

Charango: o pequeno notável que revolucionou a toada de Parintins

Charango: the remarkable little one who revolutionized the music of Parintins

Renato Antônio Brandão Medeiros Pinto
Universidade Federal do Amazonas - UFAM
renatobrandao@ufam.edu.br

Introdução

As toadas cantadas quando os bois de rua saiam pelas cidades se determinavam a animar e narrar partes de uma encenação folclórica que miscigenou culturas ao longo dos anos. Tais canções, na medida que foram se propagando pelo nosso país, tiveram naturalmente alterações específicas na sua formatação original. No Amazonas, as toadas ganharam uma diversidade rítmica jamais vista e boa parte desse processo é resultante da intervenção de vertentes adicionais da música fora do contexto brasileiro. Neste sentido, essa proposta se ocupa de apresentar o charango, um cordofone andino como locomotiva que puxou algumas determinações de transformação da toada no Festival Folclórico de Parintins. Para isso, teremos visibilidade da gênese desse instrumento musical, sua Organologia, momento de sua entrada no corpo orquestral e sua efetiva colaboração de timbre aliada com outros instrumentos de sopro para os interesses de compositores e arranjadores de toadas atualmente. Os dados que suportam teoricamente essa ação, provém de entrevistas com Fred Góes, presidente do Boi Bumba Garantido, Silvio Camaleão, primeiro músico a gravar toadas com o charango, Paulinho du Sagrado, figura viva do processo de inclusão das vertentes andinas na música dos bumbás e Neil Armstrong, músico arranjador do Boi Caprichoso. Além de tais sujeitos, temos também verificações bibliográficas de Julio Mendivil, um argentino etnomusicólogo com publicações dedicadas ao charango que remontam uma trajetória do instrumento pelo continente e suas particularidades desde o Equador, até o sul da Argentina, entre outros autores.

Assim, a palestra prevê uma ampliação de conhecimento e organização dos conteúdos sobre a história e produção da música de nosso estado.

O charango e sua breve história

Talvez, infelizmente, poucas pessoas saibam o que é um charango. Ele está presente entre nós amazonenses há mais tempo que possamos imaginar, ali, acolá, nos grupos de música andina e movimentos musicais dos Bois de Parintins, o sonzinho agudo e ritmado deste cordofone preenche as produções sonoras características do som mais envolvente. Assim, da maneira que gosto deste instrumento, resolvi reunir ciência e experiência para dissertar sobre esse exemplar de nossa cultura e identidade.

Nos primeiros momentos que ingressei curiosamente sobre a história do charango me deparei com o nome do Professor Júlio Medivil, um pesquisador etnomusicológico, peruano, consagrado por versar carinhosamente e rigorosamente sobre este instrumento andino. Muito do que vou dizer aqui é fundamentado em suas palavras e posicionamento. O professor dedicou boa parte de seus esforços na academia para ressaltar o folclore de seu país e região da Cordilheira dos Andes. Nascido em Lima, 1963, o Mendivil alcançou novas frentes para difusão da cultura sul-americana ao concluir seu doutoramento na Universidade de Colonia, Alemanha. Atualmente, é um dos maiores nomes em relação ao conhecimento científico e organológico do charango além de ter habilidades como músico deste mesmo instrumento.

No Peru, ao longo dos anos, difundiu-se uma ideia sobre o charango considerando-o como se fosse um instrumento irônico ao legado espanhol trazido com as *vihuelas*, uma espécie de ancestral do violão moderno. Associado a um tatu, o charango é um instrumento classificado para a família das cordas, possui cinco ordens duplas em seu encordoamento e em comparação ao registro de alturas é mais agudo que a guitarra clássica. É símbolo indiscutível de grande parte da cultura andina sendo encontrado desde a Colômbia, até o sul do Chile, disputando sua pátria entre o Peru e a Bolívia.

Logicamente, quando tratamos de assuntos relacionados com o saber popular são inúmeras as variações conclusivas de qualquer tema. Com o charango não seria diferente, parte mito e parte ciência, envolvem este pequeno cordofone para um lugar de destaque.

