

Eduardo Hector Ferraro

**TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NO GAUCHISMO
ATRAVÉS DA MÚSICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Eugenia Dominguez

Florianópolis
2013

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Ferraro, Eduardo Hector

Transformações culturais no gauchismo através da música
/Eduardo Hector Ferraro ; orientadora, Maria Eugenia
Dominguez - Florianópolis, SC, 2013.

205 p. ; 21cm

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa
Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa
de Pós-Graduação em Antropologia Social.

Inclui referências

1. Antropologia Social. 2. Transformações. 3.
Gauchismo. 4. Música. I. Dominguez, Maria Eugenia. II.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de Pós-
Graduação em Antropologia Social. III. Título.

Eduardo Hector Ferraro

**TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NO GAUCHISMO
ATRAVÉS DA MÚSICA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

Aprovado em:

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Maria Eugenia Dominguez (Orientadora)
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-SC)

Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-SC)

Profa. Dra. Miriam Hartung
Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-SC)

Prof. Dr. Luís Fernando Hering Coelho
Universidade do Vale do Itajaí

AGRADECIMENTOS

O primeiro agradecimento é para a minha família, para minha esposa Neusa, minha filha Bia e para Linda, fiel companheira de escrita e especialista em aliviar o estresse e a ansiedade com passeios e caminhadas pela UFSC. A paciência e compreensão da minha família facilitaram as viagens de campo e incentivaram a caminhada para chegar a conclusão desta fase de mestrado.

Agradeço a minha querida orientadora Profa. Maria Eugenia Dominguez, pela sua dedicação e incentivo em todas as empreitadas, e pelo convívio de dois anos repletos de experiências, ensinamentos e orientações de como fazer antropologia. Sou muito grato por isto.

Agradeço aos professores que compõem a banca examinadora, ao Prof. Rafael de Menezes Bastos, à Profa. Miriam Hartung e ao Prof. Luís Fernando Hering Coelho, por ter aceitado tão gentilmente o convite, por ter a dedicação de ler este trabalho e pelos gratos e frutíferos momentos compartilhados em aulas e conversas nestes últimos dois anos.

Agradeço aos professores do Departamento de Antropologia e do PPGAS da UFSC com os quais tive a oportunidade de aprofundar o conhecimento teórico nesta área que tanto me cativa. As aulas e o convívio com grande parte deste corpo docente se tornou também uma experiência de vida, outra forma de enxergar o mundo, atizando minha paixão pela antropologia e o forte desejo de tentar entender o “outro”.

Um agradecimento muito especial para a querida amiga e colega do PPGAS Ariele Cardoso, que se prontificou para me ajudar nos retoques finais deste trabalho, cumprindo com esmero e dedicação esta tarefa, obrigado.

RESUMO

Esta pesquisa apresenta resultados sobre as transformações no contexto do gauchismo brasileiro, analisado como um movimento cultural e social. Importantes transformações podem ser associadas às tendências para sua formalização, como a criação do *Partenon Literário* (1868), a do *Grêmio Gaúcho* (1898), a do *35 Centro de Tradições Gaúchas* (1948) e a realização do XII Congresso Tradicionalista de Tramandaí (1966), onde se configurou o Movimento Tradicionalista Gaúcho como instituição pública e organismo regulador da tradição. A partir de 1971, com a realização do festival *Califórnia da Canção Nativa*, a música se institui um campo de disputas entre tendências inovadoras e tradicionalistas, e nas últimas quatro décadas assume um papel central no movimento, constituindo-se numa linguagem que agencia transformações nos discursos e na ordem cultural do gauchismo. Descreverei as transformações no movimento através de uma análise da literatura e da bibliografia, como também das entrevistas e conversas com músicos, poetas e compositores, artistas que participam em eventos de música regional gaúcha.

Palavras-chave: Transformações. Gauchismo. Música.

RESUMEN

Esta investigación presenta los resultados de las transformaciones en el contexto del gauchismo brasileño analizado como un movimiento cultural y social. Los cambios importantes pueden estar asociados con las tendencias de su formalización como la creación del *Partenón Literario* (1868), el *Grêmio Gaúcho* (1898), el *35 Centro de Tradições Gaúchas* (1948) y la realización del *XII Congresso Tradicionalista de Tramandaí* (1966), donde se configuró el Movimiento Tradicionalista Gaúcho como institución pública y el organismo regulador de la tradición. Desde 1971, con la realización del festival *California da Canção Nativa*, la música se constituye en las últimas cuatro décadas un campo de disputas entre los tradicionalistas y las tendencias innovadoras, y juega un papel central en el movimiento, convirtiéndose en un lenguaje que agencia transformaciones en los discursos y en el orden cultural del gauchismo. Describiré las transformaciones en el movimiento a través de un análisis de la literatura y de la bibliografía, como también de entrevistas y conversaciones con los músicos, poetas y compositores, artistas que participan en eventos regionales de música gaúcha.

Palavras clave: Transformaciones. Gauchismo. Música.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	15
CAPÍTULO 1 - TRABALHO DE CAMPO	29
1.1 TRABALHO DE CAMPO NO 11º CORREDOR DE CANTO E POESIA 2012.....	29
1.2 SEGUNDA INCURSÃO EM CAMPO: LAGES, FEVEREIRO DE 2013	41
1.2.1 Sobre o contexto das entrevistas	42
1.2.2 Sobre as temáticas das entrevistas	43
1.2.3 Entrevistas, estratégias, conversas	44
1.3 BUSCANDO A MÚSICA EM CTGS: FLORIANÓPOLIS, MARÇO DE 2013.....	53
1.3.1 Segundo encontro com o grupo <i>Ilha Xucra</i>: abril de 2013	58
1.4 ENTREVISTAS EM LAGES: ABRIL DE 2013.....	62
1.5 ENTREVISTAS NA CIDADE DE PELOTAS, RIO GRANDE DO SUL	72
1.6 A PARTICIPAÇÃO NA 21ª SAPECADA DA CANÇÃO NATIVA, LAGES, MAIO DE 2013	76
1.7 A OBSERVAÇÃO DA 33ª COXILHA NATIVISTA DE CRUZ ALTA.....	82
CAPÍTULO 2 - TRADICIONALISMO E NATIVISMO COMO MOVIMENTOS SOCIAIS E CULTURAIS	89
2.1 O MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO.....	89
2.2 O NATIVISMO OU MOVIMENTO NATIVISTA GAÚCHO.....	96
2.3 OS FESTIVAIS DE MÚSICA GAÚCHA	98
2.4 DIVERGÊNCIAS ENTRE TRADICIONALISTAS E NATIVISTAS	100
2.5 O NATIVISMO EM OUTROS CONTEXTOS.....	103
CAPÍTULO 3 - A CENTRALIDADE DA MÚSICA E AS TRANSFORMAÇÕES MUSICAIS DO GAUCHISMO	107
3.1 O NATIVISMO MUSICAL	107
3.2 A CENTRALIDADE DA MÚSICA NOS MOVIMENTOS DO GAUCHISMO	112
3.3 A MÚSICA REGIONALISTA E A MÚSICA NATIVISTA.....	116
3.4 OS GÊNEROS MUSICAIS	120

3.5	OS GÊNEROS DA MÚSICA GAÚCHA.....	126
3.6	AS TRANSFORMAÇÕES NA MÚSICA DO GAUCHISMO.....	133
3.7	UMA ANÁLISE DO MATERIAL DE PRODUÇÃO MUSICAL RECEBIDO EM CAMPO	154
	CAPÍTULO 4 - AS TRANSFORMAÇÕES NA ORDEM CULTURAL DO GAUCHISMO ATRAVÉS DA MÚSICA.....	158
4.1	A TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA	161
4.2	AS TRANSFORMAÇÕES IDEOLÓGICAS NO GAUCHISMO ...	168
4.3	AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NO GAUCHISMO.....	173
	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	187
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	193
	PÁGINAS CONSULTADAS EM INTERNET	203
	ANEXOS.....	205



INTRODUÇÃO

Este trabalho etnográfico surge a partir do meu projeto de mestrado em antropologia social sobre música gaúcha, elaborado no segundo semestre de 2011 em Florianópolis, Santa Catarina. Sua origem e temática inicial se baseavam no mapeamento de gêneros musicais que configuram o cenário de música regional gaúcha da atualidade, procurando observar as práticas de apropriação neste contexto musical. Para esclarecer ao que me refiro como música gaúcha, diria que é um conjunto de gêneros musicais¹ que se agrupam e se relacionam com um coletivo que cultua a tradição e o modo de vida da campanha na região sul do país. Assim, o caminho inicial foi o de mapear os novos gêneros musicais e considerá-los como veículos de algum tipo de transformação, pensando em estabelecer um tipo de continuidade com o trabalho de conclusão de curso da licenciatura em música que realizei em 2006². Neste trabalho, os gêneros serviram para estabelecer pontos de comunicação entre a música gaúcha do sul do Brasil e algumas expressões da chamada música folclórica de países vizinhos, como Argentina, Uruguai e Paraguai. Desta forma surgiu a ideia de pesquisar gêneros que poderiam ser considerados menos usuais na música gaúcha, como a “chacarera”³, oriunda da Argentina, que já circulava há algum tempo neste cenário. Para isto procurei entender, através conceito das práticas de apropriação⁴, a passagem desta música de um contexto

¹ São considerados gêneros musicais gaúchos a vaneira, a toada, a valsa campeira, a chamarrita, e também os vindos do exterior, mas já consolidados como milonga e chamamé. Os novos que também são estrangeiros são a chacareira, a zamba e o rasguido doble, entre outros. Esta classificação surge como produto da pesquisa de campo e do meu primeiro trabalho sobre música gaúcha, realizado em 2006.

² *A música nativista do sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. 2006. Trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Música, UDESC.

³ Gênero musical folclórico argentino da região noroeste, cuja suposta origem provém de gêneros coloniais espanhóis vindos do Peru como a Gallarda, a Zarabanda e o Canario. Segundo as pesquisas de Lamarque no seu trabalho *Chacarera: Origens e transformações* e também do Professor Leopoldo Martí da UNCUIYO, admite-se algum tipo de fusão com africanismos.

⁴ Poderíamos definir o conceito de apropriação como uma prática social ligada à circulação de bens simbólicos e materiais, os quais passam de uma cultura para outra através de agentes individuais, operando mudanças nos seus significados e interagindo nas sociedades receptoras na ordem de

externo para a cena da música gaúcha. Resumindo: o início da minha pesquisa apontava para dois elementos constitutivos: os gêneros musicais e o conceito de apropriação cultural.

Comecei as tarefas tentando observar o uso do gênero chacarera dentro do repertório musical gaúcho. Foi assim que, pensando em questões de produção, em termos de composição, execução e divulgação, as primeiras informações surgiram analisando as triagens de músicas dos festivais regionais de gênero nativista. Estes dados foram obtidos em páginas da internet, e uma das consultadas foi a da *20ª Sapecada da Canção Nativa*⁵. Nesta observação descobri a chacarera de um compositor da cidade de Pelotas, que havia se classificado como música suplente (entraria na competição se alguma outra música desistisse). O seguinte passo foi tentar entrar em contato com esse artista, que para mim era desconhecido⁶. A primeira intenção foi pesquisar nos buscadores tradicionais de internet como o *Google*, o que me direcionou para *Youtube*, onde achei alguns trabalhos deste músico, inclusive dois projetos, um sobre chacarera e outro sobre o folclore argentino⁷. Tentei contato através do e-mail que aparecia nos vídeos, mas sem sucesso. Meu recurso imediato foi fazer busca no *Facebook*. Nesta rede encontrei a página do referido compositor, para o qual mandei uma mensagem me apresentando e comentando sobre o trabalho

transformações culturais. Essa mudança de contexto que a prática de apropriação traz implica também situações de relações de poder que dependem do tipo de bem que é apropriado, da cultura de origem e da cultura receptora, e da relação direta com o agente apropriador (SCHNEIDER, 2006:21-24).

⁵ A *Sapecada da Canção Nativa* é um festival de música gaúcha que se desenvolve desde 1993 na cidade de Lages, em Santa Catarina, dentro da estrutura da Festa do Pinhão. Está atualmente na 21ª edição. Para mais detalhes <http://www.sapecada.larue.com.br/site/>. Este festival foi etnografado por Marcon na dissertação de mestrado pelo PPGAS /UFSC: *Música de Festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC*.

⁶ No meu trabalho de conclusão de curso conheci muitos músicos da região de Lages e de Rio Grande do Sul, mas nunca tinha ouvido falar de Fabiano Bacchieri, o compositor de Pelotas que me refiro. Depois percebi que trata-se de uma figura importante nesta cena musical.

⁷ Este compositor de Pelotas, RS, tem dois projetos didáticos onde são ensinados os ritmos da chacarera e de outros gêneros folclóricos argentinos. Um deles se chama *Chacarereando* e o outro *Folcloreando*. Visualizado em <http://www.youtube.com/watch?v=npSnqDgi5y0>.

que estava empreendendo. A resposta foi surpreendentemente rápida e, após uma breve troca de mensagens, sugeri que conversássemos por *Skype*, convite este que foi aceito. Em poucos minutos estávamos dialogando sobre música por este meio digital. Tinha encontrado um contato muito valioso, descobrindo que além de compositor este músico também pesquisava a chacarera, e estava elaborando um trabalho de pesquisa sobre este gênero. Pedi para ele que, se possível, me enviasse a letra e a música da chacarera “*Tradução*”, classificada para o festival da 20ª *Sapecada da Canção Nativa*, ele gentilmente mandou o áudio e a letra da composição.

Coincidentemente nesse momento, eu cursava uma disciplina no programa de pós-graduação em Antropologia Social chamada de “Antropologia e Tradução”⁸ para a qual elaborei um trabalho baseado em uma análise dessa composição. Foi a partir deste trabalho que começou a emergir em minha pesquisa o sentido da tradução como um tipo de transformação. Desenvolvi esta tarefa passando por várias questões, como a de contextualizar a obra no cenário da música gaúcha, observar a forma musical da chacarera, isto é, na sua estrutura composicional⁹, e analisar a letra da poesia. Revelou-se fundamental, para este trabalho, a utilização de alguns autores com os quais me foi possível fundamentar o uso da tradução como ferramenta de entendimento. Foi possível observar, na poesia da composição, alguns significados expressados pelo autor, o uso de metáforas e o discurso completo para entender o que expressava em relação ao resultado total da composição.

Procurei autores como Steiner no seu artigo *The hermeneutic motion*, onde afirma que “há algo aí que deve ser entendido” (STEINER, 2000:187) referindo-se à leitura de um texto, à proposta de um movimento interpretativo feito através da tradução. Se pensarmos no contexto cultural em questão, podemos entender que o movimento da tradução aqui proposto nos levaria não somente a esta visão interpretativa interna das metáforas usadas na poesia, mas também para uma explicação mais clara sobre o gauchismo em termos de costumes,

⁸ Disciplina cursada no primeiro semestre de 2012 no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina.

⁹ O gênero chacarera tem estruturas composicionais chamadas de forma relacionada ao número de versos e estrofes. Tem formas simples, dobles e uma característica ou variantes destas, chamada de trunca, relacionada com a terminação melódica das estrofes. Neste caso, a chacarera “*Tradução*” é uma forma “doble trunca”.

linguagem e modo de vida do homem de campo. Autores como Rubel e Rosman propõem através de um olhar antropológico que a tradução significa e serve para um entendimento intercultural (RUBEL; ROSSMAN, 2003:1). Isso permite comunicar algo expresso em duas formas: uma referida ao uso instrumental da língua, onde os significados se referem a uma realidade empírica ou acompanham uma situação pragmática, e outra buscando um conceito hermenêutico da linguagem com ênfase na compreensão de pensamentos e significados, o que molda uma realidade onde se privilegiam a interpretação e os valores criativos (id, 2003:6).

Outra das questões que apontei nesta análise foi a do hibridismo na linguagem usada no poema: uma mistura de português com palavras em espanhol, algo frequente no linguajar gaúcho. Bassnett e Trivedi apontam para a criação de uma variação na língua padrão causando situações de hibridismo, onde uma complexa rede de resultados das traduções pós-coloniais abre um espaço para que o bilinguismo se torne uma norma (BASSNETT; TRIVEDI, 1999:14). Entendo que isto é possível de associar com o contexto em análise da referida composição, onde estariam misturadas línguas, gêneros musicais como a chacarera, uma imagem do pampa e o canto como elemento discursivo e aglutinador de todos estes elementos. Este trabalho sobre tradução foi bem importante, pois mostrou outros caminhos possíveis para encarar minha pesquisa. Observei, na análise, o uso do conjunto de elementos simbólicos que configuram a tradição gaúcha para pensar qualquer construção social ou artística associada a este contexto. Por outro lado, vi que era possível pensar na comunicação intercultural que nos oportunizam os gêneros musicais com sua circulação, adaptações, ressignificações e misturas, e como isto propiciaria algum tipo de transformação.

Outro ponto que me interessava pesquisar eram as práticas de apropriação e o trânsito dos gêneros de um contexto para outro. Arnd Schneider aponta que para desenvolver um conceito adequado sobre estas práticas seria necessário pensar: (a) em um contexto de origem onde é situado o “objeto” de apropriação, (b) no próprio “objeto” e (c) em um agente de apropriação. Isto facilitaria a compreensão do ato de apropriação desde um ponto de vista hermenêutico. Schneider tenta esclarecer esta situação através das palavras de Ricoeur, que diz:

An interpretation is not authentic unless it culminates in some form of appropriation (Aneignung) if by that term we understand the

process by which one makes one's own (eigen)
what was initially other of alien (fremd)
(RICOEUR, 1981:178; German terms in original)

Apropriação seria o oposto de “distanciamento” para Ricoeur, mas esta prática não significa simplesmente tomar posseção do outro, mas se despojar do ego narcisista para engendrar um novo auto entendimento com o objeto possuído, e não meramente uma congenialidade (SCHNEIDER, 2006:26). Tanto a ideia de explorar a tradução como ferramenta de entendimento, quanto associá-la às práticas de apropriação, foi me levando para pensar o cenário da música gaúcha com outra visão: a de observar as transformações que aparecem não somente na música e sim em todo o contexto deste movimento cultural.

A mudança de percurso em favor das transformações não fez com que eu abandonasse a ideia de usar os argumentos da tradução nem da apropriação, somente os somou, abrindo um leque de possibilidades maiores que depois se apresentariam também nas pesquisas de campo. Esta abertura se revelou no princípio de forma tênue, quase imperceptível, e se acentuaria realmente depois de feitas as observações e a participação na primeira inserção de campo, em dezembro de 2012, no *11º Corredor de Canto e Poesia*¹⁰ em Lages. Assim, o meu objeto de investigação se configurava em torno das transformações musicais e da maneira que a música e sua forma discursiva traria algumas transformações culturais para o contexto do gauchismo. Nesta etapa de conformação do objeto de pesquisa e das aulas do programa de pós-graduação eu fazia um desdobramento com a tarefa de conseguir contatos para realizar a pesquisa de campo. O grupo de contatos mais forte estava na região de Lages, Santa Catarina, onde já havia desenvolvido o trabalho de conclusão de curso também em uma edição do *Corredor de Canto e Poesia*. Configurava-se assim a tentativa de uma volta a campo e a reativação desses contatos.

O meu trabalho de campo está dividido em sete momentos em locais diferentes. O primeiro foi no *11º Corredor de Canto e Poesia*, no início de dezembro de 2012, em Lages. Neste festival participei como

¹⁰ *Corredor de Canto e Poesia* é um festival de composição que acontece anualmente no mês de novembro (ou início de dezembro) na região de Lages, Santa Catarina, e é organizado pela Associação Cultural Corredor Nativista da mesma cidade. A descrição deste evento faz parte do capítulo 1 desta dissertação.

músico, registrando o desenvolvimento do evento e entrevistando vários participantes. Em fevereiro de 2013 voltei para Lages, somente para fazer entrevistas também com músicos da cidade e região. Em março pesquisei um grupo cultural dedicado às danças gaúchas em Florianópolis. Foram dois encontros, o primeiro em um ensaio e o segundo em um evento do grupo: um jantar com música e apresentações artísticas. Em abril retornei para Lages a fim de observar a triagem do festival *13ª Sapecada da Serra Catarinense*¹¹, oportunidade que aproveitei para conversar com músicos e jurados do festival, além do produtor do evento, que também é professor de danças e diretor de um Centro de Tradições Gaúchas. Também entrevistei um reconhecido letrista e professor de danças tradicionais. No início de maio viajei para Pelotas, Rio Grande do Sul, onde entrevistei músicos. Entre eles estava o compositor da chacarera “*Tradução*”, e um poeta e letrista muito renomado no contexto do gauchismo. No fim do mesmo mês participei como músico da *21ª Sapecada da Canção Nativa*, em Lages. Nesta oportunidade observei também as atividades do festival, sem fazer entrevistas formais, mas mantendo conversas muito esclarecedoras com alguns participantes. Em julho estive em um importante festival na cidade de Cruz Alta no Rio Grande do Sul: a *33ª Coxilha Nativista*. Um detalhe que creio ser importante mencionar é que, do ponto de vista das pesquisas preliminares, isto é, na procura de bibliografia, seleção de vídeos, e nos contatos efetivos para entrevistas, sempre me considerei em campo, vivendo e materializando o trabalho, atento ao percurso das investigações e aos câmbios de rumo que cada situação me apresentava.

A preparação do trabalho de campo em Lages começou através do convite para o *11º Corredor de Canto e Poesia*. Este convite me possibilitava participar do evento que relatarei com detalhes mais adiante. O recebi primeiramente em forma digital por e-mail, já que estou cadastrado em uma lista que a *Associação Cultural Corredor Nativista* possui para o lançamento dos seus eventos, para anunciar reuniões ou atividades. Alguns dias depois chegou à minha casa o convite em forma impressa. Estando afastado por cinco anos desse evento que se realiza anualmente, voltava para observar e participar como músico e compositor. Era importante estar neste festival para poder rever muitos amigos e colegas, além de iniciar uma rede de contatos e interlocutores para obter os dados da pesquisa. Nesta edição estavam presentes quase cem participantes, o que me propiciou

¹¹ Esta seria a fase regional da *21ª Sapecada da canção Nativa*.

conversar com bastante gente e ainda ampliar essa rede, com indicações para futuras entrevistas.

O *Corredor* foi importante como evento e como campo para minha investigação. Houve um estreitamento dos laços com os amigos e interlocutores, o que permitiu montar um novo cronograma para voltar à cidade de Lages em fevereiro de 2013. Antes desta viagem confirmei com várias pessoas a disponibilidade para as entrevistas. Parte desta tarefa foi realizada através do *Facebook*, que viabilizou contatos rápidos e efetivos, e a obtenção dos telefones e endereços dos futuros entrevistados, e assim deixei quase prontos os dias e horários para estes encontros. Esta viagem de campo em fevereiro foi muito produtiva, pois entrevistei a maioria das pessoas da lista que havia preparado. As conversas foram mais descontraídas, e tive bastante tempo para tratar de vários temas com os músicos. Destas falas saíram mais contatos, ou seja, minha rede se estendeu ainda mais.

Os encontros e entrevistas de fevereiro me levaram a uma investigação de outra vertente dentro do que seria o movimento cultural gaúcho, que é a dos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs)¹². Assim haveria a possibilidade de observar as transformações nestas agrupações no sentido das questões artísticas dentro destes contextos, como a música e a dança nas chamadas “invernadas artísticas”¹³. Esta outra vertente do cenário gaúcho foi apontada por vários músicos entrevistados como uma fase de passagem em suas carreiras artísticas. Quase todos começaram a fazer suas práticas nestes centros de tradições, depois se desmembraram indo para outro tipo de produção, como a dos festivais e outros eventos. Por isso procurei pesquisar este outro contexto entrando em contato com um grupo de tradições gaúchas de Florianópolis. A produção artística e cultural desta agrupação está focalizada nas danças, nas chamadas “invernadas artísticas”, que são formadas por categorias e grupos de dançarinos classificados por faixa etária. O contato com este grupo foi feito também via e-mail e por

¹² Os Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) são sociedades civis que buscam divulgar as tradições da cultura gaúcha tal como foi codificada e registrada por folcloristas reconhecidos pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho.

¹³ É comum o uso de termos ligados às atividades campeiras para designar eventos ou atividades dos CTGs. É o caso da palavra “invernada”, que se refere a uma porção de mata fechada, no meio de um campo de pasto aberto, onde o gado se protege do rigoroso inverno do sul do Brasil. Nos CTGs o termo “invernada” é usado para separar as diferentes atividades, sendo comum a existência das *invernadas artística*, cultural e campeira.

telefone com o presidente do grupo. Tive a oportunidade de observar um ensaio e depois uma apresentação coreográfica realizada em um evento na própria sede da agrupação. Tanto nos ensaios como nesse evento conversei com várias pessoas, entre as quais entrevistei o presidente, alguns membros da diretoria, dançarinos e também um músico que participou com a agrupação de um circuito de danças competitivo realizado anualmente nos estados do sul do Brasil. Esta fase de campo também me forneceu algumas informações relevantes sobre o que a música significa nestes Centros de Tradições, o que acontece com as dinâmicas culturais neste contexto e o que se entenderia por transformação para esta vertente do movimento cultural gaúcho.

Retomando os trabalhos em Lages, montei um cronograma para conversar com algumas pessoas que ainda estavam na minha lista e que não tinha entrevistado. Descobri através da internet que haveria uma triagem da *13ª Sapecada da Serra Catarinense*¹⁴ em abril, e que se realizariam apresentações das músicas selecionadas, situação que aproveitei para fazer uma nova viagem a campo. Da mesma forma que em fevereiro, desta vez também combinei as entrevistas, as realizei com sucesso e observei as apresentações no teatro Marajoara, no centro da cidade. Nesta oportunidade, minha rede se ampliou ainda mais, pois tive contato com alguns jurados do festival vindos do Rio Grande do Sul, com quem realizamos conversas muito enriquecedoras. Neste encontro firmei o compromisso com vários amigos de estar em maio na *21ª Sapecada da Canção Nativa*, fato que se concretizou nos dias 24, 25 e 26 do referido mês.

Na tentativa de dar uma abrangência maior ao meu campo, pensei em entrevistar o músico e compositor de Pelotas mencionado nesta introdução, o autor da chacareira “*Tradução*”. Meu contato com ele sempre se deu através da internet, mas conversando com os músicos de Lages se tornou evidente que tratava-se de uma pessoa conhecida no meio da música gaúcha como intérprete e compositor. Era uma pessoa que estava, sem dúvida, inserida nesta rede de relações com os músicos e compositores do gauchismo. Programei em maio uma ida a Pelotas, Rio Grande do Sul, para me encontrar com este músico e tentar realizar outras entrevistas com artistas dessa cidade e região. Os contatos com estes interlocutores não foram fáceis. Em princípio conseguia respostas

¹⁴ A *Sapecada da Serra Catarinense* é uma fase regional da *Sapecada da Canção Nativa*. Nela só podem participar artistas de Santa Catarina. As melhores composições desta fase regional fazem parte de grande final, onde também concorrem músicas de outros Estados.

esporádicas, até que conversei com outro músico amigo e acadêmico da UFPEL¹⁵, que me facilitou os canais de acesso com estes artistas. Assim, o campo nessa cidade se mostrou variável, com momentos de grande atividade e momentos de muita calma e incerteza, pois era difícil arrumar os tempos de encontro e as entrevistas. Ao final, consegui alguns resultados importantes. Nos relatos de campo darei detalhes sobre esta experiência.

Em maio participei do festival chamado de *Sapecada da Canção Nativa* na cidade de Lages. Como disse, este era um compromisso assumido com vários dos meus amigos músicos da região. Foi muito importante para mim o convite vindo de parte de um violonista e compositor que me propôs tocar na amostra competitiva deste festival. Este fato me mostrou o nível de relações que criei com este grupo de artistas, um sentimento recíproco de respeito e amizade que me permitiu transitar neste contexto com liberdade para poder observar e caracterizar os objetos da minha investigação. Em julho para finalizar a pesquisa de campo fui para a cidade de Cruz Alta a convite de um amigo para observar a *33ª Coxilha Nativista*, festival de grande prestígio no meio do gauchismo. Foi uma experiência um pouco diferente à da *Sapecada*, pois este evento se realiza num ginásio no centro da cidade, e também tem acampamento e torneios de laço em um local afastado do centro. Tive a oportunidade de assistir quase todo o festival e os eventos que completam a programação. Este festival parecia estar dentro dos moldes mais ortodoxos na música gaúcha, mas houve apresentações musicais muito interessantes e diferentes. Estes relatos de campo farão parte do primeiro capítulo.

A formação desta rede de contatos me permitiu aglutinar informações de intérpretes, instrumentistas, poetas, letristas e produtores de eventos. Nesta rede contei ainda com algumas entrevistas e depoimentos de pessoas que são simplesmente ouvintes de música gaúcha. Mantive também conversas com músicos que não transitam por este contexto ou o fazem ocasionalmente, mas que observam este cenário musical com olhar diferente daqueles que vivem no “dia-a-dia” desta corrente artística. É fundamental entender que esta rede possibilitou a comunicação com estes músicos, mas também permitiu investigar de que forma eles se articulam nas atividades profissionais. A comunicação via internet hoje se tornou um elemento muito importante para estabelecer essas relações. Particularmente, isso me proporcionou manter conversas diretas com estes artistas em momentos diversos. Esta

¹⁵ Universidade Federal de Pelotas.

conexão digital me facilitava para que eu fizesse perguntas quando os encontrava conectados no *Facebook*, trocasse informações sobre música ou simplesmente estreitasse os laços de amizade através de conversas sobre temas variados. Percebi que entre artistas e público a internet é uma ferramenta fundamental para uni-los, para compartilhar momento a momento o gosto por este tipo de arte e suas atividades profissionais. Apontaria que o uso da rede de comunicações pela internet é uma importante ferramenta para as transformações neste cenário artístico. Isto mudou as relações entre os integrantes deste movimento cultural pela sua dinâmica, praticidade e velocidade de comunicação, permitindo ampliar a rede de contatos profissionais. A comunicação através dos espaços virtuais fez com que eu me sentisse em campo continuamente, observando as atividades dos músicos, as propagandas e divulgações de shows, e claro, analisando diálogos e debates entre aqueles que fizeram parte desta pesquisa.

