através, também, das produções cinematográficas de Hollywood, como aponta o antropólogo Allan Oliveira:

A influência do bolero estava relacionada a um fenômeno maior, à política da “boa vizinhança” levada a cabo pelos EUA, a partir de 1942, na sua política externa para a América Latina. (...) A construção da figura do Zé Carioca, por Walt Disney, (foi) feita nesse contexto. Ela envolveu também, por parte dos americanos, uma inserção de elementos latinos no cinema, com a produção de diversos filmes de alguma forma referentes à América Latina: seja na ambientação, seja nos personagens, seja na música. (OLIVEIRA, 2009, p. 299).

A década de 1960 sofreu uma verdadeira revolução com a explosão do rock'n'roll. No Brasil, o governo de Juscelino Kubitschek estimulou o desenvolvimento e a adoção de aparelhos tecnológicos, entre eles a televisão. Com Elvis Presley, Beatles, Rolling Stones e muitos outros invadindo as casas através do rádio e da TV, surgiram novos nomes na cena musical e, a reboque de tais acontecimentos, um movimento nacional chamado Jovem Guarda. No circuito sertanejo, em 1969, a dupla Leo Canhoto & Robertinho foi pioneira ao incorporar guitarra, baixo, teclado e bateria à música. Nessa época, empolgados com tantas mudanças e possibilidades de experimentações na cena artística, os que faziam rock começaram a dialogar com os sertanejos: o conjunto Os Mutantes tocaram com Tonico & Tinoco sob a batuta do maestro tropicalista Rogério Duprat, em 1970; Geraldo Vandré incorporou a viola caipira



em sua obra; Sá, Rodrix & Guarabira criaram o que ficou conhecido como rock rural nos anos 1970; e artistas da MPB flertaram com a música sertaneja na década de 1980, tendo Jair Rodrigues e Fafá de Belém gravado com Chitãozinho & Xororó, Roberta Miranda e Zezé Di Camargo. No entanto, bastou esses novos nomes que misturavam música caipira a ritmos estrangeiros alcançarem a fama e dominarem o mercado para que artistas de outros segmentos passassem a se opor ao sertanejo. Mas isso é outra história, a de gêneros que convivem no mesmo país, conflitando e se aproximando segundo o contexto de cada época. O que importa aqui neste trabalho é tentar entender por que o diálogo entre brasileiros, paraguaios, mexicanos e argentinos, bem como com outros povos da América Latina, não tem limites quando o assunto é música. Gustavo Alonso chama atenção para o fato de as maiores influências encontradas nas canções sertanejas, sem contar o rock'n'roll, não passarem pela Europa ou pelos Estados Unidos, mas por “países latino-americanos normalmente associados à pobreza”:

México e Paraguai eram países em condição econômica semelhante à do Brasil, de então, senão pior. Se os problemas econômicos os colocavam num degrau de desenvolvimento crítico, pouco capaz de influenciar a economia mundial, culturalmente, México e Paraguai tinham um peso importante, frequentemente subestimado. A exportação de ritmos e gêneros musicais colocava-os num patamar de formadores de padrão cultural continentais. Esse mesmo papel de exportador de cultura é cumprido pelo próprio Brasil. O samba e especialmente a bossa nova foram exportados mundo afora, servindo de matrizes para outros estilos e fusões, sendo conhecidos e reconhecidos nos mais diversos lugares do planeta. A existência de público e artistas adeptos do bolero, guarânicas e rancheiras no Brasil indica o grande sucesso na exportação dos gêneros musicais desses países, capazes de influenciar o “país do samba”. (ALONSO, 2015, p. 69).

A musicóloga argentina Pola Suárez Urtubey acredita, e expõe em seu livro “Escribir Sobre Música”, que a força do canto da pessoa humilde, dotada de pouca cultura, a leva a alcançar voos mais altos do que os ditos aculturados.



Está probado que el hombre de culturas incipientes canta com mayor espontaneidad que el hombre de nuestra sociedad globalizada, aunque las reacciones no sean tan diversas. La música representa para aquéllos la existencia de fuerzas misteriosas que lo convierten em un ser superior, lo iluminan y lo liberan de los estrechos límites entre los que se halla encarcelado durante la vida normal. (URTUBEY, 2012, p. 41).