O charango, de acordo com a memória coletiva mestiça do povo andino, é uma redução proposital do violão europeu, tendo em sua origem mera função ornamental, algo diretamente relacionado ao descaso com a cultura dominante dos primeiros conquistadores que aqui estiveram. Por outro lado, essa condição ainda é contestada, é uma teoria que se apoia na mentalidade coletiva de alguns músicos nativos e se sustenta pelo fato da enorme proporção política afirmativa de uma sociedade, sobretudo, indígena como ainda é o altiplano andino. Nesse viés, o autor narra, por parte citando outros pesquisadores, um mito amplamente conhecido sobre a forma, matéria e contexto, que criam o próprio instrumento, vejamos:

Um índio deixou sua cidade natal nas alturas em busca de uma vida melhor, indo para estabelecer-se como colono nas zonas montanhosas e, cansado dos abusos, decidiu voltar para sua aldeia, levando consigo seu animal de estimação, um pequeno tatu. Perdidos, ambos sofreram mil agruras, mas durante todo esse tempo o animal consolou o Índio cantando lindas melodias para ela. Depois de vários dias de fome, o quirquincho morreu de fome, pedindo ao homem que comesse a sua carne para ser salvo. O índio agradecido pelo sacrifício de seu animal de estimação pegou sua casca e fez-lhe um instrumento com o qual poderia cantar com seu amigo¹ (Mendivil, 2002, p. 64).

Podemos notar no conto acima uma tentativa rica de estabelecer conexão com a forma como estes instrumentos foram originalmente construídos. No alto das montanhas não há predominância de árvores para a carpintaria evoluída trazida pelos europeus. Tão pouco, se lá mesmo ainda tivessem madeiras, estas não estariam apropriadamente secas para o ofício da luteria, arte de construir instrumentos

¹ Un indio abandonó su pueblo natal en las alturas en busca de mejor vida, yendo a afincarse como colono en las zonas de montañas y, cansado de los abusos, decidió regresar a su pueblo, tomando consigo a su mascota, un pequeño armadillo. Extraviados, ambos pasaron mil penurias, mas durante todo ese tiempo el animal consoló al indio cantándole hermosas melodías. Después de varios días de hambruna, el quirquincho murió de inanición, pidiéndole al hombre que comiera de sus carnes para salvarse. El indio agradecido por el sacrificio de su mascota tomó su caparazón e hizo de él un instrumento con el cual él pudiera cantar con su amigo

musicais, tendo como poucas alternativas materiais a pedra e os cascos de pequenos tatus como diz o mito.

De outro modo, da vez que os primeiros espanhóis aportaram no Novo Mundo, tiveram contato imediato com nações situadas mais ao sul do que hoje é o México. Antes que possamos imaginar, estes indígenas, tanto da América Central, quanto da América do Sul, já possuíam enorme rede de comunicação, se relacionavam inclusive aprendendo mutuamente suas línguas e isso foi um fator determinante para o ingresso “vitorioso” de uma sociedade invasora europeia nesse período. A conquista do Peru, sem termos a comentar sobre o sangue e absurdos, teve o protagonismo de índios centro-americanos nas comitivas espanholas de contato. Estes, por terem conhecimento da língua, além de servirem como intérpretes, já possuíam, diante do tempo de contato com a cúria invasora, habilidades aprendidas voltadas a metalurgia, carpintaria e alvenaria, nas devidas proporções. Os estudos indicam que tais grupos étnicos dominaram com certa habilidade e rapidez os ensinamentos dos afazeres artífices e constituíam mão-de-obra grata aos novos colonizadores.

Em realidade, a musicalidade das nações andinas não possuía instrumentos de corda, muito era gerado simplesmente com elementos percussivos e flautas. O canto, natural e produzido com “voz de cabeça”, ou seja, uma voz extremamente aguda, se fazia assim pela falta de oxigênio do platô acima dos 3000 metros de altitude, forçando os cantores a executarem notas de alta frequência para serem escutadas mesmo com ar rarefeito. Assim, o charango é fruto dessa habilidade adquirida e prestada de acordo com o novo meio de produção e materiais dispostos. Em outras palavras, se hoje a música andina tem acompanhamento harmônico, é válido considerar seu todo como pura influência colonizadora por estes pontos citados.

A origem do nome do instrumento não se distancia da cultura que lhe acolhe por primeiro. Em Quechua, língua nativa incaica, nosso pequeno cordofone recebeu por conta de suas características e timbre o nome *chawaqku*, tendendo ao idioma latino para o o vocábulo atual, charango.