O trabalho de campo tornou-se inevitavelmente o centro desta pesquisa e da obtenção de dados para elaborar a investigação. As informações dos músicos e dos artistas em geral foram as que realmente me conduziram a uma mudança de objeto, por isso considero estes diálogos como as fontes mais relevantes neste trabalho. Nas entrevistas, além da cordialidade e a disposição já descrita, tive sempre a sorte de receber os CDs que registram seus trabalhos. Considero este material como uma fonte muito importante e fértil para a investigação. A análise desses trabalhos fará parte também desta pesquisa, já que mostram os tipos de repertórios executados e gravados por esses artistas e as possíveis mudanças nessas concepções musicais ao longo do tempo da carreira de alguns dos entrevistados¹⁶. Outras fontes importantes foram os vídeos publicados na internet pelos meus interlocutores. Como disse antes, o fato de estarmos conectados através das redes virtuais fez com que eu observasse debates, diálogos e postagens de informações, músicas e vídeos que estes artistas colocavam na rede. Obtive vídeos não somente dos músicos nas suas apresentações em shows e festivais, como surgiram também alguns documentários sobre música gaúcha de grande riqueza e conteúdo para a análise. Conto com este material para somar informações, já que alguns desses vídeos contêm importantes depoimentos de artistas emblemáticos desta cena musical gaúcha. Complementei estas pesquisas com um trabalho de análise da literatura existente sobre gauchismo, tanto com material bibliográfico quanto com

¹⁶ Ver capítulo 3, 3.7, uma análise do material de produção musical recebido em campo.

arquivos digitais encontrados na internet. Considero que a base dos trabalhos bibliográficos e históricos sobre a música e o universo do gauchismo foram relevantes para entender as transformações observadas em campo. Todo este panorama de informações e ações em campo foi moldando a minha investigação, delineando rumos que ficaram mais claros à medida que ouvia meus interlocutores, analisava o material e transcrevia estas situações.

As transformações que pretendo apontar no movimento cultural gaúcho se referem a uma tensão entre o que meus interlocutores chamam de tradicional e seu oposto, ou seja, o moderno e as mudanças da representação social do mundo do gauchismo. As classificações de tradicional ou moderno são definidas de maneira arbitrária como categorias nativas. Para mapear essas transformações, definiria então duas linhas¹⁷ diferenciadas no movimento cultural gaúcho, que permitiriam entender onde podemos observá-las: uma seria a linha campeira, ou seja: a das atividades de campo, como laçar e domar animais, além de constituir uma representação dessas tarefas, e outra no que se refere às artes relacionadas ao movimento, isto é: as músicas, as declamações, as danças e o artesanato. Sobre a noção de transformação, faço uma menção do que foi manifestado por Lévi-Strauss. O autor aponta o que o inspirou sobre este tema e a origem deste conceito teórico:

Veio-me de uma obra que para mim desempenhou um papel decisivo, e que li durante a guerra, nos Estados Unidos: *On Growth and Form*, em dois volumes, de D'arcy Wentworth Thompson, publicada pela primeira vez em 1917. O autor, naturalista escocês, interpretava como transformações as diferenças visíveis entre as espécies e órgãos animais ou vegetais no seio de um mesmo gênero. (LÉVI-STRAUSS, 2005:146)

Utilizarei, para as transformações na música gaúcha, uma análise baseada nos gêneros de discurso de Mikhail Bakhtin, onde o tratamento da variabilidade dos enunciados em três níveis (conteúdo temático, forma e estilo) serão observados como uma teoria da transformação

¹⁷ Estas linhas ou setores são delimitados pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho enquanto instituição regulamentadora das tradições. O que verificaremos no decorrer do trabalho e através das entrevistas é que a linha artística criou um tipo de autonomia com estas definições, em particular a música como a expressão mais forte da arte gaúcha.

musical¹⁸. Considero também apropriado, para a observação das transformações culturais no gauchismo, o ponto de vista de Marshall Sahlins, quando este alia a noção de história à de estrutura na análise de eventos que modificam as categorias culturais de forma dinâmica¹⁹.

Assim, importantes transformações se apresentam na forma de representar o gauchismo. Em uma primeira instância isso se deu através da literatura, e depois aconteceu particularmente com a música. A música gauchesca atualmente se erige como articuladora das tensões entre o tradicional e o moderno, entre o velho e o novo, entre o que se pretende manter e o que se deseja mudar. Nesse campo de tensões musicais atuam como agentes os cantores e cantoras, os (as) instrumentistas, os compositores e compositoras, os poetas e poetisas e os (as) letristas. Houve importantes transformações na música que propiciaram também mudanças culturais significativas no gauchismo. Há um detalhe fundamental que meus interlocutores falaram para entender as transformações: a música assume uma posição central neste cenário cultural gaúcho. É através dela que se geram e que se superam fricções, e por causa da música se quebraram paradigmas e se abriram caminhos para novas tendências e estéticas no movimento. A maioria dos meus entrevistados afirmou que a música se apresenta em todos os contextos do movimento cultural gaúcho. Nos centros de tradições e suas “invernadas” de dança, nos rodeios e atividades campeiras, nos festivais de música nativista e fundamentalmente nos bailes. Não há espaços de relacionamento no contexto cultural gaúcho em que a música não esteja presente. Ela se investe como uma forma discursiva atual e de suma importância.

À medida que desenvolvia a investigação, tanto no campo como na revisão histórica e bibliográfica, se suscitaram algumas questões em torno de temas importantes para o meio do gauchismo como o da tradição e da cultura. Devo salientar que sobre as definições e tratamentos para estas áreas existem abordagens variadas e muitos autores que discorrem sobre o tema²⁰. Meu interesse, neste caso, foi

¹⁸ Ver capítulo 3.

¹⁹ Tratarei sobre estas transformações culturais no gauchismo no capítulo 4.

²⁰ Citaria neste assunto o desenvolvimento que Marcon faz no capítulo 2 do seu trabalho *Música de festival de 2009, De Cultura Gaúcha: As Representações sobre a Cultura Gaúcha e a Constituição dos Movimentos Regionalistas Sul-rio-grandenses*. A autora aprofunda o tratamento da cultura gaúcha e das tradições num diálogo com vários autores importantes pensando num primeiro momento o conceito através do nativo: “... os sujeitos dos processos estudados

observar de que maneira os meus interlocutores entrelaçavam estes conceitos e os fundiam no discurso nativo. Optei então por trazer para o texto as ideias e depoimentos, para chegar a algum ponto comum com alicerces teóricos. Desta forma, tradição e cultura pareciam se fundir na construção de categorias nativas e em um discurso que as aproximava. Não é minha intenção discorrer sobre ambos os conceitos de forma teórica e sim na *práxis* observada em campo, o que trouxe à tona, de uma maneira mais evidente no trabalho, o conceito de ideologia como fusão de ambas, como descrevo no quarto capítulo. Assim, tanto a tradição como a cultura aparecem no texto amarradas ao discurso nativo de forma mais livre, ora mencionadas nos relatos de campo, ora na análise musical ou entrelaçadas nas transformações da ordem cultural do gauchismo.

Discorrerei nos próximos capítulos sobre as transformações observadas no gauchismo através da música. Esta dissertação é composta por quatro capítulos e considerações finais, e inclui um DVD de anexos com vídeos e exemplos sonoros para complementar as descrições e expor o material que os artistas cederam em campo. O primeiro capítulo trará as experiências de campo como conteúdo principal. Farei as descrições das entrevistas e comunicarei os detalhes dessa interação nas sete inserções que comentei nesta introdução. No segundo capítulo discorrerei sobre o Movimento Tradicionalista Gaúcho enquanto instituição normativa das tradições, base para a explicação das transformações. Tratarei com alguns detalhes das linhas ou setores dentro do movimento, do campeiro e do artístico. Sobre a música, destacarei sua função nos Centros de Tradições. Ainda nesse capítulo 2 descreverei o surgimento do nativismo como uma das principais mudanças no cenário cultural gaúcho. A música nativista e a criação dos

e analisados por diferentes pesquisadores passam a designar um modo, jeito, estilo de vida como sendo o seu - ou pelo menos uma referência sempre almejada – chamando-o de cultura” (MARCON, 2009:46). Sobre tradição a autora cita Hobsbawn e Ranger (1997) dizendo que: “Com uma crítica acentuada às “tradições inventadas”, os autores afirmam que os costumes seriam o substrato das tradições e, apesar de não invariáveis, seriam responsáveis por fazer com que elas se sustentem ou não” (id, *ibid*:56). Voltando no final deste capítulo Marcon observa que: “...parece essencial analisar a importância que a ideia de cultura recebe entre os diferentes sujeitos do gauchismo. Ser gaúcho pode representar, primordialmente, um estado de espírito. Mas ele se manifesta em atividades específicas; isto é, pode ser observado dentro de um conjunto de elementos que os sujeitos definem como cultura gaúcha.” (MARCON, 2009:69)

festivais serão apresentados na sequência observando mais transformações. No terceiro capítulo farei uma discussão sobre a centralidade da música no contexto cultural e como veículo de expressão de ideias e inovação. Observarei as tendências transformadoras, apontando quais são os câmbios que elas propiciam, tendo como referência as práticas de apropriação, o ecletismo declarado por alguns interlocutores e uma mostra de expansão no desejo de se integrar cada vez mais com a música latino-americana e dos países vizinhos. Farei também uma análise dos gêneros gaúchos e suas transformações, e descreverei com alguns detalhes o material discográfico coletado em campo. No quarto capítulo tratarei as principais transformações na ordem cultural do gauchismo. Destacarei as mudanças estéticas e ideológicas deste fenômeno social, assim como a reconfiguração de categorias nativas e a busca por uma renovação da imagem do gaúcho. Estas transformações aconteceriam através do discurso intelectual da preocupação em mostrar essas mudanças de imagem para o mundo. Discutirei a ideia do mercado musical e sua renovação através de linguagens artísticas atuais, assim como a preocupação da imagem que se apresenta do próprio mercado da música gaúcha. Nas considerações finais trato de condensar as informações e o resultado da pesquisa.

CAPÍTULO 1 - TRABALHO DE CAMPO

As descrições de campo que fazem parte deste capítulo são produto das sete viagens feitas em momentos diferentes desta pesquisa. As condições destas inserções, as entrevistas e participações também diferem, assim como os locais. Procurei com esta diversificação de situações, ter um panorama amplo sobre a música gaúcha e suas transformações através do que meus interlocutores falassem em diferentes circunstâncias. Faço esta observação, pois encontrei com vários deles em momentos diferentes da pesquisa e sempre foi acrescentada alguma informação que tinha relação com a conversa desse momento específico. O exemplo pode ser observado na região de Lages, onde participei de dois eventos como músico e depois fui somente para entrevistar algumas pessoas. Essa situação me levou a encontrar com grupo de músicos, compositores e achegados ao contexto do gauchismo local várias vezes. Os outros locais como Florianópolis e Pelotas me deram outras visões sobre o objeto da investigação. O trabalho em Florianópolis foi feito em outro contexto e com outra função para a música gaúcha, focando nas danças tradicionais. As entrevistas na cidade de Pelotas foram diferentes, pois os músicos e compositores apontaram assuntos diferentes dos entrevistados em Lages e em Florianópolis, mas que serviram para ampliar o mapeamento das transformações. Para finalizar o trabalho de campo assisti a 33ª *Coxilha Nativista* em Cruz Alta, um festival de renome no Rio Grande do Sul, onde conheci outros músicos e pessoas ligadas a esta cena artística em momentos muito enriquecedores. Na sequência estão as descrições mencionadas.

1.1 TRABALHO DE CAMPO NO 11º CORREDOR DE CANTO E POESIA 2012

Pretendo descrever aqui um evento dentro do contexto cultural gaúcho chamado de *Corredor de Canto e Poesia*, um festival de composição que acontece anualmente sempre no mês de novembro na região de Lages, Santa Catarina. A composição acontece num sentido orientado para a música com os componentes do que chamamos comumente de “canção”, isto é, poesia, melodia e harmonia. Podemos assim compreender que a participação no festival tem como condição a produção de obras inéditas com características próprias da música

gaúcha. Meu trabalho de conclusão de curso de 2006²¹ teve como centro uma experiência de campo no próprio *Corredor*, na quarta edição. Depois participei na quinta edição e por motivos de trabalho não consegui estar nas edições seguintes. Este evento foi também registrado por Marcon em 2009²² na sua dissertação de mestrado sobre a música de festivais. Em 2012 participei da décima primeira edição, observando de outra forma e pensando uma aproximação mais detalhada em alguns temas que não tinham sido abordados nas minhas análises em 2006. Naquele trabalho apontei os gêneros musicais como linguagem de comunicação entre artistas regionais do sul do Brasil e de países limítrofes como Argentina, Uruguai e Paraguai. Hoje, tentando ampliar este espectro de pesquisa busco entender a circulação dos gêneros, a apropriação dos mesmos nos contextos regionais, e as transformações que acontecem no contexto cultural gaúcho através da música. A participação no *Corredor* de 2012 mostrou como o uso dos gêneros e de suas misturas promovem a transformação. Há, portanto câmbios importantes neste movimento cultural observado nas expressões artísticas manifestadas através dos festivais de música.



Foto1: Entrada da Fazenda Meia Lua - sede do Corredor de Canto e Poesia 2012

²¹ *A música nativista do sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. 2006. Trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Música, UDESC.

²² *Dissertação de Mestrado PPGAS UFSC: Música de Festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC*.

O *Corredor* tem algumas particularidades que fazem dele um evento especial. Por exemplo, ele é um festival no qual participa somente quem recebe um convite pessoal e intransferível feito pela associação que coordena o evento. Ressalto que trata-se de um festival onde compositores, letristas, poetas e músicos são todos do sexo masculino. Esta condição é um pré-requisito, que logicamente é controlada pela emissão de convites, mas também possui uma questão tradicional, que é a de simbolizar o pouso dos antigos tropeiros que passavam na região. Outro detalhe da participação somente masculina seria dado pelas condições e estrutura organizativa, já que é feito em fazendas onde a maioria dos participantes dorme em barracas ou nos galpões de lida campeira.

A idealização do *Corredor* surge através de outro festival chamado *Festival da Barranca*²³ que é realizado em São Borja, Rio Grande do Sul. Este evento acontece há 41 anos nas barrancas do Rio Uruguai nessa cidade. O *Corredor de Canto e Poesia* foi criado com as mesmas características deste *Festival da Barranca*, ou seja, criar composições inéditas, estabelecer parcerias poético-musicais e o convívio de ideias em torno da tradição. Para sua idealização foram usadas as particularidades da região, tanto topográficas como históricas. A região serrana de Santa Catarina, especialmente Lages e seus arredores, tem em sua história a marca dos tropeiros²⁴ que percorriam grandes distâncias, vindos de São Paulo em direção ao Rio Grande do Sul. Em Santa Catarina pousavam para descanso das tropas nas pradarias da Coxilha Rica. Foram nessa região que se construíram os corredores de tropas feitos de pedra, chamadas de taipas. Por esses corredores circulava o gado e o produto do comércio entre o sudeste e sul do país. O *Corredor de Canto e Poesia* foi pensado para recriar esses momentos de descanso e descontração dos tropeiros, nas reuniões à beira do fogo, na comida campeira como o arroz “carreteiro”, o churrasco e a música.

A organização do evento conta com uma equipe que faz parte da *Associação Cultural Corredor Nativista*, grupo que participa ativamente

²³ Para maiores detalhes sobre este festival acessar <http://www.angueras.com.br/barranca1.html>.

²⁴ Eram chamados de tropeiros os comerciantes e viajantes que levavam produtos de São Paulo para o Rio Grande do Sul a cavalo ou com mulas. Nas viagens o grupo de comerciantes levava gado que também se negociava. O nome tropeiro deve-se ao fato de que eles formavam uma tropa de cavaleiros e animais.

do todos os festivais da região e que tem entre seus membros músicos, letristas, poetas e simpatizantes do segmento musical gaúcho. A organização logística do *Corredor* conta inicialmente com uma fazenda para albergar até cem participantes, que distribuirão suas barracas nos arredores da sede, enquanto outros usarão os galpões de lida campeira para deixar seus pertences e dormir. Estes participantes fazem as refeições no local, o que demanda uma equipe de cozinha para preparar as comidas, que geralmente são fornecidas em um refeitório comum para todos. Além disso, conta-se com banheiros e chuveiros para uso geral. Outro item importante é o “bar”, geralmente montado em alguma dependência contígua à sede da fazenda para que todos possam comprar suas bebidas, que serão consumidas nas refeições ou durante a realização do festival. Uma inovação importante nesta edição foi a montagem de uma grande lona, de uso bastante comum em festivais de música gaúcha para albergar o evento, isto é, palco, mesas, cadeiras, e a estrutura de show necessária para uma apresentação musical. Na questão de equipamentos se utilizam basicamente microfones para registro das composições que são gravadas em forma digital por um técnico contratado para o evento. O *Corredor* tem a característica de que as apresentações devem ser sem amplificação, ou seja, na modalidade “acústica”²⁵.

É importante também especificar que o festival conta com uma premiação simbólica para as composições feitas no local e apresentadas na noite da competição. Estas premiações são simbólicas, pois não revestem quantia em dinheiro, somente um troféu que é entregue em uma cerimonia de premiação. O troféu pode ser uma gravura, ou uma pequena escultura, e sempre tem uma temática relacionada ao gauchismo (ver foto 5). A organização do *Corredor* tem procurado melhorar não somente a estrutura, mas também tenta acionar figuras emblemáticas do segmento nativista para participarem do evento. Isto é feito através da entrega de um troféu em reconhecimento do trabalho musical de alguns músicos convidados. O troféu “Madrinheiro”²⁶ traz sempre ao palco do *Corredor* algum artista especial, e isto faz com que festival se renove ano após ano com a entrega deste prêmio e a

²⁵ Chama-se de modalidade acústica quando nenhum instrumento é conectado em amplificadores de som. No *Corredor* somente se usam microfones para a voz e para registrar as gravações das apresentações

²⁶ Segundo o Dicionário de Regionalismos de Rio grande do Sul, madrinheiro “é o rapaz que cavalga a égua madrinha, seguindo na frente da tropa, para regular a marcha da mesma”. (NUNES&NUNES, 2000: 275)

particular situação da convivência, diálogo e confraternização com esses importantes ícones da música gaúcha.

Os participantes do evento eram em parte os mesmos que conheci em 2006, mas alguns se somaram nestes anos, principalmente jovens que estão frequentando há algumas edições. Estes jovens músicos apontaram importantes informações sobre transformações e gêneros musicais. Mas foi também interessante perceber que “eu” já não era o mesmo de 2006, nem musicalmente nem como pesquisador. Obviamente que a música ainda me serviu para transitar e dialogar neste contexto, mas ao longo dos dias de convívio com eles questões de teoria e metodologias de pesquisa me serviram para repensar algumas situações que em 2006 não abordei. Refiro-me a repensar no sentido do uso da teoria antropológica para observar e analisar alguns fenômenos que acontecem dentro do *Corredor* e na cena musical gaúcha como um todo. Considero também que se passaram seis anos entre minhas participações no *Corredor*, isto foi tempo suficiente para me mostrar mudanças não somente no festival e sua estrutura, senão nas relações entre os participantes. Afetos e desavenças ficaram mais claras neste momento, sobretudo em questões ideológicas que têm uma relação com elementos artísticos apresentados no evento. No transcurso dos diálogos com vários informantes notei que este contexto do *Corredor* também é atravessado por tensões que de certa forma, parecem permear as relações do contexto musical gaúcho como um todo. Estas tensões que menciono são basicamente aquelas que aparecem entre as tendências conservadoras e renovadoras, gerações em conflito a fim de manter as tradições nos moldes antigos ou deixar que ela se transforme naturalmente conforme o movimento se adequa ao mundo atual. Retomarei este tema de forma mais aprofundada nos capítulos 2 e 3.

O *Corredor* aconteceu entre os dias 30 de novembro e 2 de dezembro de 2012, mas eu comecei meu trabalho no dia 29 de novembro visitando um dos organizadores do evento na fazenda dele em Curitiba, Santa Catarina. Como já tinha contatos anteriores com ele passei o dia na fazenda, entre pescarias e conversas. Neste dia preliminar apareceram algumas informações importantes. Meu primeiro interlocutor, Fabrício, comentou que o *Corredor* era uma realização artística para muitos participantes, pois artistas amadores, poetas, letristas e músicos, podem subir ao palco e compartilhar esse momento com outros colegas profissionais. Esta afirmação me permitiu caracterizar de alguma forma aqueles que participam do evento entre estas categorias. Considero que estes nativos constroem essas categorias

de “profissionais” e “amadores” com naturalidade, detalhe que confirmei com outros entrevistados mais tarde.

Observei que as tensões mencionadas anteriormente se davam através do que era tocado, interpretado e composto em matéria de gênero musical. Fabrício comentava que um dos pioneiros do *Corredor*, organizador das primeiras edições, reclamava que alguns músicos tocavam coisas muito modernas, que saíam dos moldes tradicionais. Desta forma entendi que a música se tornou um campo de conflitos no gauchismo, no sentido de como os gêneros antigos ou tradicionais disputam lugares com os gêneros novos, vindos das inovações e das mesclas com outros tipos de música, como o jazz e outros gêneros brasileiros. Há, inclusive discordância entre artistas, compositores, poetas e público sobre como os gêneros tradicionais estão sendo transformados nas composições, instrumentações e interpretações.

No dia em que iniciou o *Corredor* partimos de Curitiba para Lages depois do almoço na casa do Fabrício. Em Lages nos encontramos com outros participantes, e logo depois disso saímos numa caravana de carros para a Fazenda Lua Cheia, sede do encontro deste ano. Foram quarenta quilômetros de estrada de terra até chegar ao local. Lugar de beleza singular, a Coxilha Rica²⁷ mostrava seu lado pristino, com os corredores de tropas, suas matas de araucárias, e a sede da fazenda encravada em um morro entre tantos, pronta para ouvir as composições e cantorias gaúchas. Recebeu-nos o dono da fazenda, “tio Dido”, que depois de dar boas-vindas nos ofereceu o local para montar o acampamento. Escolhido o local, começamos a descarregar as tralhas dos veículos e montar as barracas. Isto nos demandou algum tempo, mas entre risadas e cervejas o local ficou ajeitado para poder compor e descansar após o festival. Depois disto começaram a aparecer os instrumentos: gaitas (acordeões), pandeiros, bumbos e violões já se faziam ouvir na grande imensidão da Coxilha Rica, o *Corredor* já estava em andamento.

²⁷ A Coxilha Rica faz parte do município de Lages e possui cerca de 100 quilômetros de extensão na serra catarinense. É uma grande planície localizada a mais de mil metros acima do nível do mar. A vegetação predominante são as gramíneas e, onde ocorrem remanescentes de florestas, a araucária.



Foto2: Com Renato e Fabrício na entrada da Fazenda Lua Cheia

Quando a noite caía sobre a paisagem já estavam quase todos os participantes acomodados nas barracas ou nos galpões da fazenda. Já se observavam grupos de músicos tocando e se preparando para o festival. A dinâmica do evento prosseguia agora com estes sons, além de conversas e encontros entre amigos. Particularmente me dediquei a reavivar os contatos e amizades feitas há anos atrás, a maioria nos eventos de 2005 e 2006. Encontrei músicos amadores e profissionais que já haviam tocado comigo no *Corredor* e em outros eventos, situação proveitosa para ir perguntando sobre alguns temas da pesquisa. Ressalto o uso das categorias profissionais e amadores como nativas e identificadoras, embora os resultados musicais pareçam muito próximos, já que há músicos amadores que tocam com excelência de profissionais. Conversei com vários deles, o que me trouxe uma visão interessante do panorama atual deste contexto que analisarei mais adiante. O passo seguinte foi jantar o tradicional “puchero de ovelha”, uma espécie de cozido de carne e legumes que sempre se serve nas jantas do primeiro dia de evento. Depois disso começaram as atividades musicais.

Um momento muito importante no corpo deste festival é a entrega do troféu “Madrinheiro”, e isso sempre é feito depois da janta. Nesta edição o convidado premiado era um verdadeiro ícone da música gaúcha: Luiz Carlos Borges²⁸. Este prêmio se outorga pela significação

²⁸ Luiz Carlos Borges é um renomado artista nativista com mais de 50 anos de carreira e 32 discos gravados. É reconhecido internacionalmente como um dos grandes artistas do nativismo. Ver <http://www.luizcarlosborges.com.br/portal/php/historia.php>. Apesar de não poder entrevistá-lo pessoalmente, escutei atentamente os depoimentos dados

da obra do artista, e reveste também importância dentro do evento pelo contato e convívio possível com o convidado, geralmente uma figura de renome. Borges se mostrou como uma pessoa muito atenta a todos, correspondeu saudações e todo tipo de manifestações de agradecimento e carinho para com ele. Tocou durante quase uma hora deleitando os presentes com seu acordeão, e no final com violão. Parece-me fundamental ressaltar que Borges, além de ser exímio intérprete da música gaúcha, sempre foi uma figura renovadora das tradições musicais. Foi ele o criador de um festival emblemático: o *Musicanto Sul-americano de Santa Rosa*, um dos mais ecléticos²⁹ cenários da música do sul do Brasil. Por isso entendo que a sua presença não somente abrilhantou o evento, senão que mostrou através da sua música que as transformações são possíveis neste segmento musical sem descaracterizar a ideia de gauchismo. Borges foi embora sábado logo cedo, motivo que me impediu entrevistá-lo.



Foto3: Com o homenageado, Luiz Carlos Borges.

na sua apresentação do *Corredor*. Ele relatou as experiências da sua juventude, e de como foi se aproximando do gênero chamamé. Borges se considera um dos responsáveis por ter inserido esse gênero no Brasil. Conferi de novo essa informação num vídeo em que Borges menciona novamente este fato em <http://www.youtube.com/watch?v=oLj-jwCBj-A>. Darei mais detalhes sobre Luiz Carlos Borges no transcorrer do trabalho acrescentando informações sobre sua atitude inovadora dentro da música gaúcha.

²⁹ Refiro-me ao ecletismo do *Musicanto de Santa Rosa* pelo expressado por pesquisadores como Lucas e Oliven, os quais fizeram investigações sobre esse festival mostrando a variedade de estilos, gêneros e misturas artísticas que lá acontecem. Darei mais detalhes nos capítulos 2 e 3.

Depois da apresentação de Borges, o corpo de jurados do *Corredor* subiu ao palco para dar sequência ao evento, formulando o tema de composição desta edição. Como sempre é feito, há um tema comum para todos os participantes comporem suas músicas e poemas. Isto pode parecer limitador, mas não é o que ocorre, pois a interpretação dos compositores sempre proporciona muitas variantes para abordar o tema central. O mesmo acontece com os gêneros musicais utilizados para as composições, onde observa-se uma variedade deles, mas sempre caracterizando aqueles da música gaúcha. O tema desta edição criado pelo jurado saiu através de uma história contada por Borges: “Vários caminhos, um horizonte só”. Muito sugestivamente poderia entender que isto nos leva a um mundo de transformações pensando nos caminhos, que conduziriam a manter a ideia do gauchismo como horizonte a ser alcançado. Borges foi inspirador nesse ponto, até porque todos os participantes conhecem sua história de ecletismo, aberturas políticas e artísticas com músicos de outros países da região e sua busca de renovação do tradicional através da música. A noite se encerrou com fotos, alguns músicos e letristas escrevendo os primeiros versos, outros pegando seus instrumentos e tocando. Fui convidado nesse momento para tocar também, uma proposta irrecusável. Depois de algumas canções e improvisações, tocadas em parceria com meu amigo Paulo “gaitero”, e já cansado do agito, me retirei para descansar no acampamento. O sábado seria de composições e surpresas.

Assim que acordei no sábado já ouvi participantes tocando, e na minha caminhada para tomar um café e iniciar o dia já observava algumas pessoas escrevendo versos, o que mostrava que a atividade já era intensa. Depois das conversas com os músicos, fui chamado para participar de uma composição. Havia uma parceria entre o letrista Aldo e o gaitero Jones. Convidaram-me para tocar uma chacarera. A surpresa foi grande, porque inicialmente procurei na minha pesquisa esses gêneros diferentes, o seu trânsito e uso na música gaúcha, e principalmente de que forma os músicos fazem as práticas de apropriação. Isto aparecia repentinamente transformando a situação, me deixando com a porta aberta para perguntar os “como” e “porquês” de se utilizar a chacarera para essa composição. As respostas foram variadas: desde questões de gosto, a força do ritmo, como também as temáticas de cunho social e político que têm algumas letras de chacareras argentinas. Ensaíamos um pouco com os músicos que participariam e combinamos de terminar a composição à tarde. Logo Paulo gaitero me convidou para outra parceria. Ele tinha gostado de algumas improvisações e frases musicais feitas na noite anterior, isso o inspirou para tocarmos uma

vaneira, ritmo típico gaúcho, cuja letra seria feita por Cassiano, um dos letristas mais conhecidos do *Corredor*. Também combinamos para, depois do almoço, fazermos os ensaios e a finalização da composição com letra e música. Nesse momento serviam o churrasco para almoçar, o que dividia o dia de sábado. A tarde seria agitada e traria mais atividades importantes. Fomos para o almoço.

Passada a refeição, após um descanso nas barracas começaram os ensaios novamente. Todos estavam envolvidos numa incessante busca para finalizar as composições e arranjos que concorreriam à noite. Na observação destas atividades percebi a mistura que se dá neste evento de músicos e letristas, profissionais e amadores, e como se diluem estas diferenças, pois todos trabalham numa unidade para conseguir o resultado da composição. Antes de ensaiar minhas duas “parcerias” musicais, aconteceu um fato interessante. Ramiro, letrista e ativo membro da associação organizadora do *Corredor*, me chamou para tocar com Jones e Paulo “gaiteiro”. Pediu-nos para que improvisássemos algum tema nas duas gaitas e no sax. Jones escolheu o ritmo chamarrita, então definimos a tonalidade e começamos a execução, tocamos aproximadamente uns dez minutos improvisando. Ramiro ficou extasiado com a interpretação, e disse que escreveria alguns versos para apresentarmos essa improvisação na mostra competitiva. Isto parecia ser outra inovação: música instrumental no *Corredor*, ou seja: sem a letra, como demanda a canção como gênero musical. Depois dessa parceria de música instrumental, ensaiamos a chacarera e a vaneira com os outros músicos. Caía a tarde e às vinte horas encerravam-se as inscrições das músicas. Concluído o formalismo das inscrições, parecia tudo preparado para a noite de competição. Nos aproximávamos do jantar e do momento culminante. Agora restava colocar uma roupa mais elegante para subir no palco e mostrar estas peças inéditas.