Pode ser mesmo que o canto livre e emocionado – que emociona plateias mesmo entoando mensagens simples – tenha ajudado os artistas a iniciarem esse ciclo de sucesso. Mas, para além disso, é interessante pensar que, a não ser pelo México, cujos estilos musicais podem ter tido o empurrãozinho dos artistas norte-americanos consumidos em todo o mundo como Sinatra e King Cole, os países que influenciam a música brasileira da qual trata este trabalho (imponho tais limites porque não me proponho a investigar também a influência caribenha na música do Norte do Brasil) são os que fazem fronteira ao Sul do país. E que, ao ultrapassar tais fronteiras, esses ritmos estrangeiros adentraram primeiro na vida da camada mais pobre da população do Brasil. Habitantes das zonas rurais de estados como Rio Grande do Sul, Paraná, Mato Grosso do Sul e Mato Grosso foram as primeiras a absorver essa exportação. Com os movimentos de migração para as regiões rurais localizadas mais ao centro do país, Goiás, São Paulo e Minas Gerais também abriram suas portas para a música caipira e, em seguida, para a sertaneja, essa já misturada. O professor da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul Gilberto Luiz Alves diz:

Intenso caldeamento cultural também ocorreu em regiões fronteiriças, onde os limites geográficos entre nações não têm sido nada além de ‘linhas imaginárias’. Mato Grosso do Sul presta-se a um exemplo ilustrativo nesse sentido, tanto na fronteira com o Paraguai como na fronteira com a Bolívia. Paraguaiois, predominantemente descendentes dos guaranis, foram tangidos para a região sul, nos albores de sua colonização, e aí constituíram o contingente de força de trabalho que fez a riqueza dos ervais, dos quebrachais e das fazendas de criação. (Alves, 2003, p. 25)

Para o Professor do curso de licenciatura em música da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul Evandro Higa, “não apenas a existência de uma fronteira político-geográfica entre Brasil e Paraguai legitima esses gêneros como autênticas manifestações culturais nacionais, mas todo um contexto histórico e social existente desde o período colonial”, no qual, ele aponta, o índio guarani protagonizou



uma trajetória marcada por “violentas rupturas de toda ordem” (HIGA, 2010, p. 6) . Segundo Higa, “o reconhecimento dessa herança que se manifesta pela introdução dos gêneros no universo da música sertaneja brasileira parece corresponder ao resgate de uma dívida com uma região” (HIGA, 2010, P. 7). No entanto, a memória não costuma ser privilégio para gente humilde. Ele cita Ecléa Bosi, professora do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, para explicar que negar a herança “corresponde à 'espoliação das lembranças’ referida por ela em seu livro “Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos”:

O desenraizamento é uma condição desagregadora da memória: sua causa é o predomínio das relações de dinheiro sobre outros vínculos sociais. Ter um passado, eis outro direito da pessoa que deriva de seu enraizamento. Entre as famílias mais pobres a mobilidade extrema impede a sedimentação do passado, perde-se a crônica da família e do indivíduo em seu percurso errante. Eis um dos mais cruéis exercícios da opressão econômica sobre o sujeito: a espoliação das lembranças. (Bosi, 1994: 443)

De acordo com o musicólogo Juan Pablo González, em seu livro “Pensar La Música Desde América Latina”, sob uma bordagem discursiva e musicológica de paradigma “latino-americano”, há uma série de estudos que buscam estabelecer relações de integração entre países da América Latina através de sua música ao longo do século XX. Esses estudos contribuem na identificação de problemas e casos comuns a duas ou mais nações, criando um campo em que poderia se falar de uma musicologia em comum. Uma das ferramentas para estudar a música popular seria a análise musical. Porém ele frisa que é necessário pensar em torno da análise de uma música que não está “fixa em um papel”, mas na mistura de textos literários, musicais, sonoros, performativos, visuais e discursivos que vão exercendo seus papéis durante os distintos momentos da etapa produtiva de uma canção e nos distintos espaços de seu consumo.

Desde esta perspectiva, la canción popular se nos presenta más como un proceso abierto que como un producto fijo en partitura. Será el proceso-canción, entonces, el que genere la pluralidad textual que desafía cualquier análisis por separado de una canción. (GONZÁLEZ, 2013, p. 14).