O professor Mendivil, é muito claro a considerar, justamente por ser um pesquisador sério, dois ramos para consagrar a história do charango. O que vimos até aqui faz parte de uma coletividade do *sensu* comum e tem seu valor pela ecologia de

saberes que não devemos descartar. Porém, de outra maneira, há dados mais profundos e científicos que também se ocupam de dar conhecimento sobre a origem desse instrumento tão emblemático e difundido. O acúmulo de congressos ao longo das décadas, tem reunido trabalhos que resumem caminhos possíveis para a formatação deste cordofone nas Américas.

Do ponto de vista musicológico, quando os espanhóis, principalmente religiosos, solicitaram das esquadras, já em 1496, que além de toda a mercadoria necessária para a “conquista” do Novo Mundo, viessem também *vihuelas* para a catequese e entretenimento do clero residente nas terras de aqui. Mais tarde, outros viajantes inclinados a arte musical, também trouxeram seus respectivos instrumentos e estes, sem desacordo algum, acompanhavam missões de cunho cristão e bélico, sem distinção. Naturalmente, tanto em uma proposta de entrada, como na outra, ou seja, para o bem ou o mal, o contato com o novo, produziu confluências ibéricas e ameríndias, sustentando uma tendência de nossas humanidades. As pesquisas coletadas por Mendivil relatam o entusiasmo indígena de época e o surgimento precoce de escolas de música no México e Peru, quase simultaneamente. As obras de arte contidas em livros e paredes de locais sagrados análogos a religião cristã, já acusavam a presença de pequenos cordofones entre os ritos litúrgicos, facilitando a crença, agora fundamentada no aspecto crítico científico, do charango sendo elemento mais funcional que ícone sátiro da cultura alheia.

Figura 1: Iconografia andina com a presença do charango nas liturgias “La Nueva Crónica de Guaman Poma”



Figura N° 1. Ilustración de la Nueva Crónica de Guaman Poma.

Fonte: Mendivil (2022)

Na Figura 1, ainda que não possamos ver por conta das inúmeras capturas já estabelecidas até aqui, revela em seu interior, dizeres observados, segundo Júlio, o pequeno instrumento desenhado é um “changango”, um dos nomes do charango, significa instrumento velho e mal construído, também verificado há mais de cem anos, na Argentina, como Guitarra Criôla, Para o autor, os relatos obtidos que solidificam a imagem do índio como exímio construtor de instrumentos são dados muito bem encaixados na trama das pesquisas destinadas a tal tema. Em resumo, os indígenas chegam a atingir maturidade de ofício em pouco tempo e se desprendem da necessidade real de instrução, produzem tanto cordofones de base e ficção do arco, quanto aos de base dedilhada como a Guitarra Criola, o Chagango e a Charanga Dominicana.

Então, convido você a imaginar o processo de evangelização dos indígenas peruanos durante o período de afirmação imposta pela cultura europeia. Seria comum, por conta de uma nova Espanha, que índios e mestiços se agrupassem ao redor das diretrizes religiosas e por consequência, atribuísem valores novos, miscigenando diferentes costumes e vícios.

Em 1559, segundo Mendivil, já existiam violonistas indígenas no Peru a tal ponto de merecerem registros históricos para fins de nosso conhecimento. Em menos de um século, uma imensa parte do aprendizado já teria sido deferido pelos nativos e visto com muita admiração e respeito. O próprio charango é uma derivação dos requintes habilidosos destes, revela um profundo envolvimento intercultural e não demoraria muito para ser considerado forma original para os estudos organológicos das famílias dos instrumentos musicais.

Trânsito andino musical no Amazonas

O Brasil, dentro de suas fundamentações históricas, se manteve unido e por consequência, hoje é o maior país da América do Sul. Um florão no mapa, nosso país faz fronteira direta ou indiretamente com todos os países nativos hispânicos. Dentro desse aspecto, usufruindo de um foco específico na região amazônica, praticamente todos as nações setentrionais possuem algum tipo de relação com a região norte brasileira.

Uma zona florestal internacionalmente conhecida, a Amazonia centraliza um círculo colaborativo de inúmeros seguimentos, sejam eles culturais ou socioeconômicos. As fronteiras do Brasil com o Peru, Colômbia e Bolívia, ao longo dos anos produziram mesclas que nos propõem reflexões sobre como estamos a cada dia mais envolvidos entre si.