Logo após a janta retiraram a mesa central que servia para colocar as refeições e começou o reordenamento de cadeiras e mesas para o festival. Quase todas as atividades foram feitas debaixo da lona central: refeições, a entrega do troféu para Borges e inclusive alguns ensaios e composições. Agora já estava tudo disposto: a arena central do evento, a mesa dos jurados frente ao palco e no centro da lona e a comissão composta por três membros já tomava suas posições. Parecia tudo pronto. A organização distribuiu para os participantes o programa impresso com a ordem das músicas que iriam se suceder no palco para que o espetáculo tivesse uma dinâmica ágil, já que eram trinta e três composições a serem apresentadas. Após a conferência dos microfones e

equipamentos de gravação, o mestre de cerimônia deu o “boa noite” e o festival começou.

Foram assim passando uma a uma as composições pelo palco, com combinações de músicos que se mesclavam, tocando quase sempre mais de uma composição cada um. Eu participei em três das composições: toquei uma chacarera, uma chamarrita, e uma vaneira, todas elas com saxofone soprano. Formavam-se grupos maiores e menores, às vezes duos ou trios, com resultados bem diferentes no que diz respeito à sonoridade, arranjo, interpretações, temáticas variadas. O público era formado pelos próprios músicos participantes e alguns convidados que somente prestigiavam o encontro. As apresentações começaram por volta das onze da noite, terminando às duas e meia da madrugada do domingo. Todas as composições foram aplaudidas, com algumas mais festejadas que outras. Quando encerrou a última música, o mestre de cerimônia avisou que estava tudo registrado, tanto na gravação como nas planilhas, e que neste momento ficava na mão dos jurados a decisão de quem seriam premiados. A partir desse momento todos foram para a confraternização no bar. O pequeno local ficou lotado, começando um jogo de “*payadas*”, uma modalidade gauchesca platina de recitação e música em forma de desafio. Foram passando vários participantes no meio da animação do público. As recitações improvisadas era acompanhadas ao violão, muito festejadas por todos e regadas a puro “trago”³⁰. Observei estas atividades da porta do bar, de onde percebi que todos estavam muito alegres pelo sucesso do evento e pela camaradagem expressada nesse momento da *payada*. A cena evocava os velhos bares e “*pulperias*” platinas³¹ onde este tipo de prática servia de divertimento aos fregueses. Pensei que a confraternização se estenderia até o amanhecer, pois eles começaram a preparar churrasco e uma comida típica serrana: o entrevero³². Já cansado me retirei para a barraca onde encontraria um pouco de silêncio. Nosso acampamento estava a uns cinquenta metros do bar. Acabei perdendo a premiação que seria por volta das três e meia da madrugada. Pensei que os prêmios seriam entregues no almoço do dia seguinte, mas não foi assim.

³⁰ A forma no linguajar gaúcho de chamar qualquer bebida alcoólica.

³¹ As *pulperias* platinas eram espécies de armazéns onde se bebia comia e se compravam pertences na antiga campanha platina. As *payadas* se desenvolviam muitas vezes nesses locais.

³² Comida serrana feita com base no pinhão, fruto da araucária. Mistura também com legumes e carnes diversas.



Foto 4: A grande lona do evento



Foto 5: Os troféus do Corredor

Levantei no domingo e ainda meio sonolento me dirigi para a lona central onde o café estaria servido. Na medida em que chegava ao local ouvia as conversas de alguns participantes que pelo visto tinham passado a noite sem dormir. Quando cheguei à lona imediatamente me chamaram e vários deles me deram os parabéns. Minha surpresa era grande. Seguidamente me entregaram um troféu que correspondia ao de melhor instrumentista. Por um lado fiquei muito feliz, e por outro um pouco envergonhado, consciente de ter errado por não assistir a premiação. Fizem-me proferir um pequeno discurso e me aplaudiram bastante. A manhã seguiria entre conversas com outros participantes. Procurei falar com poetas e letristas na tentativa de ver se a importância da poesia era tanto quanto da música, o que para a maioria deles eram complementos. Todos comentaram sobre a relevância da poesia e do discurso como componente vital para a música gaúcha. Conversei também com músicos da nova geração, que mostraram quão importante é a profissionalização neste meio para entrar no mercado de trabalho, o que comentarei nos próximos capítulos. Foi uma manhã produtiva de diálogos e observações, com os interlocutores à vontade para contar histórias, falar sobre posturas artísticas e políticas (no sentido da convivência), apresentar narrativas que têm a ver com as dinâmicas atuais do movimento cultural e artístico gaúcho.

Além da “prosa”³³ frutífera com os participantes, a seguinte atividade foi levantar o acampamento. Depois de arrumar as mochilas, conferir pertences para partir em direção a Lages, esperei o almoço conversando com João, violonista, compositor e intérprete. Ele comentou alguns detalhes interessantes sobre as relações de produção de música nativista e de como está a cena atual no sentido do mercado de

³³ “Prosa”, no linguajar gaúcho, remete-se a diálogo, conversa.

trabalho. Falamos sobre a produção musical em redes colaborativas compostas por músicos e compositores, uma forma muito usada para conseguir viabilizar a participação em festivais. Outro tema foi a busca de novos espaços para inserir a música gauchesca, como bares, restaurantes ou eventos, iniciativas destes músicos mais jovens que participaram do *Corredor*. Após almoçarmos juntos e nos despedirmos dos donos da fazenda e de quem ficou até um pouco mais tarde, João me deu carona até Lages. Pegamos a estrada de volta até a cidade ouvindo música e conversando sobre essa realidade musical do nativismo. Foi bastante esclarecedor conversar não somente com ele, mas com todos os que de alguma maneira consegui me aproximar através das parcerias musicais e do diálogo direto.

1.2 SEGUNDA INCURSÃO EM CAMPO: LAGES, FEVEREIRO DE 2013

Esta segunda viagem foi preparada com antecedência fazendo contato com músicos, compositores e letristas a serem entrevistados. Foram todos consultados numa primeira instância via internet (e-mail e *Facebook*). Pedi os telefones de cada uma das pessoas para conseguir um rápido contato assim que chegasse a Lages. A estratégia era entrevistar pessoas conhecidas em um local tranquilo, onde pudéssemos conversar à vontade e sem limite de tempo, longe da agitação de palcos e festivais. O contato foi relativamente fluido e fácil para marcar os encontros com eles. Meu intuito era ampliar a rede de contatos através destes conhecidos e amigos. Assim que cheguei a Lages, depois de me instalar na casa de um amigo, comecei a concretizar a agenda de entrevistas com aqueles que tinham me passado os telefones via internet.

No *Corredor de Canto e Poesia* verifiquei diferentes categorias nos integrantes deste contexto cultural e que, em certa forma se fazia notar nos participantes do evento. Esta divisão se configurava com músicos profissionais em um nível, músicos amadores e simpatizantes em outro, e um terceiro grupo que era o de direção ou normatização das tradições. Esta categorização expressa pelos interlocutores no próprio *Corredor* esclareceu, de alguma forma, como eu deveria empreender as entrevistas posteriores ao primeiro encontro em campo, buscando condições favoráveis para o diálogo com alguns dos músicos selecionados. Estes artistas pertencem à primeira categoria: são pessoas que trabalham profissionalmente com a música gaúcha obtendo renda através dos produtos musicais que oferecem, ou seja, têm uma agenda de apresentações, participam ativamente de festivais, e têm registros

fonográficos que comercializam. Há alguns deles que têm outras ocupações como complemento, enquanto com outros acontece o inverso: a música lhes pode servir como complementação financeira. Apesar de tudo isto há nestes artistas uma firme vocação pela música, que além de uma retribuição monetária traz para eles um enorme prazer por tocar e se expressar desta forma.

Foi possível também entrevistar algumas pessoas da segunda categoria, isto é, simpatizantes do movimento, pessoas que participam destes eventos artísticos como ouvintes e apreciadores da música e das atividades relacionadas ao gauchismo, constatando com eles outra visão da estrutura do movimento como um todo. Além destes interlocutores surgiram outras pessoas, como músicos que transitam por outros gêneros diferentes do nativismo, mas que participam de alguns eventos como festivais e gravações nativistas como forma de ganhar cachê nestes trabalhos, demonstrando pouco envolvimento no sentido estético e de gosto por esta música.

1.2.1 Sobre o contexto das entrevistas

O agendamento das entrevistas foi feito de acordo com as possibilidades de cada músico, assim como o local, segundo o que me ofereciam para nos encontrarmos. Em alguns casos eles foram entrevistados na própria casa, em outros em estúdios de gravação ou em locais de trabalho, ou até mesmo na rua. Em alguns casos tomamos chimarrão durante as conversas, fato que de alguma forma traduz um mesmo gosto pela infusão e uma parceria implícita no diálogo amistoso. Percebi que o fato de estarmos em um local calmo, sem nenhum tipo de pressão, e em horários nos quais os entrevistados não tinham nenhuma obrigação profissional pode ter contribuído para que as entrevistas sejam mais fluidas e que as respostas tenham apontado alguns dados importantes. A maioria das entrevistas foram individuais, mas também estivemos conversando em grupo, especificamente com os músicos mais jovens e com alguns simpatizantes. Nestes momentos estávamos compartilhando alguma cerveja, ou em um restaurante, onde aproveitávamos a refeição para seguir conversando sobre o assunto da pesquisa.

Aqueles que foram entrevistados em estúdios de gravação me mostraram trabalhos, tocaram algumas peças e também exibiram vídeos de apresentações passadas. Em estúdio também presenciei algumas gravações feitas com o objetivo de concorrer em festivais. Assim, observava como estes músicos trabalham e montam arranjos musicais

usando do conhecimento e experiência que adquirem na prática do dia-a-dia.

1.2.2 Sobre as temáticas das entrevistas

Com os entrevistados conversamos sobre usos de gêneros musicais e de como os artistas veem a utilização de gêneros gaúchos brasileiros e folclóricos da Argentina e do Uruguai. Dentro desta temática surgiram outras questões, como as influências estilísticas expressas por diferentes artistas e a questão das misturas dos gêneros que acontecem nas composições. Um assunto que coloquei em pauta foi o tema da tradição e suas normas. Interessava-me conhecer qual é a relação desses artistas com essa postura de regimentar o movimento através de estatutos, cartas de normatização etc. Esta temática foi aprofundada também de maneira significativa observando e pensando o que propõe o Movimento Tradicionalista Gaúcho e o que os próprios centros de tradições hoje significam para o quadro geral do contexto cultural gaúcho.

Alguns temas que surgiram livremente, como mercado de trabalho, gravações, festivais e algumas questões de fricções regionais quanto a estilos, ecletismo e uso de gêneros musicais de forma livre e deliberada por regiões. Explico melhor: nas entrevistas em Lages percebi que há transformação e renovação, e de alguma maneira a ressignificação destes gêneros³⁴, o que, segundo os entrevistados, não acontece em Rio Grande do Sul. Eles comentaram que há uma diferença estilística entre estas duas regiões como polos concentradores de música gaúcha, e certa fricção ou contraste entre o núcleo lageano e o rio-grandense. Desenvolverei este tema mais profundamente no relato de algumas entrevistas.

Conversei nesta ocasião também com músicos que não tocam especificamente os gêneros gaúchos, e as temáticas foram se deslocando para outras áreas como a dos trabalhos específicos deles como intérpretes e instrumentistas, como educadores, ou como participantes

³⁴ Me refiro ao uso de gêneros folclóricos da Argentina ou do Uruguai como zamba, chacarera, rasguido doble, e os já integrados aos repertórios gaúchos, como milonga e chamamé. Chamo aqui a atenção de como se apropriam e transformam esses gêneros a ponto de usá-los com referências ao contexto local. Também se usam os gêneros do gauchismo brasileiro como chamarrita, xote, bugio, vaneira. Em todos os casos há uma diferença estilística denotada em cada artista e na forma como eles empregam estes gêneros.

em gravações de músicas gaúchas. Alguns destes instrumentistas sugeriram conversas com músicos cujo conhecimento se desenvolveu na experiência com o instrumento ou com outros músicos. Outros comentaram, a partir de suas práticas instrumentais, alguns temas sobre tradicionalismo, festivais, regulamentos, a rejeição para algum tipo de arranjos e instrumentação e misturas de gêneros.

1.2.3 Entrevistas, estratégias, conversas

Os primeiros entrevistados surgiram a partir do contato com João, violonista com quem conversei bastante no *Corredor* e conhecido meu do curso de música da UDESC. Junto dele estivemos conversando com outros dois jovens interpretes: o cantor Arthur e o acordeonista Gabriel. Nessa tarde os três estavam envolvidos numa gravação para um festival, ou seja, preparando uma música para concorrer em uma mostra competitiva. Antes da gravação, sentamos em um bar para tomar uma cerveja onde começamos a conversar. Os três são profissionais, vivem dessa música gaúcha através da participação nos festivais e shows que fazem na cidade de Lages e outras localidades vizinhas. Uma das questões que surgiram foi sobre a peculiaridade das temáticas nas letras. Isso parece ser muito importante e caracteriza um aspecto regional, como por exemplo, os temas da serra catarinense, chamados “serranos”. Os gêneros musicais empregados podem ser os usuais da música gaúcha, ou podem ser os do folclore argentino ou uruguaio. Quanto a isso eles não encontram problema algum, mas entendem que as temáticas devem criar algum tipo de característica local, um tipo de estilística da região, e isso é o que faz particular a música em Lages.

Estes entrevistados comentaram sobre a sofisticação das letras que aparecem nas músicas atualmente. Deram-me a entender que isto é como um aprimoramento que vem se dando gradativamente nas construções literárias de poetas e letristas. No sentido de atingir público massivamente com este produto musical isto se tornou um problema, pois as letras parecem adquirir uma linguagem difícil de entender por causa dos recursos literários, o que afastaria aqueles ouvintes que desejam uma estilística mais leve. Perguntei a eles se essa não seria uma proposta de aglutinar um público mais específico, para o que me disseram que o público que vai aos festivais é o que gosta de ouvir este tipo de canção, esta estética mais elaborada. Outro assunto mencionado por estes músicos foi que nessas temáticas atuais, surge a situação de dar vida nos poemas a objetos inanimados, objetos que fazem parte da realidade do campo e que cobram vida em histórias que são musicadas.

Foram dados exemplos variados destes objetos, como facas, crinas de cavalo, laços para a lida com gado, etc.

Depois da conversa fomos para a gravação, onde seguiram a rotina de gravar duas músicas. Ambas gravando primeiro a voz e o poema, depois o acordeão. A primeira delas era mais difícil, e por isso optaram deixar para outra sessão. O cantor percebeu que devia estudar mais a métrica do poema e o encaixe com a melodia. A segunda música saiu em duas tentativas sucessivas. Gravou primeiro o cantor e depois o acordeonista. Perguntei de quem era a composição, e me disseram que um autor de Rio Grande do Sul mandou para eles, para o que acrescentaram que é uma prática comum esse tipo de trocas de composições de uma região para outra para concorrer aos festivais. Isto parece mostrar uma rede de relações entre os músicos sem a necessidade de estabelecer parcerias de modo presencial, usando a internet para enviar a música e se comunicar.



Foto 6: Athur gravando uma música no estúdio do João Gabriel

Terminada a gravação, seguimos conversando com João e com Rodrigo, um músico percussionista que veio para gravar outra música. Estes dois instrumentistas transitam por outros gêneros e estilos, como jazz, choro, samba e rock, mas aplicam os conhecimentos obtidos nestes gêneros na música gaúcha. João mencionou que começou em Centros de Tradições, mas que depois fez sua aprendizagem e aperfeiçoamento foi por meio das experiências com outros músicos. Rodrigo é um músico que se desempenha como docente acadêmico, que compartilha aspectos

técnicos e informais de conhecimento na sua prática musical. Um detalhe importante que eles mencionaram dos músicos de Lages é que nem todos eles são ecléticos: a maioria só ouve música regional, não tem outras vertentes musicais como influências ou referências.

Na sequência fomos visitar o estúdio de um músico integrante de um quarteto de violões. Este grupo conquistou certo prestígio em Lages e também em algumas regiões do Rio Grande do Sul. Na visita notei que eles estavam preparando uma gravação importante com dois cantores emblemáticos, um uruguaio e outro brasileiro. Este último é uma das figuras de maior renome no contexto musical gaúcho. O peculiar deste quarteto dito pelos entrevistados anteriores é que sua formação remete ao quarteto tradicional de Uruguai de violões, pelo fato de usar um violão grave ou “*guitarrón*”. Também me comentaram que eles têm um estilo próprio nas temáticas e também em algumas questões de arranjo. Neste projeto o quarteto gravaria um CD inteiro de músicas de um reconhecido intérprete e compositor uruguaio: Alfredo Zitarrosa. Esta gravação seria feita em uma fazenda a partir da terça feira seguinte, depois de instalar os equipamentos no local e receber os cantores que não moram na cidade de Lages. Mantive uma conversa muito breve com um dos integrantes do quarteto que me falou sobre a importância do projeto do CD com as composições de Zitarrosa para a projeção do grupo, e também mencionou que estava terminando uma composição nova usando o gênero candombe, emblemático do Uruguai. Não tive a oportunidade de presenciar a gravação do CD por causa de outros compromissos e entrevistas. Transparece, neste grupo, uma notória identificação com a música e o estilo do país vizinho. Isto pode não ser novidade quanto ao fato em si, já que este tipo de aproximação com a música folclórica platina é demonstrada por vários artistas gaúchos. O que se torna importante é a notoriedade e a aceitação que este quarteto ganha com o público e com os colegas músicos usando este tipo de música e cultivando esse estilo particular nos arranjos e na sua formação.

Estas primeiras entrevistas surgiram de uma estratégia que visava conversar com artistas novos, pensados de alguma maneira como figuras emergentes na cena musical gaúcha de Lages. As questões comentadas por estes artistas confirmam de alguma forma o espírito de renovação que existe nesse grupo que expressa sua música buscando uma forma de identificação com o estilo regional e trabalha na procura de requintar a poética e as construções melódicas e harmônicas das composições. Outra característica importante que este grupo mostrou é que o ecletismo musical não é particular a todos, e sim de alguns músicos que

transitam por outros estilos e gêneros além da música regional. Fui convidado por um destes instrumentistas, para no dia seguinte, comparecer no calçadão da cidade para uma divulgação do curso de música da Universidade do Planalto, com sede em Lages. Achei interessante a oportunidade para conversar com outros músicos que talvez me mostrassem uma visão diferente sobre os temas que proponho para a pesquisa, e por isso no sábado de manhã estive presente neste local.

Quando cheguei ao calçadão do centro de Lages me surpreendeu uma intensa atividade: a universidade tinha montado uma estrutura muito interessante para divulgar os cursos e, dentre eles, nas atividades artísticas, o de música. Encontrei no local o músico que me convidou para o encontro, que também trabalha como docente nessa instituição. Ele me apresentou vários integrantes do curso, desde o coordenador até um grupo de alunos que se iriam se apresentar nos próximos momentos. Conversei com a maioria deles sobre temas variados em música, comentei sobre as minhas atividades profissionais, docentes e sobre a intenção da minha pesquisa sobre música regionalista gaúcha. Os músicos ali presentes pareciam conhecer algo sobre esta música, mas não era o que mais tocavam. De fato ouvindo as apresentações, eles mostraram gêneros e estilos variados, mas houve somente a execução de um chamamé argentino que se toca muito em Lages: *Kilómetro 11*, considerado um clássico. Conversei também com um professor de flauta da Universidade sobre minha pesquisa e perguntei se ele já tocou ou esteve inserido na cena musical gaúcha. Disse-me que já participou de algum festival, mas que para ele é um ambiente estranho, já que a área que ele transita é a da música erudita. Definitivamente afirmou que este é um campo que não faz parte do seu universo musical, e parece que é assim no próprio gosto pessoal. O que percebi foi uma cena geral na cidade para a música que não é dominada pelo nativismo, mesmo sendo uma forte tendência. Há outros gêneros, há gostos variados e há músicos que transitam por todos esses ambientes. Tentaria na sequência entrevistar artistas mais conhecidos, com vários anos de carreira e discos gravados. Assim consegui contato para conversar com Eder Goulart.

Eder me recebeu com grande disposição para conversarmos um bom tempo, sem pressa, tomando mate tranquilamente. Como já comentei, ele é um dos músicos lageanos com mais tempo de carreira artística na cidade, já que está atuando na cena regional há dezessete anos, e tem gravados três CDs, o último de produção recente. Nossa conversa começou com o modo de produção da música gaúcha em Lages em termos de como se compõe, de que forma se concebem letra e

música, como se pensam os gêneros musicais. Eder comentou que as formas são mais diversificadas que no Rio Grande do Sul, principalmente no que diz respeito a gêneros e a estilos. Apontou o uso de ritmos folclóricos argentinos como um fato quase normal, e por isso nos discos de artistas lageanos se ouve uma grande variedade de gêneros. Me disse que há certa liberdade para esse uso, mas pude verificar que essa situação se dá sempre em torno dos ritmos folclóricos mais conhecidos³⁵, como os já consagrados milonga e chamamé, e aparecem também o rasguido doble, zambas, e também chacareras. O que me expressou este artista é que a cena lageana tem bem definidas as temáticas de composição, isto é, os compositores escolhem poesias que mencionam e desenvolvem fatos da serra catarinense. Este assunto parece ser um discurso comum entre estes compositores. A maioria deles defende este tipo de identidade regional, cada um se aproximando de uma estilística pessoal no canto, na execução dos instrumentos, e claro, na poética das composições. Este procedimento de criação como um todo, música, letra e instrumentação, parece ser um elemento aglutinador da música lageana. Outro comentário que surgiu na entrevista com Eder foi que a música do Rio Grande do Sul se apresenta com características mais tradicionalistas, que a linha campeira neste Estado é muito mais engessada e existe uma homogeneidade na estilística rio-grandense, tudo soa muito parecido. Diferentemente, ele menciona que em Lages a variedade é um fato concreto na música e isso se deve à *Sapecada da Canção Nativa*, o maior festival da canção nativista na região serrana. Eder me explicou que há dois momentos neste festival: a *Sapecada da Serra Catarinense*, uma espécie de mostra local e que ele acha que é muito mais variada nas questões estilísticas e de gêneros, e a *Sapecada* nacional, onde se dá uma participação massiva de rio-grandenses, o que homogeneiza as composições. Aqui se impõe a linha campeira que mencionava anteriormente.

Em nossa conversa também surgiu o tema das tradições e de como se observa a situação da normatização. Em Rio Grande do Sul ele mencionou que há um grande predomínio ainda dos Centros de Tradições como detentores da cultura gaúcha. Eder disse também que a maioria dos artistas da música gaúcha saiu ou passaram pelos Centros de Tradições, mas que grande parte está desvinculada destes pelo forte controle existente na produção artística. As atividades, nestes centros, se resumem às danças e à sua música relacionada, que geralmente são

³⁵ No capítulo 3 faço uma análise do material discográfico que estes artistas me cederam, por isso coloco estas afirmações sobre o uso desses gêneros.

expressões estáticas, sem modificações, normatizadas e bastante respeitadas pelos frequentadores e cultores da tradição. Esse é o principal motivo pelo qual Eder acha que os artistas se afastam destas comunidades e não concordam com os dogmas ditados pela direção do Movimento Tradicionalista Gaúcho. Segundo ele, os compositores, intérpretes e músicos percorrem caminhos autônomos com respeito a esses organismos regulamentadores. Mencionou também uma linha de “projeção folclórica” que há tempo usa gêneros folclóricos da Argentina e do Uruguai. Tocamos também no tema sobre a projeção da música gaúcha em ordem nacional para o qual Eder entende que sempre seguirá na mesma condição: que esta é música regional, e que é praticamente impossível uma projeção nacional. A música, para ele, é um campo de discussão das transformações no movimento, e que talvez por isto haja uma dissociação entre o movimento artístico e os organismos de normatização. O que voltou a surgir foram as diferenças entre os músicos do Rio Grande e os de Lages agora no sentido de festivais. Eder mencionou a descontinuidade de alguns festivais no Rio Grande do Sul, disse que esse é um motivo problemático para os locais de expressão dos artistas, e aproveitou para magnificar a *Sapecada da Canção Nativa* como um dos eventos de maior importância para o cenário musical gaúcho, inclusive pelo valor das premiações.

Para finalizar a conversa, surgiu algo interessante: Eder está configurando com mais um parceiro de composição um projeto de música gaúcha em formato digital. Com formas de arte colaborativa, no sentido de histórias, com música de composição coletiva, arte gráfica, poesia, e uma trama comum para unir estas expressões, este projeto busca uma inovação na produção de arte para o tradicionalismo, o que mostra que há mais um movimento de renovação e transformações na busca de divulgar e desenvolver novas estéticas. Quando encerramos a conversa ele me deu de presente os CDs da sua produção gravados em Lages e que agora fazem parte do catálogo de uma conhecida gravadora do sul do país. Pensamos em próximos encontros para seguir proseando e nos despedimos cordialmente.

No dia seguinte entrevistei um músico de Lages que atua como docente e maestro de música numa associação que trabalha com crianças e jovens. Ele me disse que toca saxofone, que não era músico nesta vertente regional, mas que já participou de alguns grupos, gravações e de festivais como instrumentista deste segmento. Um dos detalhes que surgiram é que ele participou de grupos musicais que utilizam o sax dentro do contexto musical gaúcho. Como ele disse, estes grupos usavam baixo elétrico e *cajón*, que junto do sax dão um colorido

timbrístico muito diferente daquelas formações que usam violões e bombos. O que este músico mencionava parecia ser um tipo de apropriação no uso de instrumentos alheios à música gaúcha, também em uma questão de estilos em sentido performático e de gêneros musicais como os da música pop ou do rock. De fato, ele me disse que toca dentro de gêneros que se aproximam desta vertente, ou seja, pop, rock, soul e blues, e que os trabalhos que ele participou na cena regional apontaram para a colocação de alguns elementos destes gêneros, não somente pela sua participação, mas também porque os próprios colegas dele ousaram em assumir essas tendências. O que apontava é que isto mostrava transformações evidentes na música gaúcha. Na sua participação em festivais ele observou questões de fricção entre os mais tradicionalistas e os que tentam inovar na música. Ele me disse que percebeu uma postura relutante às transformações por parte dos júris e comissões julgadoras cujos membros pareciam estar do lado das vertentes mais tradicionais. Por outro lado também relatou que ganhou um prêmio como instrumentista tocando sax em um festival, o que mostraria que esses jurados não parecem ser tão tradicionalistas ou terem uma postura tão fechada.

O ponto de vista de um músico que alterna outros gêneros e que ocasionalmente toca música gaúcha me parece importante, pois apresenta outro tipo de enfoque. De certa forma, trata-se de uma visão externa e paralela de um profissional que vive da música e que por momentos se encontra imerso nesse mundo cultural gaúcho para depois voltar para outro contexto musical. Este tipo de entrevista fazia parte de minha estratégia, ou seja, ter opiniões com focos diferentes de como esta música gaúcha apresenta variantes e transformações.

Em uma das noites da minha estadia em Lages fui convidado para jantar com Seu Élcio, um amigo participante do *Corredor de Canto e Poesia*, mas não como músico nem letrista e sim como apreciador da música nativista, um verdadeiro “simpatizante” do mundo do gauchismo. Somou-se à conversa Edu Florêncio, outro participante do *Corredor* na mesma situação que Seu Élcio, assim a informalidade de bate-papo nos levou para alguns temas e apontamentos interessantes destes amigos. A tradição e a relação dos CTGs³⁶ com a música foi aparecendo aos poucos como um dos meus temas de interesse. Me disseram que os GTGs atualmente têm pouca ou nenhuma relação com os artistas que transitam nos festivais, porque estes estão nas linhas de

³⁶ Abreviatura de Centro de Tradição Gaúcha.

criação mais livres³⁷. Os Centros de Tradições atualmente manifestam suas atividades através da lida campeira, torneio de laço, e também com as questões de roupa gaúcha (a pilcha³⁸), além de algumas expressões artísticas que eles chamam de “invernadas”³⁹, a maioria direcionada às danças tradicionais. Sobre a música gaúcha atual eles me disseram que consideravam uma mistura de música argentina, uruguaia e de alguns gêneros brasileiros regionais. O que aponta ao conhecimento de alguma forma de apropriação e das transformações existentes na música gaúcha. Sobre a música e os profissionais foi mencionada a existência de um grupo pequeno de artistas que conseguem sobreviver disto, mas que é preciso uma grande persistência, trabalho e aplicação.

No dia seguinte entrevistei Jones, músico acordeonista de Lages, no seu estúdio de gravação. O encontro foi na parte da manhã, tomando mate e conversando descontraidamente. A minha curiosidade e primeira pergunta foi sobre a montagem de um estúdio de gravação, uma pergunta quase óbvia, mas queria ouvir do meu entrevistado qual era o objetivo deste empreendimento. Ele me disse que tratava-se primeiro de uma necessidade pessoal para produzir seus trabalhos, e que também tornou-se uma questão de gosto trabalhar na área de produção musical, e inevitavelmente como uma fonte extra de renda, já que este músico também trabalha como advogado. No início o estúdio tinha o objetivo de produzir as músicas para festivais, ou seja, concorrer às amostras competitivas. Depois, na medida em que investiu em equipamentos, o negócio cresceu, observando a possibilidade de gravar CDs para os músicos locais. Um detalhe importante foi observado pelo músico: a área de produção neste segmento de música gaúcha também é específica, isto é, deve-se conhecer de estilos, gêneros, arranjos e estéticas particulares a esta corrente musical. Jones observou a produção musical como uma fatia de mercado dentro da música regional. No

³⁷ Em entrevistas posteriores poderia esclarecer que as atividades de música em CTGs, e nas invernadas de dança são realizadas por músicos que também tocam em festivais. Geralmente eles fazem parte dos grupos de invernadas artísticas para ter mais uma opção de trabalho no mercado musical.