Para ele, a influência européia na colonização dos países latino-americanos misturada às raízes mais primitivas locais, ou seja, “la fluidez de las fronteras entre lo erudito y lo popular”, marca uma parte importante do desenvolvimento da cultura e da música nesse subcontinente que compreende a porção meridional da América (GONZÁLEZ, 2013, p. 15). Já a viagem por outros países de uma mesma canção, como “Marcianita”, composição dos chilenos Galvarino Villota e José Imperatore de 1959 gravada primeiramente no Chile pelo quarteto vocal Los Flamings e, depois, na Argentina e no Brasil, fez com que a canção originalmente chilena ganhasse outros entendimentos. Segundo González, isso de a música receber influências que o público não conhece necessariamente é um fenômeno histórico:

Desde una perspectiva musical, entonces, la versión genera procesos de reescritura homologables a los desarrollos en el campo literario; como la traducción, la apropiación de narraciones populares, y la creación de guiones cinematográficos e de comics en base a textos preexistentes. La versión, entonces, se puede entender como una forma de lectura musical al interior de la propia música, lo que genera diálogos intertextuales entre repertorio, géneros y prácticas artísticas diversas. (GONZÁLEZ, 2013, p. 117).

“Marcianita” tem mais de 130 registros pelo mundo. No Brasil, ela chegou pela versão argentina do roqueiro Billy Cafaro, influenciando seu primeiro intérprete, o também roqueiro Sérgio Murilo, que a gravou em 1970. Depois, a canção chilena ganhou asas e voou para outros campos musicais, dialogando com muitos outros gêneros. Os tropicalistas Caetano Veloso e Os Mutantes a registraram em um raro EP<sup>2</sup> de 1968 intitulado “Caetano Veloso e Os Mutantes”. Raul Seixas a gravou como um rock, em 1973. Ícone da MPB, Gal Costa fez da canção um bolero baiano, em 2002. Isso para falar das versões mais famosas... Transpondo a ideia de González e pensando não mais na regravação de uma canção, mas na apropriação de um ritmo por outro, é possível imaginar essa união de estilos como uma leitura musical que gera diálogos intertextuais entre gêneros e práticas artísticas. No Chile, onde o

---

<sup>2</sup> Extended play (EP) é uma gravação em disco de vinil ou CD que é longa demais para ser considerada um single e muito curta para ser classificada como álbum. Normalmente possui de 4 a 6 faixas. Em vinil, o referente seria o Compacto duplo.





musicólogo se fixou e de onde ele pensa a música da América Latina, foi um país conservador em sua produção musical até os anos 1960. Quando o país se abriu para a vanguarda, viveu o que o Brasil já vinha vivendo desde a década anterior: “De este modo, a diferencia de la música popular tal como era entendida hasta los años sesenta, empezaban a ser relevantes los conceptos de vanguardia y de experimentación” (GONZÁLEZ, 2013, p. 159).

A lo largo de la historia de la música clásica y popular, han habido varios casos de renovación del lenguaje debido a la traducción de un instrumento a outro: del canto al violín, del violín al piano, del piano a la guitarra, de la guitarra al charango, por dar algunos ejemplos. (GONZÁLEZ, 2013, p. 169).

Foram essas substituições de instrumentos, ou melhor, foi essa renovação de linguagem de que González fala que incomodou os defensores da música caipira. Mas, para ele, não adianta lutar contra, pois “en países de un alto consumo de músicas extranjeras como es Chile, los fenómenos de mezcla e hibridación han estado a la orden del día, produciendo pugnas entre la construcción hegemónica y subalterna de identidades” (GONZÁLEZ, 2013, p. 189). O musicólogo acredita que o ponto de escuta híbrido que demanda uma música popular de vanguarda nos dá um sentido de modernidade que pode ser mais completo que a oferecida por uma arte contemporânea isolada ou por uma música popular desinformada.

Si la fusión nos habla de intentos integradores de una sociedad dividida em alta y baja cultura, la contrafusión nos revela el choque de tal división; si con la fusión escuchamos la síntesis que produce el encuentro entre ambos segmentos, con la contrafusión enfrentamos la antítesis surgida al escuchar un segmento desde la perspectiva del outro. De este modo, los fenómenos de fusión y contrafusión en la música latinoamericana constituyen también de construcción y desconstrucción de ella. (GONZÁLEZ, 2013, p. 169).



Refletindo sob esse prisma, parece que a desterritorialização das linguagens praticadas pelos expoentes brasileiros da música sertaneja estabelece um espaço de cruzamentos, experimentações e “contrafusões”.