Como já vimos, o charango surge no alto da cordilheira andina, berço das antigas civilizações pré e pós-incaicas e seus remanescentes culturais residem, todavia, mantendo a língua e outros elementos pertinentes a sua cultura mal abalada pela influência estrangeira. Os Andes, quando formados e lá se vão milhares de anos, criaram como enorme barreira que divide nosso continente a leste e oeste. O Amazonas, situado na parcela leste dessa divisão, desde então recebe a irrigação do degelo andino, literalmente ordenando o ciclo de transferência dos conhecimentos no sentido pico andino e vale amazônico. Essa informação é relevante para que possamos entender o caminho tomado pelo charango até sua acomodação na Amazônia brasileira.

Marin Linheard, ao publicar seu texto sobre a cosmologia huayno quéchua tradicional, ou seja, a cultura original do altiplano andino, em 2005, remonta a ideia sobre o complexo que envolve a naturalidade do ser andino em suas pregações culturais. Uma comparação entre os povos residentes na serra do reino peruano e os indígenas dos vales dos rios amazônicos, revela uma discrepância entre o acesso a recursos básicos. Logicamente que o meio regido pelos recursos naturais determinou os costumes das distintas tribos em ambos os sistemas de vida. Em resumo, ainda que estes povos fossem diferentes entre si, havia sim procedimentos comunicativos e estes, direcionados de oeste para leste, em outras palavras, de cima para baixo, das montanhas aos rios.

Por exemplo, as flautas ameríndias se assemelham profundamente. Tanto queñas quanto zampoñas, são vistas em culturas abaixo do platô andino. O uso de melodias pentafônicas e frases musicais repetitivas também acumulam elementos que facilmente nos dão noção do quanto são verossímeis. Com o charango não tivemos nada que possa ser considerado diferente nessa qualidade de movimentação. O que podemos acrescentar é justamente o período que sua trajetória ocorre. Antes, as flautas e melodias se deslocavam em um contexto sem o explorador e influência espanhola, além do fato que o período mais expressivo de difusão da cultura huayno surgiu no início da década de 1970, como vimos no capítulo anterior.

Em conversa com Jairo Tafour, um cantor peruano de Iquitos, conhecedor do canto andino, ele me disse que a vocalização do canto, sobretudo das mulheres quéchuas, é extremamente aguda, uma voz acima da cabeça, forçada assim para que no ambiente de pouco oxigênio e ar rarefeito, frequências agudas são melhor audíveis. Quando o rito do canto desce a montanha e entra nos âmbitos dos viventes nas florestas, ou seja, praticamente ao nível do mar, as poéticas são mantidas, mas a empostação vocal já não exige mais o mesmo comportamento dos cantores em altitude. Trago isso para mostrar como há uma influência notória e válida de comentar pelo que iremos defender mais adiante nesta parte do trabalho.

O surgimento das mídias de propagação fonográfica por volta dos anos de 1970, especificamente entre as fronteiras do Peru e Brasil, ajudaram no transporte das musicalidades entre estes países. Arelado a isso, o surgimento de sintetizadores

e eletro ritmos foram absorvidos pelas culturas mais populares no caminho que estamos traçando desde então. o corredor natural criado pelo Rio Amazonas, Marañon dentro do Peru e Solimões dentro do Brasil. Os meandros do maior rio do mundo além de oferecerem rotas para mercadorias, trasladaram desde sempre seres humanos e com eles, suas culturas embarcavam por vieses inimagináveis. Em outras palavras, quando o huayno andino inicia sua propagação pelo mundo, parte dessa trajetória é feita no sentido montanha oceano Atlântico tendo o rio Amazonas como palco deslizante da massa cultural entre os povos.

Lembro da música “Chorando se Foi”, mundialmente conhecida na voz de Loalwa Braz Vieira, Banda Kaoma, que quando eu caminhava com meu pai, engenheiro de estradas, ainda no início da década de 1980, pelas obras do interior do estado, escutava nos rádios à pilha dos peões da empreitada, versões mais modestas dessa canção. Los Kjarkas são os verdadeiros intérpretes originais desse hit de lambada. Ulisses e Gonzalo Hermosa, os autores bolivianos fizeram Llorando se Fue em 1981, gravaram a mesma no álbum Canto a La Mujer de MI Pueblo e logicamente, um sucesso propagado pelos beiradões dos rios amazônicos. Em um outro depoimento feito a mim, Dom Ygor Lopez, um músico de Iquitos, Loreto, Peru, conta que a musicalidade brasileira dificilmente teve força de “subir” o rio. Nessa expressão o músico quer afirmar que nós brasileiros fomos ao longo dos anos mais abertos ao som hispânico que eles ao som português. Talvez a língua, ainda dito por ele, tenha influenciado, mas, questões econômicas, principalmente relacionadas a qualidade de vida, podem também ser consideradas importantes, o êxodo migratório de países mais pobres para o vizinho brasileiro, fez clara a difusão de costumes em espaços próximos de nós e com isso, passamos a ter mais deles conosco que o inverso.