³⁸ Refere-se à pilcha como a indumentária gaúcha masculina, composta pela bombacha, as botas, camisa, lenço no pescoço, chapéu, e um cinto chamado de “guaiaca”.

³⁹ As invernadas nos CTGs são divisões que existem na estrutura de organização destes centros, são os diferentes departamentos que se encarregam de atividades culturais e campeiras. As invernadas artísticas se remetem também aos grupos de dança que desenvolvem esta atividade nos CTGs.

estúdio ele produz quase exclusivamente música gaúcha. Às vezes aparecem alguns outros gêneros, como rock, para gravar algumas músicas, mas o trabalho deste músico na área de gravação e produção já está divulgado e conhecido dentro da cena lageana, especificamente neste segmento.

Outro tema que tocamos na conversa foi sobre o tradicionalismo e sua relação com a música. Especificamente Jones comentou que ele foi iniciado musicalmente em CTG, mas que depois de um tempo se afastou deste contexto para fazer música de uma maneira mais livre. Como vários músicos mencionaram, a iniciação musical parece se dar nos entornos dos CTGs, e depois a busca de outra música revela caminhos diferentes ao desta tendência do tradicionalismo. Jones me disse que a limitação que acontece nestes Centros não permite criar, e que as atividades se remetem a danças, invernadas artísticas (declamação, tertúlias musicais) e atividades campeiras. Ele se mostrou contra este tipo de enquadramento, em que leis e normas dizem de que maneira deve se vestir o gaúcho, dançar e fazer música, uma forma estagnada de ver o que é o sentimento de gauchismo, segundo o entrevistado.

Sobre os gêneros musicais Jones comentou que não encontra nenhum problema em usar os de fora, ou seja, os chamados folclóricos da Argentina ou do Uruguai. Particularmente ele usa vários destes gêneros, mas comenta que as temáticas de suas composições são direcionadas à cultura da serra catarinense, preservando esse cunho regional. A menção das misturas e reconfigurações dos gêneros que vários músicos de Lages apontaram também ocorreu na entrevista. Assim, ele comentou que acha muito bom, que enriquece composições e interpretações. Não há fronteiras fechadas, me disse Jones, *gaucho* e gaúcho são a mesma coisa, com algumas particularidades locais. Seguindo com os gêneros, Jones é bem conhecido por usar nas suas composições e interpretações um tipo de gênero chamado de “bugio”, que segundo os tradicionalistas é genuinamente do gauchismo brasileiro. Nos seus discos ouvimos chamamés, milongas, vaneiras dentre outros gêneros gaúchos. Neste campo do uso de gêneros estrangeiros ele mencionou o quarteto *Coração de Potro*⁴⁰, como a formação mais representativa das apropriações de elementos folclóricos do Uruguai,

⁴⁰ *Coração de Potro* é um quarteto musical de Lages que usa na sua formação 3 violões e um violão baixo ou “guitarrón”, base instrumental da música folclórica de Uruguai. Eles interpretam tanto músicas e composições da própria autoria, quanto um repertório baseado no folclore uruguaio e argentino.

para o qual ele não vê nenhum problema, observando que esta música também passa a integrar a música gaúcha.

Jones tem gravado dois discos da sua produção inteiramente nesse estúdio onde ocorreu a entrevista, e atualmente ele divide seu trabalho de advocacia com a música. A produção musical se apresenta como um novo elemento que se soma ao de instrumentista e intérprete. O músico me disse que além de festivais tem tocado em vários contextos, como bares, bailes regionais e festas em comunidades vizinhas de Lages, mas que o alvo principal de apresentações sempre parece ser os festivais da canção. No trabalho de produção Jones comentou que é importante ouvir todos os gêneros e estilos musicais possíveis para ter informação, mas acredita que é melhor se especializar, como no caso dele, na música gaúcha.

1.3 BUSCANDO A MÚSICA EM CTGs: FLORIANÓPOLIS, MARÇO DE 2013

Tentando entender de que maneira se entrelaçam o tradicionalismo, a arte, e especificamente a relação com a música, procurei o contexto de algum Centro de Tradições. Depois de ter algumas entrevistas com músicos, produtores, letristas e poetas, achei importante tentar uma conversa com algumas pessoas vinculadas a CTGs ou a grupos tradicionalistas, que apontem para outra vertente diferente daquela que me mostraram os artistas de Lages. Esta vertente que menciono seria aquela que tem na estruturação de regras um caminho para fazer arte, algo que foi apontado nas entrevistas anteriores mencionando os CTGs como os locais e espaços onde isto acontece. Por uma questão de praticidade procurei o site do Movimento Tradicionalista Gaúcho de Santa Catarina onde, dividido por regiões, se encontram registrados a maioria dos GTGs do Estado. Após uma breve pesquisa localizei a região de Florianópolis e encontrei um grupo de atividades culturais e artísticas chamado *Ilha Xucra*. Fiz o contato via e-mail e eles me responderam prontamente. Procurei ver os dias de ensaio do grupo de danças e uma possível entrevista nesses dias de atividade do grupo. Combinei telefonicamente uma ida ao ensaio de quarta feira, mas devia esperar a ligação do diretor do grupo. Nesse dia nenhum contato aconteceu, até que enviei muito discretamente uma mensagem para o telefone do diretor. Ele me respondeu marcando a hora e o local de encontro para nossa entrevista e para assistir o ensaio.

Nos encontramos na frente de um supermercado no bairro da Trindade e fomos em direção à sede do grupo no bairro Ratonos. Tinha

preparado algumas perguntas para guiar a entrevista, com o intuito de usá-las de maneira flexível, mas foi difícil aplicar diretamente o questionário. Mesmo assim, fomos conversando fluidamente sobre temas que estavam no meu roteiro, o que me deixou mais tranquilo quanto às informações que iria obter. A entrevista começou na hora em que chegamos à sede do grupo, ou seja, percebi que seria muito complicado sentarmos e conversar com calma. O ensaio de uma turma de dança mirim já estava em andamento, e logo meu entrevistado estaria dançando também, por isto fomos diretamente aos temas que me permitiriam conhecer o grupo e as atividades. O grupo *Ilha Xucra* tem 22 anos de existência, e sempre atuou no segmento de produção cultural tradicionalista, ou seja: danças, declamações e eventos relativos à música. Desde 2009 tem uma sede própria em Florianópolis, no bairro de Ratoles, onde foi construído um salão para eventos, uma cozinha, uma área para churrasqueiras e um espaço contíguo para fazer fogo de chão no estilo campeiro.

No início conversamos sobre como é caracterizado o grupo. Perguntei se era somente a dança que mobilizava os participantes, mas o diretor, Celívio, comentou que havia mais atividades culturais, como as declamações de poemas, as tertúlias musicais e eventos comemorativos em que geralmente se fazem comidas e que sempre tem alguma dessas atividades. O que o entrevistado me disse é que eles funcionam com as hierarquias de um CTG, somente não tem as atividades campeiras desses centros (torneios de laço, doma crioula), por isso são caracterizados como um grupo cultural. O objetivo do grupo é a manutenção da tradição, mas eles também concorrem em um circuito de danças tradicionais com grupos de várias categorias: mirim, juvenil, adulto e veterano. Este circuito de danças gaúchas tem boas premiações em dinheiro e é concorrido por CTGs e grupos culturais. Os encontros se desenvolvem nos estados do sul majoritariamente. Depois de ter me mostrado o calendário das viagens para as competições, Celívio comentou a forma como é mantida a estrutura operacional do grupo, sempre feita através de leis de incentivo, ou seja, de projetos culturais. Ele me disse que sem esse tipo de financiamento seria impossível manter o grupo em andamento, o que me deu a entender que eles tentam colocar este grupo de maneira que seja possível atuar como profissionais da dança gaúcha nesses festivais. Para isto cuidam de todas as categorias com instrutores que são pagos pelo dinheiro do projeto, assim como a contratação de músicos para as apresentações competitivas. Estes músicos são escolhidos cuidadosamente, pois são profissionais que conhecem os ritmos das danças, isto é, o que deve ser tocado, de que

maneira, etc. Tudo se ajusta a um regulamento estipulado para as competições. Além disso, a logística das viagens é custeada pelo montante captado nos projetos, pensada cuidadosamente para mobilizar um grupo grande de dançarinos e ajudantes até os locais de dança.

Mudamos de local para seguir conversando, pois o som estava alto, e por isso fomos para as churrasqueiras atrás da cozinha onde parecia mais tranquilo. Perguntei para o entrevistado quando tinha começado as atividades no gauchismo, e ele me disse que foi quando chegou a Florianópolis, aproximadamente trinta anos atrás. Celívio é um dos fundadores do grupo *Ilha Xucra*. Também foi presidente da Confederação Brasileira de Tradicionalismo Gaúcho, um organismo em ordem nacional que teria o objetivo de integrar as federações e Movimentos Tradicionalistas estaduais. Ele trabalhou por vários anos nesta confederação, viajando por vários lugares do mundo para criar CTGs. Em uma ocasião Celívio foi para Massachusetts, Estados Unidos, onde foi instituído o primeiro CTG da América do Norte. Mencionou uma viagem para Argentina, para um encontro com uma associação *gaucha* local, no qual disse que teríamos que ser mais integrados na América Latina para essas questões das tradições. A recepção na Argentina foi muito boa, e ele ficou impressionado pela organização das associações tradicionalistas do país vizinho. Uma das questões que surgiram sobre este tema da integração, inclusive em ordem nacional, foi a disputa entre as regiões sobre a autenticidade da tradição, no sentido de que grupo ou que Estado estaria mais próximo de ser genuinamente tradicionalista. Celívio me informou que Rio Grande do Sul marca quase continuamente uma posição a respeito, tentando mostrar que a origem do tradicionalismo se deu nesse Estado. De alguma forma as associações, os CTGs e o próprio Movimento Tradicionalista rio-grandense tentam se colocar em uma posição superlativa com respeito aos outros integrantes da confederação. Há uma rivalidade demonstrada através da demarcação de posições no que tange a legitimidade e uso das tradições entre diferentes grupos, estados e associações.

As danças parecem concentrar a maior atenção dentro das atividades artísticas neste segmento tradicionalista de grupos culturais e CTGs. Celívio me comentava que estas danças foram pesquisadas e formuladas no sentido de normatização por Paixão Côrtes⁴¹, numa

⁴¹ João Carlos D'ávila Paixão Côrtes é um dos fundadores do Movimento Tradicionalista Gaúcho. É folclorista radialista e formado em agronomia.

compilação feita no interior de Rio Grande do Sul no fim da década de 40 e começo de 50. Elas são derivadas de manifestações homólogas europeias, com algumas misturas de caráter nacional e regional. Todas têm passos e coreografias estipuladas por regulamentos e normas, que se respeitam e se praticam rotineiramente para as apresentações. As práticas das danças neste grupo são monitoradas por instrutores que corrigem os movimentos e preparam o conjunto de dançarinos com bastante exigência. Corrobrei isto na observação do ensaio dos veteranos. A exigência se dá também na repetição das rotinas e no tempo de trabalho, que é bem estrito, geralmente são blocos de uma hora e meia de atividade. Quando falamos das músicas que eles dançam surgiram questões sobre os gêneros musicais, e alguns coincidentemente levam o mesmo nome dos que são executados nos festivais. São as chimarritas, as vaneiras, os xotes, mas ouvindo as gravações usadas nos ensaios notei que existem importantes diferenças do que é feito em festivais da canção. Celvío confirmou que a música para dança é muito mais tradicional, quase sem abertura para a criação. Nesse momento perguntei se eles não dançavam gêneros folclóricos argentinos, e me disse que a chacarera é muito apreciada para dançar, mas que é usada somente para as entradas e saídas dos grupos de baile, pois é o único momento aberto para a criação dentro das competições.

Quando conversávamos sobre os gêneros musicais saiu o tema sobre o movimento musical nativista⁴², quando perguntei se notava alguma diferença entre esta corrente e o tradicionalismo. Ele respondeu que somente o nativismo é uma forma de cantar a terra e seus valores, e que todos ou a grande maioria dos artistas o fazem dentro do tradicionalismo. Mas logo comentou sobre alguns intérpretes que cantam um tipo de música “sambada”⁴³, o que distorce os estilos tradicionais. Mencionando alguns festivais que permitem esse tipo de

Autor de vários livros, dentre eles o *Manual das danças gaúchas* escrito com Luís Carlos Barbosa Lessa em 1956.

⁴² Na entrevista neste núcleo tradicionalista saiu o tema pelo contraste de algumas linhas ideológicas que aparecem na cena cultural gaúcha. O movimento nativista surge a partir da *1ª Califórnia da Canção Nativa*, festival realizado em Uruguaiana em 1971. Darei detalhes sobre o movimento nativista nos próximos capítulos.

⁴³ A menção de música “sambada” refere-se a uma corrente musical chamada de *tchê music* muito difundida nos bailes gaúchos. Esta tendência mistura alguns ritmos gaúchos com uma percussão muito próxima à do samba e do estilo *axé music* popular no nordeste do Brasil. Darei mais detalhes no capítulo 3 sobre esta vertente da música gaúcha.

abertura, Celvío apontou o *Musicanto Sulamericano de Santa Rosa* como um desses eventos onde são permitidas as misturas de gêneros musicais, instrumentos elétricos e acústicos, e de elementos culturais alheios ao gauchismo, e percebe-se que isto não é muito bem visto por alguns tradicionalistas. Nesse momento participava da conversa um integrante do grupo *Ilha Xucra*, o professor Fiuza, que se mostrou interessado no tema. Continuamos falando sobre os festivais existentes depois da *Califórnia da Canção Nativa* de Uruguaiana, ele mencionou alguns de grande importância, como a *Coxilha Nativista* de Cruz Alta, pelo fato das premiações e dos artistas de grande renome que nele concorrem. Nesse momento Celvío pediu licença para preparar o ensaio e o começo das atividades do grupo de veteranos. Assim, deixamos a conversa e fomos observar o grupo dançando.

O ensaio do grupo *Ilha Xucra* se efetua com música gravada pelos músicos que os acompanham nos festivais de dança. Às nove horas o grupo de veteranos já começava a dançar, dirigido por um instrutor que, segundo me disseram é de Cambará do Sul. Um especialista em coreografias gaúchas que vem para trabalhar com as categorias de veteranos e adultos. Observei bastante às danças, fotografei e reparei bastante nos gêneros das gravações tentando achar as diferenças com aqueles que os músicos tocam em festivais.



Fotos 7 e 8: ensaio do Grupo Ilha Xucra

De fato há bastantes mudanças de uns para outros, em geral em todos os elementos: rítmicos, harmônicos e instrumentais. Consegui distinguir auditivamente uma vaneira, um xote e uma chamarrita ou chimarrita. Foram essas danças que eles ensaiaram nesta sessão. Depois do ensaio dos veteranos se preparava a categoria “adultos”, cujos dançarinos estavam ansiosos para entrar na pista, movimentando-se com alguns passos e sapateios. Meu entrevistado saiu do ensaio visivelmente

cansado e me propôs voltar logo. Já no carro, seguimos conversando sobre futuros eventos do grupo e também sobre o tema das danças e dos gêneros musicais. Sobre as danças Celívio me disse que eles fizeram um curso para poder participar dos grupos e que aprenderam mais de cinquenta coreografias diferentes neste curso. Para cada apresentação são montadas algumas especificamente, inclusive para obter variações. E sobre gêneros ele me confirmou que de fato são diferentes daqueles que os músicos compõem e executam nos festivais. Os gêneros usados para as danças não podem mudar, devem ser sempre os mesmos, executados da mesma forma. Combinamos um próximo encontro, que descreverei a seguir.

1.3.1 Segundo encontro com o grupo *Ilha Xucra*: abril de 2013

Este segundo encontro com o pessoal deste grupo tradicionalista de Florianópolis foi marcado através de contatos via e-mail com o patrão do grupo, isto é, o diretor ou presidente. O evento que iria observar era uma festa, um jantar no sábado 6 de abril, com música e dança. Fui com uma expectativa moderada do que poderia render este evento em termos de informação, mas seria mais um momento de estar em campo o que vale para qualquer pesquisador. Sai da minha casa com antecedência, pois fui de ônibus até o local que é relativamente longe de onde eu moro. Quando cheguei à sede do *Ilha Xucra* ainda não tinha convidados, estavam somente as pessoas que preparavam o salão. Apresentei-me comentando que era convidado do Celívio, o patrão do grupo, o que quebrou o protocolo deixando a situação mais a vontade. Conversei também com o músico que animaria o baile. Ele me disse que raramente tocava em festas deste tipo, mas que tinha repertório de dança com músicas gaúchas. O músico usava um teclado com programação eletrônica, ou seja, com recursos digitais que imitam uma série de instrumentos como se fosse um conjunto musical, uma espécie de gravação que o tecladista usa para tocar a modo de *playback*. Não esperava me deparar com este tipo de modalidade musical e sim com um grupo de músicos que tocassem instrumentos característicos neste contexto como acordeão ou violões para acompanhar o canto.

Percorri o salão para conversar com outras pessoas. Foram pouco a pouco chegando mais integrantes do grupo e convidados dentre os quais vi o professor Fiuza, com quem conversara em março na primeira entrevista. Imediatamente fui cumprimentá-lo. Ele se lembrou de mim e comentou sobre um livro de músicas que tinha prometido me dar. Dai em diante dialogamos sobre vários temas de música e dança, e sobre o

evento em particular. O professor Fiuza tem bastante conhecimento sobre o universo tradicionalista, e tornou-se um dos interlocutores mais importantes nestas observações no *Ilha Xucra*. Comentei com ele se podia sentar-me na à sua mesa para compartilhar o jantar e ele imediatamente me disse que sim. Nesse momento chegou Celívio, o patrão, “pilchado” elegantemente. Fui cumprimenta-lo, conversamos brevemente e ele me prometeu apresentar outros membros do grupo que seriam interessantes para conversar sobre o tradicionalismo e que contribuiriam para o meu trabalho de pesquisa.

Depois de ficar um momento sozinho na mesa em que estava sentado, Celívio me chamou e me apresentou o secretário do grupo e mais um amigo dele. Um pessoal muito agradável com os quais conversamos sobre algumas particularidades do tradicionalismo no Brasil e na Argentina, de elementos diferenciadores entre estes dois países onde se cultua o gauchismo. A conversa fluiu nestes aspectos, pois eles tinham viajado para a Patagônia, e por isso comentamos dos costumes campeiros daquela região e de algumas diferenças com os daqui. No meio dessa conversa veio me cumprimentar um conhecido do *Corredor de Canto e Poesia*, o músico Eduardo Correa, com quem compartilhei o acampamento da última edição deste festival. Foi uma surpresa muito boa, pois teria depois uma conversa com ele realmente esclarecedora sobre a música dos CTGs e de grupos tradicionalistas como o *Ilha Xucra*. Continuamos depois conversando com o Professor Fiuza que me contava sobre a Guerra do Contestado e outros temas de histórias da região sul do Brasil.

O baile começou na sequência do jantar, animado pelas músicas executadas no teclado eletrônico. Resultou-me interessante observar que, mesmo no ambiente tradicionalista a festa seja feita com este tipo de modalidade musical e não com um grupo de músicos tocando com instrumentos característicos da música gaúcha. Era uma festa com característica de baile em tom descontraído, o que eximiria a questão musical da rigidez enquanto a gêneros e estilos das amostras competitivas. De todas as formas, me pareceu que já havia algo diferente nisto, porque no repertório eram executadas músicas do estilo *tchê music*, ou “sambadas”, tão discutidas no ambiente tradicionalista, mostrando um tipo de contradição. Enquanto os convidados ocupavam a pista ao som de chamamés, vaneiras e outros ritmos gaúchos o grupo de danças do *Ilha Xucra* se preparava para fazer uma apresentação. Nem todos os participantes da festa estavam com roupa característica, conhecida como *pilcha*, pelo contrário parecia haver uma maioria com roupas do “dia-a-dia”. Os dançarinos do grupo estavam a caráter: as

mulheres com saias longas e os homens com bombachas, camisas e coletes, lenços no pescoço e alguns usavam chapéu. Num certo momento o baile foi interrompido para a entrada do grupo de danças. A apresentação seria feita misturando as categorias, onde dançariam juntos os veteranos, adultos, juvenil e mirim. Uma verdadeira confraternização do que eles chamam de “invernadas artísticas” ao som de gravações.



Foto 9: Apresentação de danças no jantar do Grupo Ilha Xucra

As músicas que eles dançaram foram as mesmas que observei nos ensaios da primeira entrevista, quatro coreografias nas quais todos mostravam conhecimento, além da descontração e alegria de estar fazendo aquilo. Terminada a apresentação continuou com o baile.

Nesse momento me dirigi ao balcão de atendimento para pegar uma bebida e encontrei com Eduardo Correa, o músico do *Corredor* que me cumprimentou no início da festa. Começamos a conversar e sem dúvidas foi o momento mais rico desta observação. O encontro e a conversa com este músico serviu para entender algumas coisas. Em primeiro lugar Eduardo era músico do *Ilha Xucra*, de invernadas artísticas, ou seja, estava inserido no universo do tradicionalismo e nessa vertente musical. Me disse que aprendeu essas músicas com quem é considerado um ícone neste estilo, um músico chamado Gustavo Padilha, agora radicado em Caxias do Sul. Padilha é um dos violonistas mais requisitados para as invernadas dos CTGs. Esse âmbito das danças,

dos rodeios, das invernadas movimenta um importante mercado. Eduardo Correa me disse que esses músicos ganham muito bem por cada evento realizado, o que demonstra que não haveria necessidade de trilhar por outras vertentes. Segundo Correa, como todo ambiente que requer um conhecimento específico, neste espaço eles também tem que ir se colocando aos poucos, inclusive hierarquicamente, ganhando posições dentro do mercado. O conhecimento específico é justamente saber o que tocar durante as danças e executar os ritmos o mais próximo do ideal ou do que os regulamentos exigem para estas competições. Neste caso, Gustavo Padilha se transformou praticamente em uma autoridade neste tipo de música, ocupando uma posição de grande hierarquia neste contexto regional.

Correa me informou que, nesta área do tradicionalismo das invernadas nada ou muito pouco pode ser criado, e foi por isso que ele decidiu se afastar e alinhar-se com a corrente que ele mesmo chamou na entrevista de nativista, ou seja, a música dos festivais da canção gaúcha. Nesta vertente o músico pode criar e compor de forma mais livre, e para Correa esta seria a principal característica. Ele observou também que nas invernadas não tem música autoral ou inédita, pois pouco se modifica nos arranjos. Os músicos que transitam por esta vertente sempre fazem o mesmo tipo de apresentação, tendo que ter bem claro o repertório das danças que especificamente tocarão nos eventos. A linha nativista que Correa aponta é aquela que faz parte da renovação na música gaúcha, onde ele enfatizou que o mais importante é a criação, o que se consegue nas composições em termos de temáticas, poesia e musicalidade, no sentido de requintes estéticos.

O baile acabou à 1 e 30 da madrugada, e logo depois alguns membros do grupo ajudaram a reorganizar o salão. Combinei a volta para casa com o professor Fiuza. Nos despedimos do Celívio tirando uma foto os três e empreendemos a volta conversando no carro com o professor e sua esposa. Esta conversa foi também interessante já que ambos me falaram que há também linhas diferentes na dança. A que o *Ilha Xucra* mantem é a linha de Paixão Côrtes, com uma atitude cadenciada, lenta e bem encenada com gestos e canto por parte dos dançarinos. A outra linha mais dura é a que seguem no Rio Grande do Sul, a ditada pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF). Esta é uma tendência a uniformizar tudo o que compete às apresentações, ou seja, figurinos, cores da roupa, chapéus, cabelo das dançarinas, e claro, as coreografias. A dança é mais rápida e os movimentos mais enérgicos, e segundo me informavam tudo isso foi preparado para um formato midiático televisivo que despontava no Rio Grande do Sul no fim da

década 60. Outro tema que conversamos no carro foi sobre o lucro que se gera com os associados e com as atividades desenvolvidas nos CTGs. Há alguns Centros de Tradições no Estado de Santa Catarina que respondem a interesses privados, ou seja, parecem empresas cujo produto é a tradição. Tem donos declarados e respondem como associações comerciais organizando rodeios e bailes como fonte de lucro. Isto, segundo o Professor Fiuza, deturpa todo tipo de expressão artística do tradicionalismo, perde sentido o trabalho que as invernadas fazem para manter a arte das danças tradicionais.



Foto 10: com o Seu Celvío e o Professor Fiuza no jantar da Ilha Xucra

1.4 ENTREVISTAS EM LAGES: ABRIL DE 2013

No mês de abril retornei para a cidade de Lages onde encontrei novamente alguns participantes do *Corredor de Canto e Poesia*. Nessa oportunidade também observei a seletiva da 13ª *Sapecada da Serra Catarinense*, a fase regional da *Sapecada da Canção Nativa*. Este encontro foi marcado pela apresentação de trinta músicas selecionadas para participar do festival que aconteceria em maio. Além de conversas informais com músicos, jurados do festival e simpatizantes da música gaúcha, também realizei entrevistas com dois dos idealizadores deste importante festival de música regional e com uma intérprete feminina bem popular no meio musical lageano.



Foto 11 e 12: entrada do prédio da Fundação Cultural de Lages

A entrevista com o senhor Mário Arruda foi feita na Fundação Cultural de Lages, previamente agendada pelo *Facebook* e depois confirmada por telefone. O encontro aconteceu no escritório dele, e apesar de ter levado um roteiro pré-estabelecido de temas e perguntas inicialmente conversamos livremente. O senhor Mário tem quarenta anos de trabalho no contexto cultural do gauchismo numa variedade de áreas conexas, como instrutor de danças, como letrista de músicas, como instrumentista tocando bombo *legüero* e é um dos idealizadores da *Sapecada da Canção Nativa*. Hoje em dia se dedica à produção de espetáculos com o grupo de danças *Barbicacho Colorado*, que faz parte do CTG homônimo, e dentro deste espaço ministra aulas na escola de dança que ali existe. Minha tentativa no início da conversa foi pensar no tradicionalismo como movimento e o que ele significa. As respostas de Arruda foram objetivas: o tradicionalismo é um movimento conservador que reagiu às culturas externas como a “norte-americanização” dos anos 40. Mas isto também teve seu lado positivo que foi o da criação dos CTGs e a transformação através deles da imagem do gaúcho, no sentido de reverter o termo pejorativo para enaltecer a sua figura. O entrevistado apontou que sempre é bom que haja um segmento dentro do movimento que preserve as ideias tradicionais e esta figura do gaúcho, e defendeu que esta é a função que cumprem tanto os CTGs quanto o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG). O que Mário Arruda disse é que o jogo

das normas e diretrizes, junto com a intransigência das autoridades é problemático, por outro lado mencionou que as tendências chamadas de “nativistas” apontam aberturas que às vezes descaracterizam a música gaúcha, e isto seria o que cria algumas tensões.

Outras das questões que surgiram a partir do próprio entrevistado foi sobre o “bailão” gaúcho⁴⁴, um tipo de manifestação fomentada por quem não participava dos CTGs por questões de elitismo nestas agrupações. Estes eventos são separados dos Centros de Tradições e com o tempo se tornaram populares, passando a ter outras conotações sociais diferentes daquelas dos CTGs. Para meu entrevistado, as dinâmicas culturais do “bailão”, como dos CTGs ou do nativismo são variáveis, ou seja, estão em constante transformação. Quando falamos na sequência sobre os gêneros musicais, Arruda apontou que eles transitam de um lugar para outro, são tocados de forma diferente em cada local, e sempre estão mudando⁴⁵. Para ele seria possível a hipótese de que alguns gêneros de dança tradicionais tenham se transformado e passado a integrar o repertório de festivais, mas que isto teria uma relação com o estilo de alguns intérpretes e compositores e o seguimento de algumas linhas ditadas nestes festivais.

Ficaram assim duas caracterizações fundamentais no segmento artístico e cultural para os CTGs, que são: a área de danças gaúchas por um lado com suas músicas e coreografias específicas, e o baile, de conotação familiar, com o chamado estilo fandanguero, diferente do “bailão” que mencionamos antes. Em outra vertente, diferente e separada dos Centros de Tradição, está música dos festivais, na qual não há preocupação com o baile, e sim com questões específicas de composição, isto é, construções melódicas e harmônicas junto de uma poética capaz de apresentar um discurso sobre temáticas gauchescas. Algo que me pareceu importante na fala de Arruda é que estas tendências diversas coexistem e que têm pontos de encontro e

⁴⁴ O “bailão” gaúcho surgiu através de pessoas mais humildes que em certa forma foram segregadas numa atitude elitista de participar dos CTGs. Estes bailes foram se transformando e popularizando adotando uma conotação diferente dos eventos familiares realizados nos CTGs. O bailão gaúcho hoje concentra um público significativo e se direciona para uma tônica como a das danceterias e casas noturnas, no sentido do relacionamento que se busca nesses contextos.

⁴⁵ Com esta afirmação Arruda observa através da sua vasta experiência com as danças e os festivais as mudanças que ocorrem com os gêneros musicais nos contextos regionais. Ele me disse isto sem fazer menção aos agentes deste trânsito musical e da reconfiguração dos gêneros, ou seja, os próprios músicos.

separação. Exemplo disto é o que ele caracteriza como “maxixe”⁴⁶, que hoje parte também do “bailão” gaúcho. Sobre o nativismo Arruda afirmou que existe uma transformação concreta na imagem do gaúcho. Na origem do nativismo se observavam temas históricos e políticos, depois começou a busca de uma estética diferenciada em questões poéticas e musicais.