Voltando à história da música sertaneja no Brasil, com o desenvolvimento da cidade de São Paulo por meio da instalação de indústrias na região, na primeira metade do século XX, formou-se uma nova classe social por imigrantes asiáticos e europeus que passou a ser chamada de “elite paulista”. Esta “elite” desdenhava do estilo musical mais tocado no interior, o caipira. O escritor Monteiro Lobato foi um dos que retratou em 1918 através de personagens como Jeca Tatu presentes em “Urupês”, obra que continha histórias baseadas no campesinato paulista, o atraso cultural e econômico nas zonas rurais do país, denunciando a falta de saneamento básico e outros aspectos nas casas de campo. Esse preconceito perdurou entre as elites que foram se formando ao longo das décadas que se seguiram. No entanto, parece irônico pensar que, na década de 80, Milionário & José Rico vendiam mais discos do que Roberto Carlos e ganhavam mais dinheiro do que muito artista endossado pelas camadas rica e intelectual brasileiras justamente incorporando o legado paraguaio e mexicano. Adeptos da guitarra roqueira, Chitãozinho & Xororó fizeram tanto sucesso quando apareceram defendendo o subgênero conhecido como “sertanejo romântico” que chegaram até a cantar com o Rei em um de seus tradicionais programas especiais de fim de ano apresentados na TV Globo. Parece mais irônico ainda imaginar que, se a música tentou promover esse diálogo entre o povo brasileiro com os povos de outros países, o preconceito da elite do país tratou de embarreirar esse contato. Já não bastando sermos o único país latino-americano a não ter o espanhol como língua materna, o que dificulta a comunicação e nos isola no canto do subcontinente, a música seria uma das poucas, senão a única, possibilidade de diálogo com nossos vizinhos se não fosse esse movimento de devolução para as fronteiras o que é das fronteiras. Segundo palavras da musicóloga Pola Suárez Urtubey, no livro, “Escribir Sobre Música”...

...una cosa es cierta para los etnomusicólogos y es el hecho de que lo último que abandonan los pueblos sometidos a proceso de transculturación, es decir de tránsito de un estadio cultural a outro, son sus canciones. La música queda más profundamente ligada a suas entrañas que los restantes bienes culturales, la religión y el idioma incluidos. (URTUBEY, 2012, p. 108).



Ou seja, se nossos artistas conseguiram consolidar um gênero que, com todos os seus subgêneros, incluindo aí o “sertanejo universitário” de duplas como “Jorge e Mateus”, “João Bosco e Vinícius” e “Fernando e Sorocaba” e o sertanejo além-mar de Michel Teló, que chegou até a Ásia misturando estilos, ultrapassa as fronteiras, a música é mesmo um dos poucos elos de ligação entre os brasileiros e o outros povos latino-americanos. E mais irônico ainda é realizar que os expoentes mais jovens da música sertaneja, que fazem muito sucesso hoje, estão incorporando outros estilos latino-americanos, como a cumbia colombiana e até o reggaeton panamenho, sem beber diretamente na fonte. O filho de Leonardo, o remanescente da dupla Leandro & Leonardo, por exemplo, chama-se Zé Felipe e já absorveu a bachata dominicana no seu primeiro disco, intitulado “Você E Eu” e lançado em 2014.

### Referências bibliográficas

- ALONSO, Gustavo. **Cowboys do asfalto: Música sertaneja e modernização brasileira**. Rio de Janeiro: Record, 2015.
- Alves, Gilberto Luiz. 2003. **Mato Grosso do Sul: o Universal e o Singular**. Campo Grande: Editora Uniderp.
- \_\_\_\_\_. 2003. “**As fronteiras não tem importância**”, Jornal Correio do Estado – Campo Grande, MS, 9.11.2003, pág. 5a.
- BORDIEAU, Pierre. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CALADO, Carlos. **Tropicália – A história de uma revolução musical**. São Paulo: Editora 34, 1997.
- DINIZ, Júlio Cesar Valladão. **Literatura em translação**. In: Leituras sobre música popular. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008.
- FRÓES, Marcelo. **Jovem Guarda – Em ritmo de aventura**. São Paulo: Editora 34, 2000.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo. **Pensar la música desde América Latina**. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013.



HALL, Stuart. **Estudos culturais e seu legado teórico**. In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HIGA, Evandro. **Os gêneros musicais “polca paraguaya”, “guarânia” e “chamamé”: Formas de ocorrência em Campo Grande — Mato Grosso do Sul**. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade de São Paulo, São Paulo, março de 2005.

HIGA, Evandro. **A assimilação dos gêneros polca paraguaya, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Migulim foi pra cidade ser cantor: Uma antropologia da música sertaneja**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, fevereiro de 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Ed. 34, 2009.

TATIT, Luiz Augusto de Moraes. **Semiótica da canção – Melodia e letra**. São Paulo: Escuta, 1994.

URTUBEY, Pola Suárez. **Escribir sobre música**. Buenos Aires: Claridad, 2012.