Diante de tanto já dito, o charango, para entrar na Amazonia, veio muito provavelmente na bagagem daqueles que buscavam melhores condições de vida, no som das fitas cassete trazidas dos picos andinos para o comercio informal de fronteira e nos sets de equipamentos dos grupos folclóricos que se apresentavam nas praças das cidades do tronco fluvial dos rios setentrionais de nosso país.

Linheard (2005) diz que um charango, um tambor e umas flautas, caracterizam a sonoridade andina. É fácil imaginar algum momento que estas

culturas, pós colonialismo se reencontraram, pois não se trata de um idioma diferente, mas toda uma poética e narrativa que viajou com a música para termos acesso a determinados tesouros vizinhos e pouco conhecido até então. Este estudo se limita a identificar o momento exato ao qual o charango chegou na Amazônia, porém aqui tentamos buscar elementos que ajudam a construir uma ideia de movimentação e percurso desse cordofone até ser o que é hoje, algo presente e atribuído a música dos Bois de Parintins.

Para concluir

Perto dos quarenta anos de aproximação dos instrumentos andinos na música de Parintins, muito já pode ser considerado como próprio. O estilo musical, consagrado como um patrimônio, trouxe ao Amazonas mais identidade e reconhecimento. Músicas como Vermelho de Chico da Silva e Tic-Tic-Tac de Brailino Lima, imortalizada na interpretação da Banda Carrapicho, inseriram de uma vez nosso nome e cultura no universo brasileiro. Somando a tudo isso, temos também os talentos individuais de músicos apaixonados pelo que criam. Muito mais que melodias assinadas pelos elementos da floresta, hoje, a cidade dos bumbás exporta tecnologia musical, estabelece formatos sonoros que assumem funções específicas dentro da arena. Ainda que tentem televisionar o espetáculo, é possível que jamais consigam transparecer o que ocorre presencialmente e neste viés, por completo, ainda estão as flautas e o charango andino.

Este estudo aponta inúmeras possibilidades de novas frentes de pesquisa. Há uma diversidade grande de assuntos nativos a quem se interessa pela musicalidade original amazônica e por todos os sons característicos que são levados para dentro do Festival. Espero que tais temas possam também iluminar outras pesquisas e também outros pensamentos sobre nossa música e povo. O charango desta vez é protagonista que liga nações e conceitos, foi no passado um dos maiores responsáveis pelo amor crescente de jovens músicos e hoje, se consolida como parte patrimonial da orquestra cabocla do Festival de Parintins.

Referências

ANTEZANA FERNÁNDEZ, Grace Valeria; CAJIAS DE LA VEGA, Fernando Tutor. Valoración turística de la feria y festival internacional del charango en el municipio de Aiquile–Cochabamba en la actualidad. Tese de Doutorado. Universidad Mayor de San Andrés. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Carrera de Turismo. La Paz. 2015.

LIENHARD, Martin., (2005), “La cosmología poética en los huaynos quechuas tradicionales”. Acta Poética, vol. 26, núm.1-2, pp.485-513 [Consultado: 26 de fevereiro de 2023]. ISSN: 0185-3082. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=358045863020>

MENDIVIL, Julio. La construcción de la historia: el charango en la memoria colectiva mestiza ayacuchana. Universidade de Colônia, Alemanha. In: Revista Musical Chilena, Año 2002, n. 198, pp. 63-78.

PINTO, Telma Regina Gomes. Espanholismo e indigenismo nas Cuecas e Kaluyos do compositor boliviano Simeón Roncal (1870-1953). 2005.

SILVA, Lorryne Tomé da. Sonoridades latino-americanas na música popular do brasil nos anos 1970. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes – UFU. Uberlândia. 2021.