Conversamos também sobre o mercado da música gaúcha, sobre o qual Arruda comentou a existência de vários segmentos, como por exemplo, o ensino ou campo educacional, a composição em sentido musical e poético, e o todo que reveste shows e apresentações. O mercado existe de fato, e pode ser dividido em setores diferenciados como festivais da canção, atividades em CTGs e rodeios. Neste caso, as formas de produção e de patrocínio diferem um pouco. No que se refere a festivais, a organização quase sempre se dá através de leis de incentivo à cultura, pelo menos na atualidade, e desde a aparição destas leis na produção cultural no Brasil. Nos CTGs também se usa esse modo de patrocínio, já nos rodeios o levantamento de verbas se organiza de forma independente, procurando-se patrocinadores de forma particular. Destas três fatias do mercado a de maior intensidade é a do rodeio, porque este aglutina a linha campeira, ou seja, torneios de laço e doma, as invernadas dos CTGs, as danças, e grandes shows que se contratam para os eventos. O que ele me disse é que em cada rodeio se movimentam somas de dinheiro consideráveis, em prêmios e cachês.

Em relação à música, perguntei sobre a circulação de músicos nestes contextos diferenciados. Interessava-me saber como os instrumentistas e cantores se apresentam em diversas situações, e Arruda me disse que em GTGs os músicos tocam nas invernadas, ou seja, para as danças tradicionais. Na sua grande maioria, esses músicos também transitam pela cena dos festivais, e podem também fazer parte dos shows em rodeios. Cerca de 80 por cento desses músicos atuam nesses contextos, mas há exceções como aqueles que somente tocam ou em festivais ou somente para as invernadas artísticas. Sobre a centralidade da música na cena cultural do gauchismo o entrevistado foi bem taxativo: não existiria o gauchismo hoje, sem a música. Cada segmento tem sua música, ou seu tipo de estilo favorito, e muitas vezes eles compartilham essas músicas, dependendo da situação. Em todos os

⁴⁶ Cabe esclarecer que o chamado de “maxixe”, estilo sambado, ou *tchê music* é uma vertente que mistura alguns ritmos de samba e de *axé music* com os gêneros gaúchos. Este tipo de gênero faz parte de bailão gaúcho que relatamos nesta entrevista.

contextos a música está presente, sejam urbanos ou rurais, festivais, CTGs ou rodeios. Encerramos a conversa falando sobre as tensões nesta cena cultural, que segundo o entrevistado, existem de fato. Elas estão entre as tendências diversas, expressas entre o tradicional e as inovações, entre regiões diferentes, entre estilos musicais como o do nativismo, o do tradicionalismo e o do “bailão” gaúcho. Estas tensões são produto do embate que as transformações proporcionam numa cena onde hoje coexistem vários setores artísticos e ideológicos.

Entrevistei também Ramiro Amorim, um participante assíduo do *Corredor de Canto e Poesia* e de todos os eventos culturais gaúchos da cidade. Ele foi, juntamente com o senhor Mário Arruda, um dos idealizadores da *Sapecada da Canção Nativa*, e atualmente trabalha na área de danças tradicionais como professor, mas desenvolve também atividades como letrista de músicas. Ele foi indicado por vários músicos como uma das mais importantes figuras na cena cultural lageana, pelo seu conhecimento sobre a tradição gaúcha e por estar sempre atento a todas as variantes culturais. Nossa entrevista começou pensando nas transformações do gauchismo e falando delas. Amorim comentou que uma das primeiras transformações de importância foi a criação e realização da *1ª Califórnia da Canção Nativa*, o festival pioneiro da canção gaúcha que trouxe outra configuração para o contexto cultural. Para ele a busca de novos rumos e identidade era fundamental, e era o que surgia claramente neste primeiro festival. Segundo Amorim, é ali que emerge o nativismo como movimento, e hoje ele continua se transformando, já que tem influência de todos os lugares através da música e dos gêneros. O baile também se transformou com fórmulas diferentes, apontou meu entrevistado. Mas as danças gaúchas se mantiveram por causa das instituições tradicionais, e algumas delas se perderam por não ser mais usadas nas coreografias. Emendamos a conversa relacionando as danças com os gêneros musicais dos festivais, para o qual Amorim observa que podem muito bem ser variações que acontecem, isto é, a matriz está nas danças tradicionais. O que acontece é que para os festivais a roupagem das músicas é outra. Há algum tipo de transformação para se diferenciar dos ritmos e das formas tradicionais de executá-las. Os festivais se tornam um meio de projeção de trabalhos musicais que buscam outras fronteiras artísticas. Uma das dinâmicas que os festivais apontam é a existência de diferentes linhas musicais. Esta questão é contemplada pelos jurados, que também pertencem a diferentes vertentes, para equilibrar estas competições, no sentido de apreciar as obras e valorizá-las. O que Amorim ressalta é que

estes festivais servem fundamentalmente para mostrar as inovações que ocorrem na música gaúcha.

Quando o tema passou para os Centros de Tradições Ramiro Amorim mencionou vários elementos importantes neste contexto. Um deles foi o assunto das regras e diretrizes que existem neste meio, referida às tradições e à cultura. O entrevistado discorda deste corpo de regras que engessam a cultura gaúcha. O que ele aponta é que os CTGs se caracterizam por ser uma porta de entrada para quem deseja conhecer a cultura, o que isso é positivo no sentido de informar e educar. Foi comentado também sobre algumas particularidades como a importância do setor campeiro nos CTGs e a dificuldade que se enfrenta na questão das invernadas, pois os custos de produção destas atividades são mais altos. A música no CTG é fundamental no que diz respeito às danças e aos bailes que se realizam nesses locais, mas há evidências de que não se observam mudanças neste campo, é tudo mais estático. Concordando com outros entrevistados sobre a centralidade da música, Amorim disse que não tem como haver gauchismo sem música.

Conversamos na sequência sobre a *Sapecada da Canção Nativa*, festival importante em ordem regional, do qual ele é um dos idealizadores. O que se busca hoje é fundamentalmente dar uma dinâmica ao festival que se insere na “*Festa Nacional do Pinhão*” para valorizar o espaço da música regional. Neste evento há vários palcos, e um deles é o chamado “palco nativista”, onde transcorre a mostra competitiva. O trabalho da organização e os objetivos se direcionam para que a programação do evento como um todo seja atrativa para o público, no sentido de prestigiar as apresentações de música regional gaúcha. Quando perguntei sobre o que ele achava sobre o nativismo, Amorim me disse que é uma linha ou vertente que busca abrir fronteiras no sentido artístico, um contexto onde amadores e profissionais da música e da poesia se misturam com liberdade, e é nos festivais onde se observa essa mistura e se revelam os novos valores. Não existe preconceito no nativismo no sentido de se aproximar de outras correntes musicais. Experimentar e incluir novos gêneros faz parte deste contexto. O que resulta importante, segundo ele, é garantir que estas inovações não desvirtuem as representações do gauchismo, que elas só devem acrescentar riqueza.

A última parte de nosso encontro foi dedicada ao mercado da música gaúcha. Há evidência deste mercado, mas ele é pequeno em relação à composição musical e aos shows. O mercado está restrito aos festivais nativistas. Para transitar nessa cena há cada vez mais consciência de que os trabalhos devem ser de qualidade, que deve se

trabalhar no marketing do produto musical. Há também um público cada vez mais exigente neste setor que aprecia os fatores estéticos de qualidade. E como observamos na entrevista com Mario Arruda, Amorim disse que os CTGs também têm seu mercado musical baseado na circulação de músicos pelas correntes tradicionais e inovadoras. Terminamos a conversa com um tema interessante que é a preocupação dos compositores pela busca de temáticas novas, o uso de recursos literários, no sentido de construir as representações do gauchismo. Amorim me disse que esta é uma das mais difíceis e diversas questões que tem se apresentado para a música nativista.

Nesta viagem entrevistei uma cantora que faz parte do contexto musical de Lages. O meu interesse neste caso se dá porque as mulheres não aparecem numa proporção equivalente aos homens nesta cena musical, mas hoje estão surgindo algumas figuras femininas no canto e como instrumentistas em festivais e nas invernadas dos CTGs. A minha entrevistada foi Zetti Gaudéria, natural da Coxilha Rica, uma região rural do município de Lages. Ela morou nesse lugar até pouco tempo atrás e mudou-se para a cidade de Paineira por causa das suas atividades musicais e para estar mais próxima de Lages. Zetti está neste meio musical gaúcho há pouco tempo, embora ela tocasse violão desde a sua adolescência, mas com o intuito de recreação para a família e por gosto pessoal. Antes de tentar se inserir nesta cena, Zetti trabalhava com turismo na Coxilha Rica como guia, mostrando as belezas naturais da região, onde também tocava e cantava música regional para os turistas. Foi desta maneira que Zetti iniciou sua carreira. Ela foi descoberta por alguns músicos da região que a ajudaram na produção de algumas músicas das quais ela é compositora, e através disto começou a sua inserção no meio musical e sua apresentação em eventos e na *Sapecada da Canção Nativa*.



Foto 13: seletiva da 13ª Sapecada da Serra Catarinense em abril. Zetti Gaudéria no palco

À medida que começou a ser conhecida no meio musical surgiram outras oportunidades, como a de cantar nas invernadas artísticas dos CTGs. Zetti participa do CTG *Anita Garibaldi*, de Lages, onde canta em rodeios e festas contratada pelo CTG como uma das intérpretes musicais da invernada cultural e artística, na categoria de artista individual. Ela foi convidada por outro CTG, o *Planalto Serrano*, mas ficou com o primeiro, do qual já faz parte há algum tempo. Nesse início de conversa falamos um pouco sobre a história da Anita Garibaldi e o significado da mulher nesses momentos e contextos. Depois passamos a falar sobre música, em especial sobre o estilo que Zetti desenvolve. Ela me disse que toca música nativista e que compõe na linha dessa vertente musical, mas que a característica da sua música é a simplicidade. Como disse antes, aprendeu a tocar com a família, com tios e avós, e foi se desenvolvendo pouco a pouco no violão, sempre como autodidata. O mesmo aconteceu com a sua composição que, segundo ela, materializa-se de forma natural, sem seguir técnicas nem procedimentos acadêmicos⁴⁷. Hoje ela é assessorada por outros músicos

⁴⁷ Quero dizer aqui que ela desenvolveu a percepção no aprendizado dessa música à qual se refere na base da experiência e o contato com aqueles que tocavam na sua família. Não por isto a sua música está isenta de padrões rítmicos, harmônicos e melódicos. É importante entender que ela adquiriu isto desenvolvendo sua percepção. Me refiro a técnicas ou procedimentos

de Lages, que também a ajudam nestes procedimentos musicais de execução do violão, interpretação artística e composição, além de produzir suas músicas para enviar a festivais. Sobre os gêneros musicais que ela executa me disse que basicamente são xotes, vaneiras e bugios, que são gêneros para dançar, ou seja, música “fandangueira” na sua própria fala. A música nativista é uma música mais direcionada para ouvir e não para dançar, no seu entendimento, e por isso ela menciona a vertente fandangueira no seu trabalho.

A atuação na 20ª *Sapecada da Canção Nativa* foi sua maior realização até o momento. Ela não somente conseguiu passar na triagem, como também uma das suas composições obteve a premiação de música mais popular nessa edição do festival. Isto trouxe de alguma maneira, certa projeção para Zetti neste mercado musical, além do reconhecimento de um trabalho sincero, sobre a sua principal temática que é a Coxilha Rica, suas belezas naturais e particularidades. Uma das suas metas atualmente é gravar um CD, para o qual conta com a ajuda de Jones Vieira como produtor e parceiro musical. É interessante o que Zetti aponta sobre o fator da qualidade no produto musical. Ela menciona que o artista gaúcho deve primar por essa qualidade para que seu produto consiga ser vendável para que tenha sucesso no mercado. Perguntei se era possível ver alguma mudança no seu estilo, e ela me disse que isso poderia acontecer, desde que seja dentro dos padrões da música nativista, pensando na gravação de um futuro CD.

Sobre a questão do gênero feminino na música gaúcha, ela vê que têm surgido figuras no Rio Grande do Sul como intérpretes. As mais conhecidas, como Shana Müller ou Juliana Spanavello, são referência hoje para as cantoras nesta cena. Zetti me disse que os festivais têm ajudado para este surgimento de figuras femininas, tanto para as cantoras quanto para as instrumentistas que se apresentam nestes palcos. Nossa entrevista encerrou falando sobre mercado para a música regional gaúcha. Zetti deixou claro que é necessário mostrar autenticidade nos trabalhos no aspecto temático e musical. Ela é ciente da responsabilidade de cantar música autoral como repertório principal, ou seja, dela ser a principal compositora das músicas do seu repertório. O recurso das parcerias com outros músicos sempre é importante para conseguir se projetar num mercado que, segundo ela, ainda é difícil por ser pequeno, pela disputa por posições, e pela quantidade e a qualidade dos trabalhos que surgem a toda hora.

acadêmicos como as rotinas que se desenvolvem na academia para o aprendizado de instrumentos ou música em geral.

Gostaria de comentar agora algumas conversas com músicos e participantes da triagem da 13ª *Sapecada da Serra Catarinense*, evento que presenciei durante os dois dias de sua realização. Estes momentos informais se deram no próprio ambiente do teatro Marajoara, onde se realizaram as apresentações, e depois também nas confraternizações entre os participantes. É notável que nestas confraternizações participam músicos, jurados do festival e ouvintes, todos chegados ao núcleo da música gaúcha existente em Lages. Um detalhe fundamental é o respeito que se tem entre jurados e músicos, já que as posições se invertem, ou seja: ora os músicos estão concorrendo, ora são jurados nos festivais. Todos estão nessa troca de funções e as respeitam segundo a ocasião. Fazem parte destas comissões de julgamento músicos, letristas, poetas, professores de música e intelectuais que integram o contexto cultural gaúcho.

De todos esses diálogos, resalto um ponto que ficou evidente de forma geral: a preocupação sobre a imagem do gaúcho atual. Percebi este assunto nas falas que acentuavam as questões de disputa entre o tradicional e as inovações, que se apresentam majoritariamente nos contextos de festivais. Estas tensões demonstradas por alguns interlocutores apontam a resistência de alguns setores tradicionalistas às transformações, uma delas a esta imagem do gaúcho. Tentando entender o que seria esta situação da imagem, percebi que alguns querem mostrar hoje que o gauchismo não é um movimento homogêneo nem fechado no seu próprio contexto, ao contrário do que se pensa de maneira geral, no senso comum. Esta busca da troca de imagem parece querer mostrar uma dinâmica de integração com outras linguagens musicais, poéticas e sociais que tradicionalmente eram banidas. A integração também se dá no sentido da adaptação ao contexto atual da sociedade. Um dos meus interlocutores me disse algo realmente importante: “O gaúcho é o ser mais moderno no mundo...”. Logicamente que perguntei o porquê, para o que me disse que tinha gaúchos de todas as etnias, ou seja, há um conjunto pluriétnico caracterizado no gauchismo sem nenhum tipo de diferença nem racismo. O gaúcho se adapta a qualquer situação social, isto é: pode viver sozinho, em grupo ou em sociedade, seu discurso também entende e se comunica com várias realidades sociais, e ele ainda é um ser que está a par das novas tecnologias. Este discurso pode não ser surpreendente, mas é esclarecedor quanto ao pensamento e a absorção das transformações no gauchismo como um todo.

O que a maioria dos interlocutores comentou nestes depoimentos é que o setor campeiro do tradicionalismo gaúcho não reveste quase nenhum tipo de mudanças. Digo quase, pois visivelmente é difícil

detectar estes câmbios. Nas invernadas culturais e artísticas dos CTGs as danças são regulamentadas, as músicas para dançar requerem padrões determinados, e desta forma este setor parece também não apresentar grandes mudanças. Todos apontaram que os elementos de transformação aparecem através da música que se situa no contexto dos festivais e na produção livre ou pensada para o mercado de consumo, e que esta música é o centro das disputas e a marca fundamental das transformações na cena cultural gaúcha. Estas entrevistas e conversas fecharam o trabalho de campo em abril. Eu retornaria em Lages no fim de maio para participar e assistir o festival da 21ª *Sapecada da Canção Nativa*.



Foto 14: a confraternização com os participantes da seletiva da “13ª Sapecada da Serra Catarinense”

1.5 ENTREVISTAS NA CIDADE DE PELOTAS, RIO GRANDE DO SUL

Fazer pesquisa de campo na cidade de Pelotas me instigava por alguns motivos que considero importantes para este trabalho. Talvez o primeiro seria encontrar o compositor da chacarera “*Tradução*”, inspiradora do trabalho mencionado na introdução, para conversar com ele sobre o tema de gêneros musicais e dos caminhos que o gauchismo está tomando. Outra questão importante é que na cidade de Pelotas há outros músicos e intérpretes de renome desta cena musical. Queria poder

observar diferentes contextos da música gaúcha, e por isso entrevistar músicos na cidade de Pelotas seria outro reflexo dessa realidade musical. Meus contatos eram o próprio compositor e intérprete Fabiano Bacchieri e um músico que trabalha no grupo dele, Vitor Manske. Apesar das conversas antecipadas pelo *Facebook* foi difícil conciliar as entrevistas por compromissos pessoais, mas afinal consegui me reunir e conversar tendo momentos muito ricos e informações importantes.

O primeiro músico que consegui entrevistar foi Manske, percussionista em grupos de música gaúcha e educador musical. Ele participou do conjunto do Fabiano Bacchieri e de vários projetos que mostravam a música folclórica argentina, em especial o gênero chacarera. Uma das questões mencionadas rapidamente na entrevista foi a disputa entre a tradição e a inovação. Ele observou que o cenário musical da região de Pelotas estava dividido: havia muita gente que defendia ideias conservadoras, e eram raros os casos que apontavam para alguma diversificação estilística. Manske participou de vários festivais e sofreu com essas questões de regulamentos, por exemplo, com o uso de determinados instrumentos que não eram considerados tradicionalistas, como o *cajón* peruano, hoje usado na maioria dos festivais. Sobre regulamentos, também me disse que era interessante observar que a maioria deles obrigam sempre que se misturem figuras importantes com jovens promessas no palco, com o intuito de dar continuidade à música regional gaúcha. Quanto às transformações nos gêneros musicais ele não tem dúvida que o fato de usar gêneros folclóricos argentinos ou uruguaios contribui para mudanças. Manske comentou o que ele vivenciou nos trabalhos com Bacchieri, mostrando essa troca com a música dos países vizinhos e as mudanças que isto fomenta. Esses foram os principais assuntos que tratamos na parte da manhã. À tarde nos encontraríamos com outros músicos.

Depois do almoço nos encontramos na UFPEL com meus interlocutores. Presenciamos uma aula de musicologia e na sequência saímos para uma entrevista. Fabiano Bacchieri me levou para a casa de outro músico, onde nos encontraríamos também com um conhecido poeta e letrista da cidade. No local da entrevista nos receberam Rui Ávila, compositor e intérprete e o poeta Xirú Antunes. Conversei com os três em um ambiente bem descontraído, abordando temas de importância para minha pesquisa e para eles, já que mencionaram uma série de problemáticas que me serviram para ter outras visões sobre transformação. Concretamente os três artistas entrevistados apontaram um grave problema com questões poéticas na música e na composição. Eles disseram que existiriam quatro gerações de poetas gauchescos nos

sul do Brasil, a primeira seria a do Aureliano de Figueiredo, João da Cunha Vargas e Simões Lopes Neto, a segunda geração seria a de Jayme Caetano Braun e do próprio Xirú, a terceira seria a do Bacchieri, e hoje estaríamos na quarta. Assim, eles expressaram que haveria uma continuidade, uma linha de descendência, porque até a terceira geração os poetas liam e se inspiravam em seus antecessores. O problema que eles apontam é que atualmente os novos compositores, os da quarta geração, não leram estes poetas de base⁴⁸. Como consequência não houve continuidade para estas linhas poéticas, e por isso comentaram a existência de uma crise nesta produção poética e composicional.

Segundo os entrevistados, está se chegando a um limite entre a música comercial e a de produção nativista, onde a tendência comercial domina. Se o artista não se adequa a esta condição está condenado a parar de produzir e de viver da sua arte. Todos apontaram um desrespeito à tradição por parte de novas figuras que produzem a música gaúcha de um ponto de vista comercial ou submetida a um mercado de vendas. Outro assunto mencionado pelos artistas na entrevista foi que não é necessário o uso exagerado de recursos literários ou de uma sofisticação excessiva, justificando que os poetas de base tinham uma linguagem direta e bela ao mesmo tempo. Na questão da poesia, Xirú observava que a condição do poeta deve ser natural, e não por imitação como acontece hoje. Ou seja, o poeta teria essa qualidade de forma inata. Sobre o resgate de poetas de base como João da Cunha Vargas foi mencionado o artista Vitor Ramil, um expoente que não pertence especificamente à cena musical do gauchismo, mas usou a poesia de Vargas. Xirú colocou Ramil como exemplo para mostrar o que hoje a maioria dos compositores gaúchos não fazem.

Estes artistas dizem que estão se passando por alto as questões da tradição e do fundamento da cultura gaúcha para a produção artística. Fundamentalmente eles observam os caminhos em que se estão direcionando as produções musicais, que em princípio seriam três: preservar, transcender ou entrar no mercado comercial. Nestes caminhos há artistas que ficam na ambiguidade, entre a mídia e a produção poética gauchesca. O que os três comentaram na entrevista foi a tensão e a complexidade da cena, uma tensão baseada entre o que eles chamam de

⁴⁸ Esta foi uma definição que os entrevistados deram para essas três gerações de poetas, configurados como se fossem a base da construção poética do gauchismo que viria depois deles até a atualidade.

“fundamento”⁴⁹ e a música comercial. A discussão estabelecida por estas duas tendências é apontada como uma relação incômoda, como um tipo de desgaste no contexto cultural. Surgiu também a preocupação sobre a imagem do gaúcho e de sua arte, no sentido de mostrar para fora do contexto cultural um produto de má qualidade. O aspecto comercial aparece de forma negativa, contrariando a positividade dos festivais e seu efeito transformador no discurso do gauchismo.

Outra questão salientada foi os alcances da música gaúcha, para a qual apontaram que ela será sempre regional, não seria possível ter uma projeção nacional. Mesmo que a música gaúcha se aproprie de gêneros folclóricos de países vizinhos ela não tem a característica de transcender para outras fronteiras. É, por exemplo, o que acontece com a chacarera utilizada por Bacchieri, que o aproximou da Argentina participando de um festival nesse país, mas com uma repercussão relativa. As apropriações transformam a música regional, mas é evidente que o uso dessas apropriações é feito dentro do próprio contexto cultural. Por isso em questões de expansão de mercado eles admitem que haja restrições, mesmo que as vertentes comerciais apontem como as mais fortes e competitivas em ordem nacional. Outro problema existente neste mercado de música gaúcha são os festivais, para os quais estes três artistas qualificaram como uma máquina de produção, em detrimento da qualidade poética e composicional. Foi mencionado um dado importante sobre a quantidade de músicas inéditas gravadas através dos festivais no Rio Grande do Sul, que alcança anualmente o número de trezentas composições. Eles dizem que este é um número elevado para o contexto apontando uma superprodução. Consequentemente, surgem uma grande quantidade de músicas de baixa qualidade. Relacionado a isto apontaram que também mudou o tipo de público que frequenta os eventos como rodeios, CTGs e festivais. Este público tende a preferir músicas mais para a diversão e lazer do que para a reflexão.

Na parte final da entrevista falamos sobre o mercado musical local, que também é de certa forma restrito, e não se incentiva da maneira que eles desejam como artistas regionais, promovendo eventos ou shows importantes de música gaúcha. O que defendem também estes artistas é a existência de certa homogeneidade neste meio de música gaúcha, os trabalhos de todos os artistas devem ser equivalentes, sem ter figuras de destaque. Eles entendem que essas diferenças entre as produções musicais no gauchismo se dão pela modernidade, por

⁴⁹ Os entrevistados usaram várias vezes a palavra “fundamento”. Ela aparece com sentido de manter bases, de não sair da tradição.

questões de mercado e o grande marketing de algumas destas figuras. Dentre outros temas, falamos dos CTGs, sobre os quais todos opinaram que estes em algum momento serviram para norrear a tradição, mas depois o excesso de normas e o engessamento da cultura foi o que produziu a enorme rejeição por parte de artistas e público em geral. Além disto, foi dito que os CTGs se tornaram também muito comerciais na relação com seus frequentadores, para poder manter suas atividades tanto campeiras como artísticas. Nossa conversa chegou ao fim. Foi um diálogo extremamente produtivo que apontou outros problemas, outras tensões geradas pela música e pelas questões mercadológicas. Outras situações de transformações que analisarei nos próximos capítulos.

1.6 A PARTICIPAÇÃO NA 21ª SAPECADA DA CANÇÃO NATIVA, LAGES, MAIO DE 2013

Minha sexta viagem a campo foi bem especial, uma verdadeira “observação participante”, pois fui convidado para fazer parte de um grupo que defenderia uma música que concorria à 13ª *Sapecada da Serra Catarinense*. A música foi uma das selecionadas na triagem do mês de abril. Particpei tocando saxofone soprano, com um grupo musical de instrumentação variada, já que havia violino, quena⁵⁰, baixo elétrico, acordeão, violão, saxofone e duas vozes, uma masculina e outra feminina. A particularidade desta composição era o seu gênero musical: um candombe⁵¹, muito popular no Uruguai. É importante observar a aparição destes gêneros na música gaúcha, como eles se misturam, se resinificam no contexto regional e como são apropriados, pensando neles como elementos transformadores da música do gauchismo.

A possibilidade de tocar no festival era um motivo importante para poder observar este evento a partir uma posição de privilégio, ou seja, do lado de músico, observando a organização, os artistas e as relações que se tramam no sentido da disputa musical. No dia anterior à apresentação combinamos um ensaio geral na casa do nosso compositor,

⁵⁰ Instrumento andino de origem indígena. É um tipo peculiar de flauta que se executa em forma vertical, possui um bisel onde se direciona o sopro e uma série de buracos onde se colocam os dedos para fazer a variação de notas musicais.

⁵¹ O candombe é um gênero musical emblemático do Uruguai. Dominguez o descreve em sua tese de doutorado como um dos gêneros centrais do trabalho *Suena el Rio. Entre tangos, milongas, murgas y candombes: músicos y géneros rio-platenses en Buenos Aires*, de 2009.

que era também violonista e cantor nesta música. Foi interessante como organizaram esse ensaio, já que este encontro teria vários grupos tocando diferentes músicas que também concorreriam no festival. A partir daí comecei a reparar que os músicos compartilhavam e se misturavam em vários desses grupos. Explicaram-me que é possível participar, segundo o regulamento, em até duas músicas na mesma categoria do festival, ou seja: regional ou nacional. Isto permite a cada músico ter até quatro participações no total no evento, o que possibilita ampliar as possibilidades de premiação em dinheiro. Percebi o tipo de colaboração entre os instrumentistas e intérpretes, que se aglutinam em grupos propostos pelos compositores, o que permite a formação de um tipo de rede de produção muito coesa em prol de objetivos não somente artísticos, mas também mercadológicos.



Foto 15: ensaio com os músicos para participar da 13ª Sapecada da Canção Nativa em maio de 2013

O ensaio das músicas aconteceu em um clima muito descontraído, ordenadamente, sem pressa, entre vinhos e um discreto churrasco. Outro detalhe que percebi foi o agendamento de shows por parte destes mesmos músicos durante a Festa do Pinhão. Esta festa dura doze dias e a *Sapecada da Canção Nativa* faz parte da programação. Há vários palcos distribuídos no prédio da própria festa e no centro da cidade de Lages, o que permite que os músicos tenham a possibilidade de fazer shows durante todo o evento. Há músicos que se apresentam todos os dias, pois essa é uma oportunidade diferenciada de trabalhar

intensamente tocando somente música gaúcha e tendo uma boa recompensa econômica.

No dia da nossa apresentação começamos as atividades na parte da tarde com a passagem de som. Esse era o primeiro dia do festival onde participam somente artistas de Santa Catarina, mas com a possibilidade de tocar na final de domingo se estes se classificarem nos três primeiros lugares. Sábado é o dia em que concorrem as composições nacionais e também as obras de compositores locais que conseguirem um lugar na triagem nacional. Notei, na passagem de som, que o tratamento com os músicos locais não é o mesmo que com os músicos que vêm de fora, isto é, de instrumentistas de renome que tocam frequentemente em outros festivais importantes. Havia observado isto, que depois foi comentado por vários dos participantes deste primeiro dia. Além disto, foi interessante ver a recepção de vários destes músicos consagrados nos festivais como verdadeiras figuras nesta cena, isto por parte de organizadores e de alguns músicos locais. Depois da nossa passagem de som fomos para o local onde estávamos alojados para descansar e nos prepararmos para a apresentação da noite.



Foto 16: no *back stage* da Sapecada com Juan, Carlos e João Gabriel

À noite chegamos em cima da hora do início do festival. Entramos rapidamente, chegamos no *backstage* e montamos os instrumentos, afinando-os, e deixando tudo preparado para a hora de entrar no palco. Aproveitamos os minutos que restavam repassando a música novamente para estarmos bem seguros na execução. O nosso candombe era o sétimo a subir no palco. Na hora de tocar tudo estava

organizado, nos posicionamos de acordo ao combinado à tarde e, depois de anunciada a composição pelos mestres de cerimônias, abriu-se o telão e começamos a execução⁵².



Foto 17 e 18: tocando a música *Duda* no palco da *Sapitada da Canção Nativa*.

Além de tocarmos corretamente nos surpreendeu a boa recepção do público para o candombe, ainda que os versos fossem cantados em idioma espanhol. Saímos bem contentes e conformes do palco, estávamos confiantes que poderíamos obter alguma premiação. Depois de tocar aproveitei para observar não somente a performance dos outros grupos, mas também os preparativos para a premiação. Conversei com alguns músicos sobre a perspectiva dos possíveis ganhadores desta fase regional. Estes diálogos me permitiram conhecer a opinião de intérpretes e instrumentistas, de como eles relacionavam as composições, os gêneros executados e quem os jurados deveriam apontar como vencedores.

O momento da premiação é realmente emocionante, pois todos os músicos ficam a beira do palco na parte lateral deste esperando serem chamados. Há vários itens de premiação, como melhor arranjo, música mais popular, e melhor instrumentista, mas os prêmios mais importantes são as menções para a música ganhadora dessa fase regional e o segundo e terceiro lugar, já que estas composições passam a concorrer na final de domingo. Com nosso grupo esperávamos ansiosamente o resultado, acreditando na boa atuação que desempenhamos no palco com o candombe *Duda*, mas aos poucos vimos que o jurado tinha se inclinado por outras músicas e a nossa composição ficaria sem premiação. Depois que passou a adrenalina deste momento, ouvi vários comentários

⁵² A gravação da música pode ser escutada no DVD de anexos. Anexo 2, exemplo 20.

analíticos dos músicos participantes. Muitos deles falavam sobre as relações dos gêneros musicais executados e das tendências dos jurados que estavam na comissão, fato que mostra a existência de variados fatores para que uma composição se torne merecedora de premiação. A nossa participação com o gênero candombe era realmente uma aposta inovadora, contra vários gêneros e temáticas conservadoras ou mais tradicionais, que neste caso se mostraram mais fortes na hora da decisão dos jurados. As canções ganhadoras desta fase foram duas milongas e uma canção, cujo gênero era produto da mistura de milonga com toada. O arranjo e instrumentação eram diferentes e arrojados para os moldes da música gaúcha. A observação desta fase regional me levou a pensar que artistas de renome tem sua força na hora das avaliações, independente do rendimento musical no palco ou do tipo de composição que está sendo exposta, ou seja: o peso das figuras consagradas é importante na hora de julgar.

No sábado concorreram as músicas pela fase nacional, com a atuação dos músicos consagrados na cena musical gaúcha. Estes instrumentistas e intérpretes têm uma trajetória musical que os coloca em um patamar superior neste contexto. Questões como tempo de carreira, estilo, quantidade de CDs gravados como solistas são muito importantes, assim como participações de outros trabalhos e premiações em festivais. Observei nesse dia apresentações bem executadas e com arranjos diferenciados, tanto nas instrumentações quanto na concepção musical. Algumas músicas foram tocadas com contrabaixo acústico, com clarinete e com saxofone. Passaram para a final de domingo doze composições, que somadas às três ganhadoras da fase regional fariam a grande final. Depois dos resultados a festa continuou com um grande baile animado por uma dupla de intérpretes muito conhecida no meio da música gaúcha.

A grande final do domingo foi acompanhada por um público numeroso e muito entusiasta. Se apresentaram as quinze composições com interpretações de alto nível, e na hora do resultado não se deram grandes surpresas. De todas as formas é possível encontrar alguns pontos interessantes para analisar os resultados.



Foto 19: o público e o local da *Sapecada* na final do festival

Os ganhadores foram os intérpretes e os instrumentistas mais conhecidos nesta cena, ou seja, as figuras que têm mais trajetória e que já são consideradas de renome neste contexto musical. Tornou-se evidente o mesmo que aconteceu na fase regional: ter prestígio, ter uma carreira musical consistente e frequentar os festivais pesa na hora da competição e do julgamento. Como estas músicas executadas são inéditas, o papel dos melhores intérpretes e instrumentistas faz uma grande diferença no momento de mostrar uma nova obra e buscar de maneira convincente a aceitação de jurados e do público. As duas primeiras classificadas tinham arranjos com instrumentação diferente dos clássicos da música gaúcha: foram executadas com violino, clarinete e contrabaixo acústico, e a segunda colocada foi cantada em espanhol. Estas situações podem ser consideradas como transformações no aspecto estético. A terceira música classificada foi a que ganhou a fase regional. Esta sim parecia uma composição dentro dos moldes mais tradicionais: tocada com um quarteto de violões, teclado e violino, e seu destaque era o arranjo de vozes⁵³.

Para encerrar esta observação farei menção a um detalhe que ficou evidente sobre a produção cultural destes músicos: a configuração

⁵³ Ver anexo 2, exemplo 21, músicas ganhadoras da 21ª *Sapecada da Canção Nativa*.

de uma rede entre estes instrumentistas, compositores e intérpretes parece fundamental para o funcionamento deste mercado. Esta rede parece ser produto da junção e convergência de objetivos artísticos e comerciais. Através da minha participação nos eventos e entrevistas feitas na região de Lages, observei que há um grupo de músicos que trabalha consistentemente na profissionalização deste meio musical. São eles os que estão tentando uma inserção no grupo de figuras consagradas nos festivais, que na sua maioria são provenientes de distintos pontos do Rio Grande do Sul. Alguns destes músicos lageanos estão conseguindo estes objetivos, o que de certa forma aponta a serem eles agentes transformadores em uma cena onde o predomínio rio-grandense é evidente. Diferente deste núcleo que busca objetivos profissionalizantes, ou seja, viver exclusivamente da sua música, há artistas em Lages que dividem as atividades musicais com outras atividades profissionais, sem prejuízo na qualidade de sua produção artística. A diversidade de tendências e comportamentos observada em campo nas participações musicais e entrevistas me ofereceu um vasto cenário para mapear as transformações e como se tramam as relações neste contexto do gauchismo através da música.

1.7 A OBSERVAÇÃO DA 33^a COXILHA NATIVISTA DE CRUZ ALTA

A *Coxilha Nativista* é um festival que se realiza há trinta e três anos na cidade de Cruz Alta e até o momento as edições foram acontecendo ininterruptamente. Este é um fato único já que a maioria destes eventos sempre tiveram interrupções, a maior parte deles por questões econômicas. Poder observar este festival, que é de reconhecida importância foi possível pela amizade que mantenho há algum tempo com Elmar Mello Lopes, natural da cidade de Cruz Alta e companheiro entranhável de algumas pescarias entre Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Seu convite estava feito há bastante tempo e por motivo desta pesquisa se tornou irrecusável. Havia também algumas questões interessantes que faziam quase uma obrigação visitar este festival, uma delas era que Elmar tem uma amizade antiga com um dos jurados e com o organizador na atualidade da *Coxilha Nativista*, o que me permitiria ter acesso às informações mais importantes sobre o evento e também ter o contato com alguns músicos. Com estas expectativas decidi aceitar o convite e ir para Cruz Alta fazer a observação.

Parti da cidade de Florianópolis na quinta feira 25 de julho, e depois de doze horas de uma viagem bastante cansativa arribei ao meu

destino. Meu amigo estava me esperando na rodoviária e nos encontramos às dez da manhã, hora da minha chegada. Na casa dele, entre mates e conversas, nos encontramos com o organizador da *Coxilha*, Juca Moraes. Ele nos comentou da correria, pois o festival já tinha começado há dois dias e tem uma série de eventos paralelos, ou seja, a organização deste conjunto de atividades é bastante trabalhosa. Entregou-nos duas credenciais para acesso livre a todos os lugares e saiu de novo para seu trabalho de organização. Também nesse momento, organizamos o almoço com um dos jurados do festival e amigo do Elmar, Beto Barcellos, que é músico, compositor e produtor musical de Cruz Alta. No almoço conversamos bastante com Beto e sua esposa, pessoas muito envolvidas nas atividades da *Coxilha Nativista*. Nesta edição Beto era jurado, junto a nomes importantes da música nativista como Luiz Carlos Borges, Marcelo Caminha, Erlon Péricles e Tadeu Martins. Destas conversas saíram algumas informações interessantes que me serviram para poder comparar a minha participação e observação na *Sapitada da Canção Nativa* em Lages e também ter uma visão mais próxima de como se compete musicalmente num festival importante como a *Coxilha Nativista*.

Este evento, que vem sendo realizado desde 1981 sem interrupções, é organizado pela prefeitura da cidade com uma verba destinada especificamente ao evento e sem nenhum tipo de incentivo fiscal, ou seja, sem o uso de leis de incentivo a cultura como acontece em outros festivais. Os entrevistados me disseram que existe um decreto que estabelece sua realização. O festival tem vários eventos paralelos que também são competitivos. São eles a *Coxilha Piá*, uma mostra de música gaúcha infanto-juvenil competitiva realizada desde 1985. Neste ano houve também um concurso de trova⁵⁴ chamado *1º Mi maior de Gavetão*, além do festival propriamente, que tem uma fase local para artistas da cidade e uma fase geral para concorrentes de outras cidades do Brasil. São quatro dias de atividades ininterruptas, tendo como locais

⁵⁴ A trova é uma modalidade de declamação muito usada na campanha. É acompanhada por acordeão e sempre há um desafio entre dois ou mais trovadores. Neste caso o acompanhamento do acordeão foi em *Mi maior* e sempre foi num desafio entre dois trovadores avaliado por cinco jurados. O tema foi proposto pela mesa julgadora. A trova é muito parecida às *payadas* rio-platenses.

o parque de exposições integrado de Cruz Alta, e os eventos principais são realizados no Ginásio Municipal⁵⁵.

Na sexta feira à tarde, depois do almoço e da conversa com Beto Barcellos, fomos dar uma volta no parque de exposições. Presenciamos um rodeio gaúcho com laçadores a cavalo, uma amostra competitiva das atividades campeiras das quais participam os CTGs, com prêmios em dinheiro para os melhores participantes. Depois fomos para um ginásio dentro do parque e assistimos a o final da mostra da *Coxilha Piá*. Foi bem interessante ver a juventude tocando música gaúcha num palco com todas as características de sonorização profissional. Este evento tem o objetivo de incentivar a continuidade artística, não somente do festival, mas de um modo geral, da tradição do gauchismo e suas manifestações musicais. Depois disto voltamos para a cidade, dando uma passada pelo Ginásio Municipal, onde assistimos a passagem de som de um dos concorrentes. Ficamos um tempo observando e ouvindo os ajustes dos técnicos e dos músicos, e na sequência fomos para a casa de Elmar para jantar e nos prepararmos para assistir o festival.



Foto 20: o palco do Ginásio Municipal da 33ª *Coxilha Nativista* de Cruz Alta.

⁵⁵ Para acessar a programação completa:
<http://www.33coxilhanativista.com.br/eventos>

Na primeira observação que fiz sexta feira à noite concorriam músicas classificadas na categoria geral, e este era o segundo grupo de classificadas. Na quinta feira um grupo também na categoria geral já tinha passado pelo palco e na quarta tinha acontecido a fase regional. Este tipo de organização é parecido com a do festival *Sapitada da Canção Nativa* de Lages, tendo a fase local onde classificam três composições e, de cada eliminatória geral, sete passam para a fase final. Antes de começar a mostra competitiva houve uma apresentação de danças gaúchas tradicionais feitas pelo grupo de Cruz Alta chamado *Chaleira Preta*, que apresentou várias coreografias, e entre elas, a chacarera, dança do noroeste argentino, muito aplaudida pelo público. Depois da apresentação deste grupo começou se ajeitar o palco para a rotina do festival. Foram arrumados os microfones e as caixas de som. Depois os apresentadores tomaram seu lugar e começou este segundo dia de eliminatória da fase geral. O que observei no palco também parece ser um padrão de organização nos festivais, representados por uma dupla de apresentadores, masculino e feminino, com roupas tradicionais, comentando algo sobre as composições e anunciando o nome dos músicos, do intérprete e compositores, e depois se dá lugar a execução de cada composição.



Foto 21: grupo *Chaleira Preta* dançando a chacarera



Foto 22: os apresentadores do festival

Assisti todas as músicas desta eliminatória, e não houve neste conjunto de composições alguma mostra de inovação ou de transformação notória. As obras estiveram sempre dentro dos gêneros usados nos festivais, e os arranjos e a instrumentação também respondiam ao padrão que se observa comumente. O que notei foram variações nas temáticas e na poesia das letras. No sábado concorreram todas as composições classificadas para a final, tanto as da fase local

como as da fase geral. Antes da final aconteceu o concurso de trovas *1º Mi maior de gavetão*, com dois trovadores e um acordeonista no acompanhamento. O desafio entre os dois participantes se prolongou por aproximadamente meia hora, e depois do veredito dos jurados da trova começou a final do festival.

Foi nesta final que consegui observar algumas diferenças no que se refere a interpretação e gêneros. Dentre todos estes tipos musicais apareceram duas diferenças: um rasguido doble, gênero da região de Corrientes, na Argentina, e uma mazurca, um gênero europeu que era tocado na campanha rio-grandense. Esta última, por sinal, trouxe um arranjo e uma instrumentação diferenciada do resto, com tímpano sinfônico, violino, contrabaixo acústico, violão e uma voz masculina. Na hora das premiações talvez a maior novidade tenha sido essa mazurca, que foi premiada em várias categorias, como o segundo lugar, a categoria de melhor arranjo e a de melhor melodia. A grande vencedora foi uma milonga, ritmo que já se consagrou há muito tempo na cena musical gaúcha. Como música mais popular foi eleita uma composição local em homenagem a um cidadão muito querido de Cruz Alta. O gênero usado é chamado de contra-passo, um gênero de dança.



Foto 23: com Beto Barcellos e Juca Moraes



Foto 24: o público na noite final da 33ª *Coxilha nativista*

Uma questão interessante foi ver novamente um grupo de músicos e compositores renomados concorrendo às melhores premiações. Observei, pesquisando edições anteriores da *Coxilha Nativista*, que as categorias de melhor instrumentista e melhor arranjo sempre estão associadas às três músicas vencedoras ou os três primeiros lugares da classificação. Os jurados tiveram que analisar um volume de 700 músicas, para então selecionar as trinta que iriam para as fases

classificatórias. O que também percebi foi que existe contestação dos resultados. Houve alguns participantes que reclamaram das premiações, mostrando de alguma forma certo tipo de tensão com os jurados e os organizadores. Outra coisa interessante foi comparar o valor das premiações com os da *Sapecada da Canção Nativa*. O festival de Lages oferece R\$ 12 mil para a vencedora, e a *Coxilha Nativista* R\$ 5 mil, e assim acontece proporcionalmente com o resto das categorias premiadas. O fato é que o festival de Lages tem a produção da “Festa do Pinhão” que alavanca as premiações para esses patamares, e a *Coxilha Nativista* utiliza somente patrocínios particulares, além da verba destinada pela prefeitura de Cruz Alta, o que configura premiações mais baixas. Para finalizar, diria que todas as pessoas com quem conversei se mostraram muito receptivas com este trabalho de pesquisa se dispondo a conversar sobre a história do festival, as particularidades e, de um modo geral sobre as questões da música gaúcha.

CAPÍTULO 2 - TRADICIONALISMO E NATIVISMO COMO MOVIMENTOS SOCIAIS E CULTURAIS

Para entender as transformações no gauchismo é importante comentar as características dos movimentos que surgiram em diferentes épocas históricas, e que têm relação direta com o modo de vida da campanha, seus hábitos e costumes, e com as pessoas que fazem parte deste contexto. Nestes movimentos se detectam as transformações, pois são neles que parte dos indivíduos do gauchismo se identificam e agrupam, desenvolvendo atividades que recriam a imagem do gaúcho. Estas atividades funcionam como representações da vida pastoril de uma época passada, e que foram (e ainda são) revigoradas nestes coletivos. A lida campeira e as atividades artísticas são fundamentais nestes movimentos para dar vida à imagem do gaúcho. A música se tornou essencial ao longo do tempo nestes movimentos ocupando um lugar central nas discussões estéticas e ideológicas. Por isso é importante comentar a emergência dos movimentos para entender como se desenvolveram estas transformações, e como a música ocupa um lugar preponderante nestes câmbios no gauchismo. Neste capítulo discorrerei sobre Tradicionalismo e Nativismo por serem estes os dois setores que dividem a cena cultural, ora se encontrando, e ora se dissociando, tanto em questões estéticas quanto ideológicas.

2.1 O MOVIMENTO TRADICIONALISTA GAÚCHO

O antecedente mais significativo do movimento tradicionalista foi talvez a criação da *Sociedade Partenon Literário*, em 1868. Em plena Guerra do Paraguai, um grupo de intelectuais iniciou um trabalho literário através de diários, revistas, livros e conferências, na tentativa de difundir certo telurismo que parecia fazer parte dos habitantes do sul do país (JACKS, 2003:29). Segundo Álvaro Santi, este grupo de escritores e intelectuais não somente exaltava o heroísmo do gaúcho nas suas publicações, como também tratavam temas de cunho progressista. Ideologicamente eles eram republicanos e abolicionistas fervorosos, românticos defensores dos direitos das mulheres no que tange à educação e censura. Estes assuntos aparecem na *Revista do Partenon Literário*, mas também eram tratados em debates públicos por eles promovidos (SANTI, 2004:29). A importância da *Sociedade Partenon Literário* como antecedente do tradicionalismo revela-se nas poesias e prosas escritas pelos seus membros, compiladas anos mais tarde por Augusto Meyer no chamado “Cancioneiro Gaúcho”. Esta característica

da importância dos aspectos poéticos é ressaltada também no desenvolvimento da música gaúcha até chegar ao Nativismo. Entrar em detalhes sobre a estilística e influências literárias destes escritores do *Partenon* não seria tão importante nesta pesquisa, mas podemos citar que, segundo o pesquisador Athos Damasceno Ferreira, eles teriam certa inclinação pelos românticos franceses, como Victor Hugo ou Lamartine, entre outros, criando uma forma de escrita bem particular por causa da mistura da temática gaúcha com o estilo refinado do romantismo francês (SANTI, 2004:34).

Com a recém-instalada República buscando a sua consolidação surgiram no Rio Grande do Sul várias tentativas de criação de entidades cívicas que incentivariam o patriotismo e o culto das tradições nacionais e estaduais (JACKS, 2003:31). Foi assim que, em 1898, o Major Cezimbra Jaques fundou o *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre*. Segundo Santi, esta agremiação tinha também características de sociedade literária, com inspiração no antigo *Partenon*, mas o seu principal objetivo seria pragmático. O antropólogo Rubem Oliven, no seu livro *A parte e o todo*, destaca esta situação de forma bem clara observando que o *Partenon* exaltaria a temática gaúcha através da literatura. Já o *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre* buscava manter os costumes do campo recriado em eventos sociais como bailes, desfiles, palestras e festas (OLIVEN, 2006:100). Oliven assinala duas questões importantes comuns a estas duas associações. A primeira é que elas estão formadas por pessoas de origem modesta, que não possuíam nem terras nem capital, e que encontrariam na atividade intelectual a ascensão e inserção nos quadros de poder da época. A segunda questão refere-se a que, embora ambas as associações tivessem direcionamentos diferentes, ambas estavam preocupadas com a tradição e a modernidade. Em outros termos: o *Partenon*, ao mesmo tempo em que se espelhava no modelo literário da Europa, evocava a figura tradicional do gaúcho. Já o *Grêmio Gaúcho*, segundo seu fundador, pretendia manter as tradições sem excluir as práticas do presente (id, 2006:101). Segundo Oliven, há uma dialética entre o velho e o novo, entre tradição e modernidade, passado e presente nos processos sociais e culturais que menciono (id, 2006:102). Esta dialética torna-se significativa por estar continuamente em jogo nas transformações que pretendo descrever.

O historiador Tau Golin menciona que o *Grêmio Gaúcho* tem uma forte matriz na *Sociedad Criolla* criada em Montevidéu, Uruguai, quatro anos antes da sua fundação (GOLIN, 1983:30). Um dado importante é que, segundo Golin, Cezimbra Jaques já tinha conhecimento da sociedade fundada no Uruguai e expressava enorme

simpatia com os ideais de manutenção da tradição que a sociedade uruguaia pregava. Há mostra da influência exercida pela *Sociedad Criolla* de Uruguai nas manifestações ideológicas que Cezimbra Jaques professava e que passaram anos depois para as gerações que deram continuidade a estes movimentos (SANTI, 2004:38-40). Coincidentemente, também na Argentina e na mesma época, surgem as *Sociedades Tradicionalistas* e as academias ou centros *criollos*, com o intuito de recriar os costumes do *gaucho*, inclusive sua música e suas danças. Este fenômeno aconteceu entre 1898 e 1914 em Buenos Aires e seus arredores (ARCHETTI, 2003:14). Cabe ressaltar que o tratamento de Golin para analisar estas agremiações aponta também para questões políticas, onde a atuação da elite rio-grandense desempenha um papel preponderante na formação de todos estes grupos tradicionalistas. O ideal positivista que imperava na época, segundo Golin, transcendeu para estas associações que desenvolveram uma relação direta com o Governo do Estado, tendo membros do poder público nas suas filas (GOLIN, 1983:31). O que Golin aponta neste caso complementar as afirmações de Oliven no sentido de como estes grupos se aproximaram e acederam a posições de poder político da época.

Em outro enfoque, Nilda Jacks pontua o claro objetivo cívico da fundação do *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre*, colocando o comentário do próprio Cezimbra Jaques, que enaltece o patriotismo, dizendo que era necessário “manter o cunho do nosso glorioso Estado e conseqüentemente as nossas grandiosas tradições” (JACKS, 2003:31). A criação da *União Gaúcha* de Pelotas em 1899, com uma proposta objetiva focalizada no civismo e patriotismo mostra o espírito de cultivar as tradições brotando em todo Rio Grande do Sul. Outras agrupações surgiram nessa época, como o *Centro Gaúcho* de Bagé (1899), o *Grêmio Gaúcho de Santa Maria* (1901), a *Sociedade Gaúcha de Lomba Grande* (1938) e o *Clube Farroupilha* de Ijuí (1943). Destas associações, somente as duas primeiras, o *Grêmio Gaúcho* e a *União Gaúcha* de Pelotas, conseguiram algum resultado nos seus propósitos iniciais (id, 2003:32). Esta fase de exaltação dos valores culturais nacionais e regionais, demonstrada pela aparição destes grupos no fim do século XIX até quase a metade do século XX, antecedeu a um importante movimento que iria surgir por volta de 1948: o Tradicionalismo Gaúcho.

O Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) tem como marco de iniciação a criação do *35 Centro de Tradições Gaúchas*, no dia 24 de

abril de 1948 em Porto Alegre¹. O nascimento deste primeiro centro de tradições gaúchas (CTG) se deve à iniciativa de um grupo de estudantes secundaristas vindos do interior do Estado e de alguns escoteiros da capital. Este fato iniciaria uma fase do culto às tradições gaúchas como contestação à invasão da cultura norte-americana que era difundida no Brasil. O nome de “35” se deve ao ano de 1835, início da Revolução Farroupilha. O antecedente deste primeiro CTG foi a criação do Departamento de Tradições Gaúchas no Grêmio Estudantil do Colégio Júlio de Castilhos, em Porto Alegre, no ano de 1947. Este grupo era liderado por Luiz Carlos Barbosa Lessa e João Carlos Paixão Côrtes. Por outro lado, os escoteiros também tinham o objetivo de organizar uma associação tradicionalista, sob o comando de Hélio José Moro e Glaucus Saraiva. As duas tendências eram um pouco diferentes: a do Colégio Júlio de Castilhos pretendia ser um movimento aberto e de expansão popular, enquanto os escoteiros propunham uma agrupação com um caráter mais fechado, com um número restrito de fundadores e a possibilidade de futuros substitutos (GOLIN,1983:53). Na junção destas duas vertentes prevaleceu a ideia de Barbosa Lessa, ou seja, a da abertura social, dando origem à estrutura do *35 Centro de Tradições Gaúchas* em abril de 1948. A partir deste acontecimento surgiram no Estado do Rio Grande do Sul vários CTGs copiando o modelo do “35”. Com o passar do tempo os CTGs se espalharam pelo país por causa da imigração rio-grandense para outros estados e também para o exterior. Até fins de 1980 existiam mais de mil CTGs no Rio Grande do Sul e mais de uma centena entre os criados no resto do país e no exterior (JACKS, 2003:35).

Através de entrevistas com alguns dos intelectuais do tradicionalismo Oliven observa que este movimento é basicamente urbano e procura recuperar os valores rurais do passado (OLIVEN, 2006:108), uma espécie de saudade do campo e da terra de origem que seria suprida através da representação dessa forma de vida trazida pelo movimento tradicionalista. Isto tem uma relação com a origem dos fundadores do movimento e do *35 CTG*, já que eles provinham de famílias de pequenos produtores rurais do interior quando foram para a capital do Estado procurando dar continuidade aos seus estudos. O que este grupo de jovens propunha era a recriação do âmbito da campanha na cidade, em espaços onde fosse possível realizar algumas atividades

¹ No DVD de anexos pode-se assistir a um documentário do programa Globo Rural extraído do *youtube* sobre os CTGs e sobre a fundação do *35 CTG* de Porto Alegre. Anexo 1.

campeiras e também compartilhar momentos de sociabilidade, como nos galpões das fazendas. Outro dado importante mencionado por Oliven é que o segundo CTG, o *Fogão Gaúcho*, foi criado em Taquaras, uma cidade de imigrantes alemães, o que mostra como estes desejavam afirmar sua brasilidade e se integrar ao contexto estadual, somando-se ao movimento que foi absorvendo a imigração e alguns dos seus traços como componente cultural do Estado (id, 2006: 112-113).

O crescimento e a importância do tradicionalismo foram aumentando com a criação dos GTGs pelo estado e outras cidades brasileiras, a ponto de fomentar em 1954 o *I Congresso Tradicionalista*, que passou a ser realizado anualmente. Na sua oitava edição, em 1961 é aprovada a *Carta de Princípios do Movimento Tradicionalista* elaborada por Glaucus Saraiva, onde já aparece o termo “nativista” (SANTI, 2004:49). Em 1964 foi oficializada a *Semana Farroupilha*, comemorada anualmente de 14 a 20 de setembro, com o envolvimento da rede pública escolar e a Brigada Militar. No *XII Congresso Tradicionalista Gaúcho* realizado em Tramandaí foi decidido organizar uma associação de entidades tradicionalistas, dando-lhe o nome de “Movimento Tradicionalista Gaúcho”, o MTG. A proximidade do movimento com o Governo era notória, tanto que em 1971 foi doado um terreno para a construção da sede definitiva do *35 CTG*. Em 1974 constituiu-se como fundação o “Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore” (IGTF), ligado à Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo de Rio Grande do Sul. Na década de 80, instituiu-se por lei o ensino do Folclore em todas as escolas estaduais através da disciplina de “Estudos Sociais”. Uma mostra da transcendência deste movimento cultural é a realização do *I Congresso Brasileiro de Tradição Gaúcha*, que aconteceu em 1988, em Santa Catarina, e que inspirou a criação da “Confederação Brasileira da Tradição Gaúcha” (CBTG) (OLIVEN, 2006:146).

Criadas e configuradas institucionalmente, as entidades gaúchas do tradicionalismo passaram a se manifestar através dos seus diretivos e intelectuais, que teorizavam sobre os caminhos e as dinâmicas da tradição. Uma importante mudança de postura no culto às tradições foi assinalada por um dos criadores do MTG, Luiz Carlos Barbosa Lessa. À diferença das gerações do *Partenon Literário* e do *Grêmio Gaúcho*, Lessa expressa que, enquanto essas sociedades procuravam recriar a figura do gaúcho na literatura, no caso do *Partenon*, e representá-la através de algumas práticas tradicionais como o *Grêmio Gaúcho*, a proposta do *35 CTG* era de “*revivê-lo*, na medida do possível, ainda que simbolicamente” (SANTI, 2004:44). Para isto, a recuperação de elementos como a linguagem, a vestimenta e os costumes do gaúcho da

campanha era fundamental. Dos ideólogos do Movimento Tradicionalista, Luiz Carlos Barbosa Lessa adquire uma importância capital para as questões teóricas. Em 1954 Barbosa Lessa elabora um texto fundamental para o tradicionalismo que é apresentado num congresso em Santa Maria: *O sentido e o valor do tradicionalismo*. Este documento transformou-se na tese-matriz do Movimento Tradicionalista Gaúcho (OLIVEN, 2006:115).

Barbosa Lessa era formado em direito e migrou para São Paulo com a intenção de estudar na Escola de Sociologia e Política. Nessa instituição seria aluno de Donald Pierson, um sociólogo americano formado pela escola de Chicago que usava nas aulas seu livro *Teoria da Pesquisa em Sociologia*. Além deste material, também era usado o trabalho do antropólogo Ralph Linton, intitulado de *O Homem: uma introdução à antropologia*. Estes seriam os tratados básicos que orientariam Barbosa Lessa para a formulação do texto sobre tradicionalismo mencionado acima. Oliven afirma que Linton e Pierson apontavam questões como o crescimento populacional, as consequências da urbanização e as transformações que ocorriam nos núcleos familiares e nos grupos locais, temáticas decorrentes da escola durkheimiana do século XIX (OLIVEN, 2006:115). O problema que surge na sociedade ocidental seria um tipo de desintegração observada mais nitidamente nos centros urbanos, um fenômeno que Durkheim descreveria como anomia, decorrente do aumento populacional e da divisão social do trabalho. Esta situação se deve principalmente a dois fatores: o enfraquecimento dos núcleos das culturas regionais e o desaparecimento dos grupos locais que seriam as unidades transmissoras das culturas (id, 2006:117). Barbosa Lessa encontra nesses autores as teorias sociais vigentes nessa época e as usa para formular sua tese como proposta contra esses problemas. Por isso nesse texto tradicionalista enfatiza-se a importância da cultura transmitida pela tradição, para que a sociedade funcione como uma unidade. O que se torna importante afinal, é que o tradicionalismo gaúcho se apresenta através da sua matriz teórica como um dos difusores das ideias das ciências sociais americanas usando Linton, Pierson e Redfield como autores básicos mediados pelo texto de Barbosa Lessa (id, 2006:116).

Baseado nesta matriz teórica de Barbosa Lessa o tradicionalismo gaúcho busca nos CTGs a representação da vida do campo e uma estrutura para a manutenção das tradições. A reprodução nos CTGs da hierarquia vivida no campo é duramente criticada por alguns autores e historiadores, como Tau Golin e Sandra Pesavento. A organização das associações tradicionalistas e CTGs se fundam na existência de um

“Patrão” como presidente, de um “Capataz” como vice-presidente, de “Sota-capatazes” como secretários, “Conselho de Vaqueanos” como conselho consultivo, um “Agregado de pilchas” como tesoureiro e finalmente os “Peões” e a “Prendas” como sócios. Isto evidenciaria um caráter latifundiário revivido numa época com outra estrutura social e num meio que não é propriamente o rural (GOLIN, 1983: 102). Jacks coloca a seguinte reflexão a respeito da ideologia do tradicionalismo:

Com esta perspectiva analítica, o Tradicionalismo é tido por mais autores como uma ideologia destinada a submeter às camadas populares, rurais, e urbanas, aos seus princípios, que enfatizam a harmonia social, o bem coletivo, a cooperação com o Estado, o respeito à lei, etc. (JACKS, 2003:40).

As críticas que Golin sustenta sobre os modelos tradicionalistas são baseadas fundamentalmente em questões ideológicas. O autor utiliza o termo ideologia no sentido marxista, isto é, a imposição das ideias de uma classe dominante ou superior para a submissão de camadas populares, como expressa Nilda Jacks no parágrafo acima. Estes autores observam a ideologia do tradicionalismo como a de uma elite que exerce poder não somente em questões econômicas, senão também intelectuais e políticas, ou melhor, na junção destas três esferas. Os intelectuais que formularam as ideias do tradicionalismo conseguiram, pelo relatado neste capítulo, aceder aos quadros de poder político que inevitavelmente têm uma estreita relação com a esfera de poder econômico, sendo isto o que aponta Golin, no sentido de elites formadoras e relacionadas com o Movimento Tradicionalista Gaúcho.

Considero importante mencionar também que o tradicionalismo sempre praticou apropriações como forma de construir modelos ideológicos e culturais e adequá-los à ordem local. Como exemplo disto vemos o *Partenon* com sua proximidade do Romantismo Europeu do século XIX, o *Grêmio Gaúcho* com as ideias trazidas da *Sociedad Criolla* de Uruguai e depois na tese de Barbosa Lessa, um tipo de apropriação e readequação sobre as ideias de Linton e a Escola sociológica de Chicago apontada no trabalho de Zalla (2009:1748)². A

² Jocelito Zalla elaborou um trabalho em 2009 apresentado no IV Congresso Internacional de História em Maringá. Leva como título: *A política do mito: debate e apropriação do projeto tradicionalista gaúcho de Luiz Carlos Barbosa Lessa*. O autor discute nesse trabalho de como foram apropriadas as

continuidade do movimento tradicionalista como uma proposta inovadora e de transformação seria marcada pela emergência da tendência nativista.

2.2 O NATIVISMO OU MOVIMENTO NATIVISTA GAÚCHO

O Nativismo como movimento social e cultural é caracterizado por Anthony Wallace no seu estudo publicado na revista *American Anthropologist* (Vol. 58: 1956) como um movimento de revitalização. Nesse artigo Wallace define o conceito de revitalização como: “um esforço deliberado, organizado e consciente dos membros de uma sociedade para construir uma cultura mais satisfatória”³. A revitalização é, então, um tipo especial do fenômeno de mudança cultural, pois é inovadora e gera um novo sistema de relações e características culturais na sociedade onde acontece. Ou autor cita Linton dizendo que: “‘Movimentos nativistas’, por exemplo, são movimentos de revitalização caracterizados por uma forte ênfase na eliminação de pessoas, costumes, valores, e/ou materiais estrangeiros...” (LINTON: 1943)⁴. É por esse motivo que Wallace coloca o nativismo dentro dos movimentos de revitalização, pois encontra vários movimentos que se utilizam da caracterização esboçada por Linton. A formulação de Wallace torna-se importante para esta pesquisa já que ele observa o nativismo através do conceito de revitalização como se fosse um tipo de transformação cultural, e em certa medida seria o que acontece com o nativismo gaúcho. Segundo Marshall Sahlins, o conceito de Nativismo já era expresso por Linton em 1943, assim os movimentos nativistas são um dos itens na pauta antropológica há mais de cinquenta anos (SAHLINS, 1997:134). No seu texto *O pessimismo sentimental e a experiência etnográfica* o autor observa a definição de Nativismo expressada por Linton: “qualquer tentativa consciente e organizada, por parte dos membros de uma sociedade, de reavivar ou perpetuar aspectos selecionados da sua cultura” (LINTON, 1943:220).

ideias da escola sociológica de Chicago para elaborar a tese-matriz do tradicionalismo gaúcho.

³ Tradução deste artigo disponível em:

<http://missao.info/wpcontent/uploads/2007/11/wallace.pdf>

⁴Ver:

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/663272?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21102915585493>

O Nativismo existe hoje como uma das correntes ideológicas dentro da cultura gaúcha e segundo alguns autores e intelectuais do gauchismo, poderia se caracterizar como movimento artístico e social. Para identificá-lo devemos observar os processos históricos, sociais e culturais que marcaram sua conformação até a atualidade. A primeira menção do termo “nativista” no contexto do gauchismo brasileiro aparece na *Carta de Princípios* do MTG de 1961, aprovada na edição do *VIII Congresso Tradicionalista* (SANTI, 2004:49), ainda vigente. No texto lê-se o seguinte parágrafo: “XIX - Influir na literatura, artes clássicas e populares e outras formas de expressão espiritual de nossa gente, no sentido de que se voltem para os temas nativistas.” (SARAIVA, 1961)⁵. Independente das formulações teóricas, o movimento nativista surge no seio do tradicionalismo.

Na década de 70, a iniciativa de uma rádio de Uruguaiana de organizar o *1º Festival da Canção Popular de Fronteira* deu impulso para trazer à região um formato muito similar ao dos festivais do Rio de Janeiro. Este evento de caráter eclético permitia todos os gêneros, dentre os quais a música regional gaúcha faria parte. Os compositores Júlio Machado e Colmar Duarte Dois competiram com uma milonga que tinha esse marcado caráter musical, e que foi desclassificada. Depois desta situação Duarte e Machado idealizaram um festival onde fossem aceitas somente canções gaúchas. Ainda nesse ano (e com a mesma milonga) ganharam o *1º Festival Artístico-Cultural Tradicionalista*, organizado pelo CTG *Poncho Verde* (SANTI, 2004:54). No ano seguinte, Duarte seria eleito presidente do CTG *Sinuêlo do Pago* e levaria a cabo, com a ajuda da diretoria, o projeto de organizar o festival só com músicas gaúchas. Assim nasceria a *1ª Califórnia da Canção Nativa*, nome aprovado por unanimidade pela diretoria do CTG. O termo Califórnia “[...] vem do grego e significa ‘conjunto de coisas belas’”, de acordo com o escrito na contracapa do disco do festival⁶.

A *1ª Califórnia da Canção Nativa* teve um sucesso de público muito grande, mas o resultado do festival foi muito contestado pelos compositores participantes. Há relatos que mostram a desconformidade dos tradicionalistas com a escolha da canção ganhadora, dizendo que esta era um samba canção e que não era música gaúcha. Neste relato,

⁵ Elaborado por Glaucus Saraiva em 1961 no VII Congresso Tradicionalista Gaúcho. Disponível em:

http://ideiailtda.com.br/clientes/mtg/pag_cartadeprincipios.php

⁶ LP da *1ª Califórnia da Canção Nativa* do Rio Grande do Sul. São Bernardo do Campo: Copacabana, 1982.

encontra-se uma referência de que os tradicionalistas estariam representados pelo “grupo nativista”, de Telmo de Lima Freitas e outros companheiros. Eles seriam os que encabeçavam o protesto contra o resultado do festival. Ressalto que o relato coloca já o termo “nativista” como uma tendência musical que formava parte do tradicionalismo e partilhava a ideologia deste movimento (UCHA, apud SANTI, 2004:22). Como detalhe, podemos adicionar que a criação da *1ª Califórnia* é reivindicada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Um dos seus idealizadores, o folclorista Paixão Côrtes, em entrevista de 1981, declara que esta iniciativa abriu espaço para a criação de outros festivais. Também proporcionou o desenvolvimento da música gaúcha e a busca de *Novos Rumos*, da qual Paixão Côrtes disse ser uma espécie de tendência em que “a perfeição e a originalidade da letra, aliada à renovada linha melódica, possa traduzir o Rio Grande do passado, do presente e também um novo horizonte de progresso” (SANTI, 2004:34). A efervescência cultural a partir da *1ª Califórnia* foi notória no Rio Grande do Sul, que se tornou epicentro dos festivais. A partir deste momento a música regional gaúcha passa a ter um novo espaço artístico que se tornaria propício para a criação e se transformaria em arena de disputas estéticas e ideológicas entre as duas linhas, tradicionalista e nativista.

2.3 OS FESTIVAIS DE MÚSICA GAÚCHA

A partir de 1971 surgiram festivais em outras cidades. Eles que dariam continuidade ao sucesso da *Califórnia*, que se repetia ano a ano em Uruguaiana, com algumas modificações no regulamento e na sua essência. Os palcos onde os shows eram montados, em áreas livres ao invés de teatros, e a modalidade de acampamentos para os participantes passavam a ser alguns dos atrativos dos eventos, permitindo o contato direto entre artistas e público. Atividades paralelas aconteciam nas áreas destinadas ao evento, como feira de artesanato e torneio de pesca, mas eram as chamadas “tertúlias” que marcavam o dinamismo cultural e contato direto do artista com o povo. As tertúlias, reuniões de músicos para tocar livremente em áreas contíguas aos palcos ou nos próprios acampamentos, atraíam grande quantidade de público e, em algumas das edições da *Califórnia*, chegaram a ser proibidas, pois chegavam a abafar as apresentações oficiais. Devido às reclamações do público foram restabelecidas em 1984 (SANTI, 2004:64).

O auge destes festivais foi nas décadas de 70 e 80. Dados sobre os calendários mostram que no ano de 1990 havia uma previsão anual

de até cinquenta eventos, sendo que já tinha havido um número maior anteriormente. Anos depois aconteceu uma diminuição paulatina, atribuída ao fato de que alguns festivais não conseguiram se manter financeiramente (LUCAS, 2004:49). Os principais festivais que eu poderia mencionar e que ainda estão em atividade são a *Tertúlia Musical Nativista* (Santa Maria), o *Festival da Barranca* (São Borja), a *Coxilha Nativista* (Cruz Alta), o *Musicanto Sul-americano de Nativismo* (Santa Rosa) e a própria *Califórnia da Canção Nativa* (Uruguaiana). Em Santa Catarina, na cidade de Lages, a *Sapecada da Canção Nativa*, que faz parte da programação da tradicional Festa Nacional do Pinhão. Em Lages também acontece o *Corredor de Canto e Poesia*, evento fechado para músicos e compositores já relatado no capítulo 1 quando descrevi o trabalho de campo. Deve-se enfatizar a importância que o movimento nativista alcançou, nestas duas décadas e até os dias de hoje, como modernização da tradição, inclusive desafiando a hegemonia que o tradicionalismo ostentava até então. De todas as formas, esta hegemonia tradicionalista sempre esteve presente, seja na conformação dos jurados ou na elaboração dos regulamentos dos festivais, a cargo das figuras mais importantes do MTG.

A crítica aos regulamentos e às avaliações dos jurados foi uma constante no passar das edições da *Califórnia* e de outros festivais. As tendências mais inovadoras do gauchismo sempre apontaram alguns aspectos destes regulamentos como conservadores ou arcaicos em relação às novas propostas estéticas dos artistas. As imposições de vestimenta para as apresentações, uma língua oficial das composições, discriminações às interpretações com sotaque espanhol, assim como as delimitações de gêneros que não fossem de música gaúcha marcaram uma época. Isto tudo gerou certo desconforto em artistas e compositores que procuravam uma abertura cultural mais abrangente, que de fato encontravam no novo movimento nativista. O *Musicanto Sul-americano de Nativismo*, que se realiza em Santa Rosa desde 1983, foi um dos primeiros festivais que buscou uma universalidade maior, abrigando manifestações nativistas de toda América Latina (LUCAS, 2004:66). Neste evento se evidencia uma abertura cultural enquanto às línguas, ritmos, temáticas e instrumentos a serem utilizados, sejam eletrônicos ou acústicos. Esta marca de modernização proposta pelo *Musicanto* foi passando para outros festivais e influenciou evidentemente o resto deles. A sofisticação quanto às composições, seja na poesia, na música e nas instrumentações, foi tomando conta e dando outras características às novas expressões musicais. A música nativista mudava o estilo das

composições das décadas de 50 e 60, afastando a ideia de *grossura*⁷ assinada ao gaúcho e às suas expressões culturais nessas décadas.

No cenário dos festivais pode-se observar uma disputa entre estas duas tendências, que basicamente defendem uma mesma cultura. Tanto o tradicionalismo quanto o nativismo representam o gauchismo, mas têm algumas diferenças que ser apontadas através de posturas mais rígidas e fechadas, ou daquelas que buscam inovações, aberturas e novas visões do gauchismo como fenômeno social e cultural. Tentarei, a seguir, mostrar algumas das diferenças entre estas linhas do gauchismo.

2.4 DIVERGÊNCIAS ENTRE TRADICIONALISTAS E NATIVISTAS

O movimento tradicionalista se desenvolveu através da reprodução de valores culturais do gaúcho, como vestimenta, culinária, o linguajar e os costumes do homem do campo. Com a criação dos CTGs, o tradicionalismo concentrou a reprodução dos valores culturais em zonas urbanas, monopolizando a tradição e o manejo dos bens simbólicos. Houve depois a necessidade de estabelecer padrões artísticos dentro de formatos que permitissem acrescentá-los a estes conjuntos de bens simbólicos. Este método de preservação cultural foi bastante discutido por vários autores, que ressaltam as inúmeras contradições em que os ideólogos do MTG incorreram. Tratados sobre a história da região, como o de Pesavento (1982), o trabalho *A Ideologia do Gauchismo* de Golin (1983), ou Oliven no seu Livro *A parte e o todo* (2006), mostram algumas dessas contradições.

O movimento nativista se apresenta como um fenômeno cultural que aparece por causa dos festivais de música a partir da *1ª Califórnia da Canção Nativa* em 1971. Poderíamos dizer que trata-se de um movimento artístico-musical, mas desde o princípio se admitiu que saísse desse âmbito restrito e se expandisse para a área dos costumes e do consumo. Foi de fundamental importância, para isto, a participação da classe média gaúcha, composta principalmente de jovens. Com o movimento nativista há uma mostra evidentemente da adesão de uma população urbana que passa a se identificar com elementos da cultura

⁷ “Grossura”: termo assinado ao gaúcho, à sua cultura e aos costumes do homem de campo. Segundo Glaucus Saraiva é um neologismo criado pelo Tradicionalismo. Este vocábulo tem caráter pejorativo e se refere ao comportamento do habitante do campo, seus costumes rurais e sua extrema simplicidade como condição social e cultural.

gaúcha que tiveram origem na campanha. O consumo de chimarrão, o uso de bombachas e o uso de expressões regionais na linguagem mostravam um pouco a aceitação desta classe média e, em especial, da juventude com esta cultura regional (LUCAS, 2004: 51-53).

Alguns tradicionalistas neste contraponto não reconhecem o nativismo como movimento, pois afirmam que é uma continuação do tradicionalismo. Um dos criadores do MTG, Barbosa Lessa, admite que houve uma escolha feita pelos jovens entre o hippie e o gaúcho, o que impulsionou o nativismo, apontando que este movimento é basicamente um acréscimo ao tradicionalismo na questão musical (JACKS, 2003: 46). Outro fundador do MTG, Paixão Côrtes, disse que o nativismo é uma corrente musical-poética-jornalística que surge em decorrência do tradicionalismo, dos hábitos e costumes que este movimento criou (JACKS, 2003:55). Ele faz também menção dessa população urbana, principalmente da capital, que gosta de vida noturna e toca em bares, participa de festivais, e se autodenominam nativos. Há algumas posturas mais brandas entre os tradicionalistas, como a de Milton Souza, que admite o nativismo como movimento, dizendo que na atualidade este é um movimento artístico-musical de Rio Grande do Sul⁸. Pereira Soares expressa que ainda é possível distinguir tradicionalismo de nativismo, dizendo que ambas correntes pretendem a mesma coisa, mas por vias diferentes⁹. Colmar Duarte, uns dos idealizadores da *1ª Califórnia*, acrescenta que “o tradicionalismo é um movimento radical onde só é gaúcho quem usa bota e bombachas. O nativista é essa pessoa que se integrou ao movimento cultural despreocupado com os aspectos radicais” (JACKS, 2003:56).

Outro ponto de discordância entre estas vertentes é a utilização de gêneros musicais. Este tema é centro de grandes discussões e teorizações entre folcloristas, ideólogos de ambos os movimentos, críticos musicais e jornalistas. Poderia afirmar que a música gaúcha e seus gêneros foram constituídos na base de ritmos europeus, como aponta Jayme Caetano Braun¹⁰ referindo-se à mazurca, à rancheira e à vaneira, observando uma caracterização do que parece ser o único ritmo autenticamente gaúcho, o bugio, do qual ele disse ser uma mistura de vaneira ou de rancheira (JACKS, 2003:57). O tradicionalista Antônio Fagundes declara que os ritmos tradicionais do folclore são a valsa, a mazurca, as polcas, o xote, a rancheira, a habaneira, a marcha e a

⁸ Nilda Jacks cita estes depoimentos publicados na revista *Tarca* n.14, pág.8.

⁹ Idem 3, *Tarca* n.14, p.4-5.

¹⁰ Depoimento registrado na revista *Tarca*, n.8 pág. 4.

marchinha. Na opinião de Luiz Carlos Borges, criador do *Musicanto* de Santa Rosa, “não existe ritmo gaúcho, todos os ritmos que aqui se toca são alienígenas, que chegaram e se aculturaram através do tempo e são ditos ritmos gauchescos” (id, 2003: 57). Borges também menciona o bugio como ritmo original de Rio Grande do Sul, mas disse que ninguém tem prova disso. Os nativistas, na sua maioria, parecem estar alinhados com as declarações de Luiz Carlos Borges, quando este afirma que os conservadores não admitem o uso de baixo elétrico e bateria porque isto descaracteriza a natureza dos festivais. Uma das questões é a utilização de instrumentos elétricos e eletrônicos, vetados pelos tradicionalistas, mas com fortes oposições de alguns dos membros do movimento nativista, que aceitam e buscam estas inovações tecnológicas como decorrência da modernização.

As discordâncias entre estas tendências parecem ser explicadas pela ameaça da hegemonia que os tradicionalistas viram com o surgimento do nativismo, com sua massa de jovens e sua nova proposta estética para a manutenção e consequente modernização das tradições gaúchas. Sobre as diferenças entre tradicionalistas e nativistas, mencionamos as observações de Oliven ao respeito dos dois grupos. Sobre os tradicionalistas, o autor refere-se a certa dificuldade que estes expressam na hora de delimitar e definir certos conceitos como cultura gaúcha, folclore, tradição, nativismo e fronteira, dentre outros. Afirma também que estaríamos diante de um grupo de intelectuais que se vale de certo conhecimento como forma de poder, monopolizando o direito de afirmar o que são ou não os conceitos acima mencionados, influenciando um mercado de bens simbólicos (OLIVEN, 2006:167). Sobre o movimento nativista, Oliven admite que ele exista de fato e que seus componentes não são dogmáticos, isto é, não estão ligados a critérios pré-estabelecidos como os dos tradicionalistas. Referindo-se à música, os nativistas expressam um desejo de experimentar e criar, sem proibições nem preconceitos. Quanto às vestimentas, eles querem vestir o que gostam e não de acordo com os figurinos que os tradicionalistas impõem (OLIVEN, 2006:181-182). A partir destas diferenças, seria possível considerar o nativismo como uma transformação do tradicionalismo gaúcho nas questões artísticas, fundamentalmente musicais, e em certa medida, em alguns caracteres culturais.

Há movimentos nativistas em outros contextos, pois registra-se sua ocorrência em processos históricos e na contemporaneidade. Resulta importante mencioná-los para observar características que nos permitam traçar alguns parâmetros comparativos com o nativismo gaúcho.

2.5 O NATIVISMO EM OUTROS CONTEXTOS

No contexto histórico brasileiro são detectados vários movimentos sociais de resistência à dominação colonial e a determinadas formas de poder que poderiam ser identificados com o conceito de nativismo¹¹. Estas revoltas aconteceram entre meados do século XVII e começo do século XVIII. Os motivos básicos para estes conflitos foram a crescente cobrança de impostos, a criação frequente de novos tributos e o abuso dos comerciantes portugueses na fixação de preços. Isto gerou a insatisfação entre a elite agrária da colônia e a representação da coroa. Não cabe aqui analisar todos estes fatos, mas seria possível fazer uma menção deles para exemplificar. Pode-se listar no Maranhão, a revolta dos irmãos Beckam em 1684, a Guerra dos Emboabas em 1708, a Guerra dos Mascates em Pernambuco em 1710, a Revolta de Vila Rica em 1720, a Inconfidência Mineira em 1789, a Conjuração dos Alfaiates na Bahia em 1798, a Revolução Pernambucana em 1817, e a Revolução Farroupilha no Rio Grande do Sul em 1835. Estes são considerados os principais movimentos nativistas no Brasil. A maioria deles aconteceram através de manifestações de violência e conflito armado, alguns por motivos econômicos e outros com a preponderância do sentimento nacional como principal causa.

O conceito de nativismo expressado por Linton em 1943 permite pensar em vários movimentos surgidos no século XX, nas diferentes partes do mundo. O que basicamente formula este antropólogo americano é a conduta que se observa em determinados povos da exaltação dos valores nativos e o seu uso na constituição da identidade local. Na África, mais precisamente em Angola, entre as décadas de 20 e 30 se registra uma importante resistência ao domínio português através do movimento social nativista desse país africano. Não cabe aqui uma análise deste quadro social na Angola, mas é importante mencionar que este nativismo se dá na exaltação dos valores religiosos locais e na sua literatura. Neste caso, o nativismo africano pesquisado por Morgado na *Revista Angolana de Sociologia*¹² aponta para questões do surgimento

¹¹ Ver referências em: <http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/revoltas-nativistas/>

¹² Paula Morgado: *Breve análise sobre o nativismo africano: sua relação ambígua com o poder colonial português*. Edição N°7 RAS –Lusofonia – Sociedade colonial angolana. Disponível em <http://revistangolanasociologia.wordpress.com/>.

do movimento no país e o caráter ambíguo em relação ao poder colonial português num enquadre histórico contextual da região.

Achille Mbembe apresenta, na introdução de *African Sydies Review*¹³ a ideia de um novo nativismo. Este seria a resposta de um complexo processo de transnacionalização que acontece com a entrada de capitais e empresas estrangeiras para a exploração de recursos no continente africano. Mbembe aponta o conflito entre o cosmopolitismo resultante e a resposta do novo nativismo na defesa da cultura africana e da identidade local. O nativismo aparece também como uma das linhas do discurso acadêmico sobre a realidade africana, servindo de maneira crítica para mostrar a complexidade dos processos de transformação social. O autor mostra como a antropologia pensa o fenômeno na dicotomia entre categorias carregadas ideologicamente (por exemplo: cidadão/sujeito, nativos/colonizadores e vítimas/assassinos) para explicar o colonialismo, sua evolução, a natureza do estado pós-colonial e o genocídio. O novo nativismo se configura através de redes com interesses determinados, atravessando questões culturais, religiosas e militares, que interagem na relação entre o privado e o estatal numa complexa trama. Estas redes que agem em interesse próprio fizeram perder o monopólio do Estado, tendo a violência como resultado disto para ocupar posições de mercado na economia do continente africano. O que Mbembe descreve com este novo nativismo é uma espécie de resistência ao avanço da modernidade, do seu braço tecnológico e industrial e das consequências mercadológicas em benefício de agentes externos.

Outro contexto de importância onde é possível observar o nativismo acontece na Argentina. No país vizinho o nativismo se configurava como um tipo de ideologia associada ao caráter latifundiário nacional do século XIX e começo do século XX, e mais tarde como uma corrente musical. Claudio Diaz relata no seu livro *Variaciones sobre el ser nacional* (2009) como o nativismo de cunho ideológico se insere no contexto da chamada música folclórica proporcionando um tipo de transformação no sentido estético e idiossincrático. Observar o nativismo na Argentina pode ser interessante

¹³ Mbembe, Achille: *Ways of Seeing: Beyond the New Nativism. Introduction. African Studies Review*, Vol. 44, No. 2, (Sep., 2001), 1-14. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=00020206%28200109%2944%3A2%3C1%3AWOSBTN%3E2.0.CO%3B2-Y>

para traçar certa semelhança com o que aconteceu com o nativismo gaúcho brasileiro. No próximo capítulo tentarei elaborar algumas relações entre o fenômeno nativista musical argentino e o brasileiro enquanto transformadores da música, no caso argentino em ordem nacional, e no Brasil de maneira regional. Minha análise se direciona para mostrar como o movimento nativista gaúcho se torna transformador através do discurso musical.

CAPÍTULO 3 - A CENTRALIDADE DA MÚSICA E AS TRANSFORMAÇÕES MUSICAIS DO GAUCHISMO

Nos últimos 60 anos a centralidade da música no contexto cultural do gauchismo revestiu-se como um fato muito importante. Os registros feitos em campo e a pesquisa bibliográfica sobre esta expressão artística apontam isto de uma forma bastante eloquente. A maioria dos meus interlocutores manifestou, nas entrevistas, que a música é parte integrante de todos os momentos que recriam essa figura do habitante da campanha. Neste capítulo meu objetivo é mostrar como a música se tornou o eixo discursivo do gauchismo e transformou os movimentos culturais que descrevi nos primeiros capítulos.

3.1 O NATIVISMO MUSICAL

No segundo capítulo relatei alguns exemplos de movimentos nativistas em diferentes partes do mundo e também apontei de que forma se expressavam essas correntes culturais. Na América Latina o nativismo literário foi uma manifestação artística significativa entre a metade do século XIX e começos do século XX. Este fenômeno aparecia de forma importante na Venezuela através de um escritor chamado Francisco Lazo Martí, que trazia nos seus poemas e prosas ideias que se inspiravam no mundo nativo, na natureza, flora e fauna, dando ênfase na rejeição do exótico e elementos sociais e culturais que não pertenciam ao contexto local¹. Na Argentina o nativismo literário se manifesta de forma mais complexa também na mesma época. Esteban Echeverría e Bartolome Hidalgo são considerados escritores muito importantes como iniciadores dessa corrente nativista. Diversos autores faziam parte deste movimento literário que cobrou importância e força na segunda metade do século XIX, misturados com o rótulo de nativistas ou de poetas gauchescos. Os mais importantes foram Hilario Ascasubi, Estanislao Del Campo, Jose Hernández, Rafael Obligado, Alonso Trelles, Miguel Camino, Silva Valdés, Novillo Quiroga, Serafín García e Orlando Villanueva².

¹ Disponível em:

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Nativismo/7515140.html>.

² Disponível em: <http://www.alvaroyunque.com.ar/ensayos/alvaro-yunque-poesia-gauchesca-natista-rioplatense.html>

O poema de Jose Hernandez *Martin Fierro* é considerado uma das obras mais importantes na corrente da literatura gauchesca, e de certa forma alguns analistas não o consideram nativista, embora seja emblemático para a literatura argentina e regional, devido principalmente ao seu tom de crítica social. Na mesma época, surgiram autores e poemas retratando o homem do campo com diferentes enfoques, muitos deles sem o criticismo marcante encontrado em *Martin Fierro*. Assim despontaram trabalhos como *Juan Moreira* de Eduardo Gutierrez, *Santos Vega, el payador* de Rafael Obligado, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, dentre os mais importantes, mas o ícone da poesia nativista na Argentina foi Esteban Echeverria com seu poema emblemático de nome *La cautiva*. A diferença entre a poesia gauchesca e o nativismo, neste caso, era a denúncia das adversas situações do campo da primeira vertente. Já o nativismo literário usava um estilo pitoresco e ressaltava as características do habitante da campanha de forma estilizada (CAMPOS, 2009:27-36)³. É também nessa época que Joaquim V. Gonzalez se apropria do discurso nativista para usá-lo de forma ideológica contra a poesia gauchesca contestadora da grave situação social daquele período. Gonzalez pertencia a uma elite nacionalista liderada pelo General Roca que usava a literatura como difusora de uma ideia conservadora, oligárquica e racista, que abominava os elementos culturais externos. Portanto o nativismo literário na Argentina assume uma postura dominante e elitista com uma linha ideológica nacional controversa em termos de identidade étnica. Esta vertente inspiraria mais tarde no Uruguai o nativismo nas décadas iniciais do século XX. Neste país platino o seu maior expoente foi Fernán Silva Valdez, cujo livro emblemático chama-se *Agua del tiempo* publicado em 1922, com temáticas próprias do ambiente pampiano uruguaio, como as árvores, os animais, e o tipo de moradia do habitante da campanha. Partindo destas premissas busco agora estabelecer algum laço que leve até o movimento musical nativista como transformador dos cenários artísticos e sociais do gauchismo tanto na Argentina quanto no Brasil.

O nativismo literário da Argentina seria inevitavelmente o inspirador e o germe do nativismo musical neste país. Como expressa o autor Claudio Diaz, esta corrente literária fez sua inserção entre a década

³ Disponível em: HOLOGRAMATICA – Facultad de Ciencias Sociales – UNLZ – Año VI, Número 10, V5 (2009), pp. 27-36 www.hologramatica.com.ar ou www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica ISSN 1668-5024, de autoria de Raul Campos.

de 50 e 60 no campo do folclore musical argentino (DIAZ, 2009:97). O autor afirma que o folclore, antes de esta fusão, era um campo estritamente musical onde o que ele chama de *paradigma clássico* se configurava como um sistema de regras e enunciados que regia a formação de padrões discursivos musicais (DIAZ, 2009:117). Observa-se assim que o nativismo musical foi o encarregado de transformar o folclore na Argentina progressivamente, de oferecer questões diferentes quanto à poética e a estética desta música. O musicólogo Rubén Pérez Bugallo aponta dados importantes sobre o nativismo musical na Argentina apontando de que forma a tendência do tradicionalismo folclórico foi paulatinamente sendo substituída pelo nativismo musical (BUGALLO, 2005:10)⁴. O movimento tradicionalista na Argentina se remetia em um princípio a representar as danças da campanha e numa segunda instância, fez uma recopilação de repertórios antigos com os músicos do interior do país que faziam parte de um cancionero folclórico.

Pérez Bugallo também informa que o nativismo começaria a sua escalada a partir do ano de 1942, renovando a corrente tradicionalista, mas nesta época não estariam completamente definidas algumas categorias culturais e musicais. Desta forma, termos como nativo, nacional, autóctone e folclórico, rótulos aplicados à música argentina, ainda não a definiam claramente. O autor faz uma importante afirmação quando expressa que a música nativista superou a música folclórica, quase a ignorando, a não ser nos seus elementos rítmicos, tanto que passa a substituí-la mediante reformulações estilísticas com o objeto de conseguir uma modernização e a sua inserção no mercado. Pérez Bugallo comenta que o nativismo é fundamentalmente criador, e este é um dos seus méritos principais, embora alguns dos seus expoentes ainda afirmem que se nutrem da tradição ou de moldes tradicionalistas para elaborar suas obras. Ainda aponta que o tradicionalismo fundou suas bases na reação contra as correntes migratórias do século XIX e contra a iminente transformação cultural que isto propiciaria. Já o nativismo nasceu quando, músicos, compositores e intérpretes começaram a se afastar dos moldes tradicionalistas para se dedicar à música autoral e a busca de estilos pessoais de interpretação nas composições. A época de ouro do nativismo musical na Argentina foi na década de 60, mas aos poucos foi sendo superado pelo movimento *Nuevo Cancionero*⁵, à

⁴ Disponível em http://www.fundacioncultural.org/revista/nota6_12.html

⁵ Diaz observa a emergência de uma série de manifestações musicais em meados da década de 60 que introduziram tensões no campo do folclore por

procura de discursos mais politizados nas letras, em uma época marcada por tensões sociais na América Latina. É importante salientar que as características apontadas por Pérez Bugallo sobre o tradicionalismo e o nativismo musical na Argentina coincidem, em grande parte, com o que se observam nos movimentos homônimos do sul do Brasil.

Não é a intenção, nesta pesquisa, fundamentar de maneira comparativa a existência do movimento nativista gaúcho devido ao nativismo musical da Argentina, mas é interessante observar coincidências e apontar algumas particularidades em ambos os contextos. De acordo com as características mencionadas por Perez Bugallo sobre o tradicionalismo e o nativismo em Argentina, observo que existem coincidências interessantes no sul do Brasil com o país vizinho. O tradicionalismo buscou primeiramente mapear as danças, isto em ambos os contextos. Na Argentina se manifesta uma segunda fase do tradicionalismo, na qual se procuram as expressões musicais cantadas e tocadas em tempos mais remotos como uma forma de mapeamento do cancionero folclórico usado no interior do país. No Brasil isto poderia se assemelhar com o repertório tradicionalista dos anos 50 e 60, mas evidentemente seriam diferentes as formas de configuração desse cancionero, já que os artistas brasileiros dessa época usavam alguns gêneros europeus, transformando-os⁶. No Brasil, também nessa época, pesquisadores tradicionalistas registraram as danças tradicionais na campanha rio-grandense e as estabeleceram na sua forma musical e coreográfica, criando um repertório folclórico. Em ambos os países o nativismo aparece discretamente, convertendo-se em um elemento renovador. Reparemos que, na Argentina Pérez Bugallo deixa bem claro que a criação e a música autoral são as características principais da transformação e substituição da música tradicional pela nativista. Cabe mencionar que no contexto do gauchismo brasileiro não houve uma substituição de uma corrente musical por outra, mas verifica-se a coexistência destas vertentes tradicionalistas e nativistas. A diferença

causa das suas propostas estéticas e a tomada de posições políticas que questionavam o paradigma clássico. Este movimento chamado de *Nuevo Cancionero* se afirma com a aparição dos festivais de Cosquín, Jesus Maria e Baradero. O *Nuevo Cancionero* busca a renovação e a novidade no campo do folclore aproveitando o sucesso dos festivais e usando um discurso político de esquerda em um momento de grande efervescência social em América latina. Deste movimento surgem artistas emblemáticos na Argentina como Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Jorge Cafrune, Cesar Isella e Jose Larralde.

⁶ Darei mais detalhes da transformação de gêneros no transcurso deste capítulo.

mais marcante tal vez seja que em Argentina estes fatos acontecem numa cena musical em ordem nacional, e no Brasil num contexto regional, especificamente no sul do país.

Álvaro Santi comenta que a expressão “canção nativa” seria o que teria originado o nativismo musical, mas isto aconteceu sem a intenção de relacionar esta música com o nativismo oitocentista no Brasil. A “canção nativa” seria, segundo o autor, um conjunto de gêneros musicais relacionados às características regionais do Rio Grande do Sul, definida em alguns regulamentos de festivais como “Música do Rio Grande do Sul”: “aquela que evidencia o tema da terra gaúcha, fundada em seus ritmos folclóricos” (SANTI, 2004:56). Antes do surgimento dos festivais o repertório de música gaúcha se resumia a poucos trabalhos que representavam a música regional, cantados e executados por intérpretes como Pedro Raymundo, Teixeira, Gildo de Freitas e José Mendes. Estes artistas faziam muito sucesso no meio rural, mas eram estigmatizados com o termo de “grossura”⁷. Com os festivais e a expansão do repertório viria também uma nova estética nas canções. Nota-se a procura de sonoridades diferentes das obras dos anos 40 e 50 através de uma construção melódica e harmônica diferenciada que junto da instrumentação fariam o conjunto desta nova concepção.

Atualmente a chamada música nativista torna-se uma das expressões sobressalentes na cena musical gaúcha. Verifiquei em campo seu potencial criativo e transformador, mas sem perder os eixos temáticos do contexto rural e da figura do gaúcho. A junção de música e poesia nas composições do nativismo musical buscando uma estética⁸ inovadora trouxe um discurso transformador para o gauchismo, diversificando as propostas do tradicionalismo no sentido de uma expansão artística modernizadora. Através desta intenção de renovação o discurso musical toma um lugar de privilégio nas manifestações ideológicas do gauchismo. Neste discurso musical se expressam e retratam situações e cenas da vida, desejos e sentimentos como um conjunto ideológico⁹. Entendo por isso que os meus interlocutores em campo proferiram claramente que a música assume o lugar central do

⁷ Ver nota 7 do capítulo 2

⁸ Refiro-me ao conceito de estética no sentido dessa especificidade desse campo no estudo da arte. Farei no capítulo 4 uma descrição mais profunda sobre a sua definição, sobre seus elementos constitutivos e a referência da estética como uma nova forma de entender na música gaúcha no que diz respeito à construção musical e à performance.

⁹ Discutirei mais profundamente sobre ideologia no gauchismo no capítulo 4.

movimento, ou seja, é sua forma mais intensa de comunicação e expressão. Discorrerei a seguir sobre essa centralidade da música no gauchismo.

3.2 A CENTRALIDADE DA MÚSICA NOS MOVIMENTOS DO GAUCHISMO

A música sempre esteve presente no contexto do gauchismo, nas socializações dos galpões, nas festas, e principalmente nas danças, isto desde épocas remotas onde não havia recriações de figuras míticas nem definições ou formulações sobre a tradição. Como manifesta o músico e escritor Rogério Ratner no seu texto *A Música Regionalista Gaúcha*¹⁰:

A exemplo do que ocorre em outros estados brasileiros, o Rio Grande do Sul conta com uma música tradicional típica, que atua como um das principais formas de expressão de sua cultura artística. Em torno da música, que funciona como suporte, articula-se também a dança, outra expressão cultural das mais importantes dentro da tradição regionalista gaúcha. Sem dúvida, estas duas formas de arte auxiliaram sobremaneira a própria consolidação da imagem do gaúcho enquanto um tipo distinto e inconfundível, dentro do universo mais amplo do povo brasileiro. E, se a música e a dança ajudam a articular a construção do “tipo gaúcho” no imaginário nacional, também desempenham um forte papel nos processos de reprodução, atualização e reinvenção deste mesmo personagem, de contornos inclusive mitológicos, nos próprios limites do RS. (RATNER, 2010)

Um enfoque histórico nos daria uma visão mais adequada sobre a constituição dessa centralidade que proponho como caminho às transformações discursivas, estéticas e ideológicas do gauchismo. O trabalho de Francisco Cougo Junior sobre historiografia da música

¹⁰ Disponível em http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?p_secao=173

gaúcha pode nos dar alguma luz sobre o tema¹¹. O autor observa que a música gaúcha movimentou um mercado há quase cem anos, apontando cifras significativas na ordem dos fonogramas, filmes e festivais de música. O que Cougo descreve é um processo de configuração desta música que pouco a pouco ganhava relevância pelo próprio interesse dos pesquisadores, na sua maioria folcloristas e teóricos do tradicionalismo, que viram a necessidade de estabelecer esta expressão artística do gauchismo como uma das mais importantes para representar o movimento. Estes folcloristas reuniram uma série de documentos e registros de vários tipos: orais, escritos, fotográficos, cinematográficos e museológicos, com os que se tornou possível descrever a música gaúcha.

Considero importante para observar a centralidade da música as publicações sobre o tema que surgiram em meados dos anos 50. Pode-se pensar que os registros bibliográficos dos teóricos revelam uma intenção de controlar estas atividades artísticas através do estabelecimento de padrões e formas que a música gaúcha deveria ter, mas era também a forma de perpetuar algo que se revestia como uma das linguagens mais importantes dentro do movimento. A função de escrever esses tratados esteve desde a fundação do primeiro CTG em 1948, a cargo de Paixão Côrtes e de Barbosa Lessa, os quais ditaram através dos seus livros os parâmetros que regiam a música gaúcha em todos os seus segmentos (COUGO, 2012:6). Esse tipo de hegemonia se manifestaria por vários anos, inclusive até o momento da criação do festival *1ª Califórnia da Canção Nativa*, onde foram propostas por estes pesquisadores três linhas para a música gaúcha: uma tradicionalista, que seguiria os padrões do MTG, uma linha regionalista, mais comprometida com o mercado ou a indústria cultural e uma linha nativista, renovadora em sentido estético.

A partir do surgimento do nativismo, considerado como corrente renovadora da música gaúcha, se abriram não somente caminhos novos no sentido musical, como também se expandiram as temáticas na ordem política e social relacionadas ao gauchismo. Isto foi de fundamental importância para uma mudança em termos de crítica social e de discurso intelectual, fatos que trouxeram dinamismo cultural ao gauchismo e uma reformulação da postura e relacionamento com o mundo atual. Com os festivais de música pode-se observar um câmbio significativo na forma

¹¹ Este trabalho faz parte da revista: “Contemporâneos: Revista de artes e humanidades” nº 10 maio/out. 2012 disponível em: www.revistacontemporaneos.com.br.

de compor e de executar as novas obras musicais. A música autoral, com uma nova roupagem passa a ser um dos centros de atenção do gauchismo, pelo que ela expressa no sentido estético e pela mensagem de suas letras. Assim o nativismo musical e os festivais se tornam veículos de uma forma diferente de pensar e representar o gaúcho e sua forma de viver. Como Cougo expressa em seu trabalho historiográfico:

...os festivais nativistas começaram a se transformar em instituições culturais e fonográficas de significativa importância. Esta mudança ocorreu em meados da década de 1970, quando também começam a aparecer novos espaços de discussão na imprensa [...] depois de um curto processo embrionário o nativismo se transformou em um movimento intelectual fortemente influenciado pela música urbana – sobretudo a chamada “Música Popular Gaúcha”, cujo epicentro era Porto Alegre. (COUGO, 2012:10)

Se a música a partir dos 70 se tornou um eixo fundamental de expressão e de representação da figura do gaúcho, poderia ser pensado que o movimento fundamental para essa transformação foi sem dúvida o nativismo musical e seus cenários de atuação, ou seja, os festivais de música nativa.

Por um lado os teóricos e pesquisadores do movimento, como Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, demonstraram esse interesse pela música e se incumbiram de registrá-la. Por outro lado surgiram também revistas especializadas, além de trabalhos acadêmicos. Estes registros, publicações e pesquisas são uma amostra da importância que a música alcançou nesse contexto. As revistas mais importantes foram publicadas entre os anos de 1980 e 1990. As três principais publicações levaram o nome de *Nativismo*, *Tarca* e *Nativa*, e tratavam sobre a música e outros temas relacionados ao gauchismo. Nessa mesma época, Lessa e Côrtes publicaram dois livros importantes: *Nativismo, um fenômeno social gaúcho* e *Aspectos da música e fonografia gaúcha*, onde apresentaram a ideia de uma linha evolutiva da música gauchesca que expressa, de alguma forma, a complexidade que se revelou através dos festivais nativistas. Surgiram também outros livros, dentre os quais se destaca a obra de Tasso Bangel, de 1989: *O estilo Gaúcho na música brasileira*, onde o autor problematiza a música do sul, apresentando um resumo analítico de gêneros musicais e ritmos usados na música gauchesca.

A produção de trabalhos acadêmicos também demonstra o interesse pelo fenômeno musical gaúcho. Em particular, surgem alguns na linha da antropologia social na década de 80, que procuram observar o papel da música e o impacto dos festivais no contexto regional. Trabalhos como o da Rosângela Araújo, *Sob o signo da canção: uma análise de festivais nativistas*, ou o de Sérgio Ivan Gil Braga, *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho* foram pioneiros neste sentido. Depois foram elaborados outros trabalhos de grande importância como o de Rubem George Oliven, *A parte e o todo*, que busca observar o crescimento dos movimentos do gauchismo e a importância da música regional no contexto da globalização. No campo especificamente musical o trabalho de Maria Elisabeth Lucas *Gaúchos on Stage: Regionalism, Social Imagination, and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande Do Sul, Brazil* também foi de grande importância. Esta abordagem do contexto dos festivais traz uma visão dos imaginários e as representações da figura do gaúcho através dos festivais de música nativa em Rio Grande do Sul. E entre outros trabalhos de destaque observo *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional* de Nilda Jacks em 1998 (reedição em 2003), assim como o de Alvaro Santi *Do Partenon à Califórnia, o Nativismo e suas origens*, de 2004. Em 2007 Kaio Domingues Hoffman trouxe uma visão sobre o *Tchê music*, subgênero da música gaúcha, no seu trabalho *O campeiro e o comercial na música gaúcha: uma etnografia sobre concepções musicais na região metropolitana de Florianópolis*. O trabalho de Fernanda Marcon *Música de festival: uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages SC* de 2009 investiga a constituição de valores e tradições evocados pelos sujeitos em suas práticas musicais e a constituição dos imaginários sobre a formação da cidade de Lages no momento do festival. Surgiram também teses e dissertações em outras áreas como letras e literatura, história, comunicação e educação.

A produção de material bibliográfico demonstra de forma eloquente o interesse sobre a música regional gaúcha e, de certa forma, a centralidade do fenômeno musical na elaboração das representações da imagem do gaúcho. As entrevistas em campo revelaram que, independente da corrente com que as pessoas se alinham, como tradicionalistas ou nativistas, todos vêm a música como elemento centralizador, no sentido de configurar relações em todos os segmentos, como nos CTGs, nas danças, nos rodeios e nos festivais de música nativa. Especificamente a música nativista pode ser pensada como veículo das transformações. Seus músicos, compositores e letristas são

agentes nesta vertente que transformaram e ainda modificam as representações, a ideologia e a estética do gauchismo. A seguir proponho uma observação específica sobre a música regionalista e a música nativista e suas peculiaridades.

3.3 A MÚSICA REGIONALISTA E A MÚSICA NATIVISTA

A música regional gaúcha se revela como um complexo bastante amplo, difícil de definir com exatidão em termos de origem. Até o surgimento do nativismo houve uma série de correntes que foram interagindo dinamicamente para configurar esse vasto espectro musical. Com referência às expressões que configuraram o cenário musical gaúcho, Cougo aponta que contribuíram elementos da música dos países platinos (Argentina e Uruguai), da imigração ítalo-germânica, além do contato com elementos culturais indígenas, africanos e portugueses. Todos os componentes aportaram sem dúvidas traços importantes para a música gaúcha. Sobre uma suposta origem desta música o autor diz:

Definir exatamente quando nasce a “música gauchesca” é difícil. Ao que tudo indica, o gênero começou a se estabelecer dentro de estatutos mais ou menos coesos em meados do século XIX. A literatura a respeito indica que os habitantes seminômades da pampa comum às regiões onde hoje estão Argentina, Uruguai e Rio Grande do Sul, tinham na prática musical – especialmente a da rima improvisada, a *payada* – um hábito costumeiro. (COUGO, 2012:5)

Desta forma seria possível entender a dificuldade de considerar algum tipo de manifestação musical pura, já que estas *payadas* platinas também têm influências da colonização espanhola e de sua música trazida para América.

O músico e escritor Rogério Ratner expressa no seu artigo “A *Música Regionalista Gaúcha*”¹² um parecer próximo ao de Cougo sobre as influências ibéricas nesta música:

Se tentarmos buscar estes elementos que corresponderiam às matrizes centrais mais

¹² Disponível em

http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?p_secas=173

evidentes em torno das quais se estrutura esta produção musical, devemos, naturalmente, evidenciar o elemento ibérico. Em que pese a origem preponderante da população gaúcha seja portuguesa, há, não apenas em face da proximidade geográfica, mas também em torno da própria história da consolidação da fronteira sul do país, um longo processo de mútuos intercâmbios com uruguaios e argentinos, populações que correspondem a dois países dos mais importantes da América espanhola. (RATNER, 2010)

Ratner também comenta outras características importantes na conformação desta música regional além dos componentes ibéricos da colonização. O que o autor menciona como fator preponderante é a incursão dos tropeiros vindos do sudeste, por questões de desenvolvimento comercial. Estes viajantes traziam, junto dos produtos para o comércio, seus traços culturais, dentre eles a música. Assim, vindos de outras regiões do Brasil trouxeram ritmos¹³ para o sul que se fundiram com os existentes e foram utilizados como parte desse universo de música regional sulina. É interessante apontar que estas informações que Ratner comenta são coincidentes com as coletadas em entrevistas com músicos e compositores de Lages, onde ainda o tropeirismo e suas expressões musicais ainda são temas muito usados nas composições dos artistas locais.

Muitos desses ritmos “tropeiros” são aqueles ouvidos nas gravações de artistas gaúchos consagrados nas décadas de 50 e 60, como Teixeira, José Mendes ou Gildo de Freitas¹⁴, e foram chamados de ritmos “sertanejos”¹⁵ por terem vindo das regiões do sudeste, centro,

¹³ Uso neste caso a palavra “ritmo” no sentido de gênero musical, pois é da maneira que os autores referidos estão utilizando-a nestas definições sobre a música regional. O conceito de gênero musical será definido nos próximos parágrafos.

¹⁴ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 2,3, e 4. As letras dessas composições estão no anexo 2 A.

¹⁵ Música sertaneja ou sertanejo é um gênero musical do Brasil produzido a partir da década de 1910 na região Centro-Oeste, mais precisamente no estado de Goiás, por compositores rurais e urbanos, outrora chamada genericamente de modas, toadas, cateretês, chulas, emboladas e batuques, cujo som da viola é predominante. (<http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dados-artisticos>). Já Oliveira em sua tese de doutorado sobre música sertaneja e

centro-oeste ou do nordeste. Havia então a coexistência dos ritmos de origem ibérica, das imigrações ítalo-germânica e ainda os de outras regiões brasileiras como conjunto de expressões que se fundiram na música regional gaúcha. Esta mistura configurava a música que Lessa e Côrtes classificariam como música regionalista, que teria seu maior representante na figura de Teixeira (Vitor Mateus Teixeira). Música esta relacionada à indústria cultural, como produto de consumo massivo. O próprio Lessa comenta sobre ela:

... a linha regionalista, com temas e harmonias singelas, competindo com a música sertaneja produzida no centro do país, teve como pioneiros o gaitero Tio Bilia, de Santo Ângelo, o gaitero e cantor Honeyde Bertussi, de Caxias do Sul, e o trovador repentista Gildo de Freitas, da Grande Porto Alegre. Mais tarde essa música “estouraria” nacionalmente com Teixeira. Alegria das massas mais humildes, no ambiente rural e suburbano. O gauchismo de bombachas gastas e pé no chão. (LESSA, 2008:75-76)

Tudo indica que esta música regionalista estava em um processo de transformação contínuo, produto de misturas dos gêneros musicais dos colonizadores, dos imigrantes e dos tropeiros. As transformações tornam-se mais evidentes em uma questão interpretativa pessoal dos artistas, na ordem das performances. O uso de novos gêneros musicais, particularmente os do folclore argentino e uruguaio, começaria a emergir através de alguns intérpretes no final da década de 60, considerados precocemente como nativistas por alguns autores. Junto da transformação poética viriam à tona questões sociais e políticas que mudariam o discurso da música gauchesca até começos da década de 70. Os encarregados destas mudanças seriam os músicos Cenair Maicá, Noel Guarany e Pedro Ortaça¹⁶, considerados os mais importantes.

caipira define assim estas expressões: “Neste nível (o da descrição), é interessante observar que a música sertaneja é um gênero musical, formado pelo conjunto de diferentes subgêneros – todos com estabilidade em termos de estrutura, temática e estilo: moda-de-viola, cururu, catira, querumana, cana-verde, batidão, guarânia, pagode-de-viola, toada, corrido, polca mato-grossense, dentre outros” (OLIVEIRA, 2009:42).

¹⁶ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 5, 6 e 7. As letras dessas composições estão no anexo 2B.

Depois da *1ª Califórnia da Canção Nativa*, em 1971, ficou evidente o surgimento do nativismo como movimento, tornando-se uma nova estética da música gauchesca no sentido poético e musical. A partir deste momento procura-se reunir, nas composições, um tratamento novo das temáticas gaúchas junto ao uso de gêneros musicais¹⁷ que estavam caracterizados como regionais, e outros considerados como inovações. Refiro-me ao tratamento novo das temáticas em termos sociais e políticos, assim como uma busca de certo requinte poético nos temas campeiros, exacerbando o uso de metáforas e outros recursos literários. A transformação poética entre a música regional e a nativista se apresenta no uso da sofisticação e da complexidade na linguagem das músicas. A linha regionalista tinha a característica da simplicidade, já o nativismo recorre aos recursos técnicos da literatura para fazer isto. Como meus entrevistados da cidade de Pelotas confirmaram, no nativismo houve um retorno à poesia gauchesca como ferramenta para construir as letras das composições. Como fonte de inspiração reapareceram autores importantes como Glênio Fagundes, Aureliano de Figueiredo Pinto, Aparício Silva Rillo e Jayme Caetano Braun.

Álvaro Santi no quarto capítulo do seu trabalho *Do Partenon à Califórnia* (2004), desenvolve uma análise sobre a questão do nativismo como nova proposta estética. O autor faz uma série de colocações sobre este dilema, mas o mais instigante é seu tom de pergunta no título: O título deste capítulo é: “O Nativismo: proposta estética?”. De acordo com o que observei e ouvi no meu trabalho de campo, reafirmo que sim, existe esta nova proposta, e ela tem uma relação com vários aspectos de mudança, não somente na estética das manifestações artísticas, mas também nas questões ideológicas e culturais. O gauchismo tem atualmente uma postura no campo ideológico que se remete ao tratamento de valores, de elementos culturais que são compartilhados como uma forma de enxergar problemas da vida cotidiana em termos de sociabilidade e das experiências. Assim é deixado de lado o alinhamento com setores políticos definidos, como os que se podiam observar na década de 70¹⁸.

Há outra questão a salientar que é o mercado de trabalho da música nativista. Percebi que este mercado está se renovando a passos

¹⁷ Aqui uso a palavra “gênero musical” como conjunto de elementos que podem ser agrupados dentro de uma categoria de classificação, isto dará uma maior compreensão à análise de transformação dos próprios gêneros gaúchos. No transcurso deste capítulo tratarei deste assunto mais profundamente.

¹⁸ Tratarei deste assunto da ideologia mais profundamente no capítulo 4.

consideráveis pela questão do uso da tecnologia e das novas formas de mídia. Isto fomenta um remanejamento das relações sociais no gauchismo em todos os sentidos, na comunicabilidade e no agenciamento de recursos e locais neste mercado musical. O nativismo se desenvolveu tentando mostrar seu produto no sentido artístico, mas também apontou para questões mercadológicas. Pode-se pensar que a renovação e transformação estética do nativismo teve uma relação direta com a entrada de novos gêneros e as misturas resultantes disto na cena musical. Os gêneros são veículos da transformação, e através do seu uso se observam mudanças e ressignificações no trabalho dos músicos, segundo o que os próprios artistas apontaram nas entrevistas. É o que tentarei descrever e analisar a seguir.

3.4 OS GÊNEROS MUSICAIS

Dentro das perspectivas de análise de toda cena musical, o conceito de gênero talvez seja um dos itens fundamentais de definir. Há uma questão básica nisto, que é o uso desse conceito como categoria classificatória. Uma série de sinônimos surge para substituir por vezes o gênero musical. As palavras “ritmo” ou “estilo” podem ser trocadas e usadas dependendo do contexto e de quem as usa para substituir ao gênero, mas às vezes elas aparecem como termos suplementares ao conceito classificatório. Juliana Guerrero discute isto num artigo¹⁹ de sua autoria através do diálogo com as teorias de gênero musical esboçadas por vários autores. Meu interesse no trabalho de Guerrero na abordagem do gênero musical é a variedade de elementos que aparecem para constituir categorias de classificação em torno do que seria o gênero. Isto me permite observar até que ponto existem transformações nas apropriações, na circulação e uso desses gêneros na música gaúcha.

Para caracterizar o gênero, autores como Fabbri (1982) incluem as instrumentações, a diferença de execução e as variáveis de consumo. Charles Hamm (1994) introduz a performance como variável classificatória. Orozco Gonzalez (1992) analisa os processos socioculturais para a configuração do gênero. Segundo Guerrero, Fabbri usa várias regras de identificação, que passam pela ordem da técnica em sentido musicológico, pela semiótica, pelo comportamento no sentido pessoal dos músicos executantes, por regras sociais e ideológicas e por

¹⁹GUERRERO, Juliana: “*El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización*”. TRANS- Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 2012. www.sibetrans.com/trans.

último pelas regras comerciais e jurídicas. Outros autores como Frith usam as questões de mercado para sua definição: “*El género es una forma de definir la música en su mercado, o alternativamente, el mercado en su música*”²⁰ (apud GUERRERO, 2012:5). Frith ainda prioriza o lugar do sujeito no processo de categorização. O autor Keith Negus também usa o critério de Frith no sentido de pensar no contexto social e aponta a flexibilidade classificatória para assinalar o caráter dinâmico do conceito de gênero presente na prática musical. O trabalho mais recente de Fabian Holt (2007) busca uma postura sociológica através de uma definição ampla do gênero musical, entendido como prática cultural, de maneira fluida e pragmática, que se identificaria também com rituais, territórios, tradições e grupos de pessoas. Holt afirma que:

los géneros pueden ser entendidos como una cultura con características o funciones sistemáticas, aunque no constituyen sistemas en un sentido estricto ni entidades delimitadas y mecánicas. Los elementos individuales que los conforman adquieren significado a través de sus conexiones y su organización en contextos simbólicos con ciertos procesos de regulación y mecanismos generales (HOLT, apud GUERRERO, 2012:8)

Sobre a questão do uso de gênero e estilo como termos diferentes ou complementares os autores citados variam nas suas definições. A contribuição de Moore (2001) é interessante, pois o autor se posiciona e estabelece relações entre os conceitos de gênero, estilo e forma, e afirma que elas variam segundo quem os usa (musicólogos, estudiosos de música popular ou cientistas sociais). Na perspectiva de Moore alguns musicólogos usam estilo como sinônimo de gênero: para os cientistas sociais o estilo está associado a uma forma pessoal de executar a música, já o gênero estaria associado ao que os musicólogos chamam de “forma”. A definição de Moore de estilo seria:

...estilo es una mezcla de características técnicas, una manera de formar los objetos o eventos y, al

²⁰ “Genre is a way of defining music in its market or, alternatively, the market in its music” (Frith 1998: 76).

mismo tiempo, una huella en la música de los agentes, los procesos y los contextos de producción (MOORE 2001a: 2). (apud GUERRERO, 2012:9)

Outra definição importante que Guerreiro cita no seu trabalho seria a de Goodman, que menciona que há certos traços característicos no estilo, na maneira do que se diz e como se diz, nas temáticas e seu conteúdo, e em que termos e de que forma eles se expressam:

El estilo consiste, básicamente, en aquellos rasgos del funcionamiento simbólico de una obra que son característicos de un autor, un período, un lugar o una escuela (...) el estilo no es exclusivamente una cuestión del cómo, en tanto distinto del qué, ni depende de posibles alternativas que sean sinónimas, ni de la elección consciente entre varias posibilidades, sino que sólo comprende aspectos relativos al cómo y al qué simboliza una obra, aunque no los comprenda todos". (apud GUERRERO, 2012:11)

As conclusões do trabalho de Guerrero me parecem adequadas para pensar este estudo sobre as transformações nos gêneros musicais gaúchos. Há uma perspectiva comum nos autores assinalados na definição de gênero, que inclui na análise outros elementos que não provêm estritamente da especificidade da música. Assim, áreas como a antropologia, a sociologia, a política e a economia ajudam a entender o processo de análise e da constituição dos gêneros musicais. A autora observa que, para definir o gênero numa composição, não precisaríamos somente observar os elementos da linguagem musical, mas também o uso que se faz dela. Sobre a questão dos conceitos de gênero e estilo, conclui que os autores mencionados observam que estes termos cobrem diferentes campos semânticos. No processo de categorização, o uso da teoria do protótipo do autor Lopez Cano²¹ parece ser questionável segundo Guerrero, embora seja possível encontrar originalidade e diferença dos autores que buscam na teoria clássica a definição de gênero:

Según esta teoría [del prototipo], un género musical se construye en torno a un prototipo, es

²¹ Ver páginas 11 até 19 sobre categorização do gênero no artigo de Guerrero.

decir, al ejemplar (pieza, canción) que representa mejor que otros al propio género. Las otras piezas que pertenecen al género son aquellas que establecen parecidos de familia con él (LÓPEZ CANO, 2006: 7).

Minhas observações acerca das transformações musicais se alinham com as palavras finais do artigo:

... puede concluirse que cualquier intento por definir el concepto de género musical habrá de incluir necesariamente a los distintos sujetos que participan en el hecho musical. Las definiciones que se han ensayado en los estudios de la música popular consideran la práctica musical como un hecho social y, en este sentido, incorporan no sólo a quienes producen música sino también a quienes la escuchan. De manera que para poder comprender qué es un género musical, será necesario, por un lado, tener presente que la música es producto de, al menos, un sujeto cuya intervención hace a su definición. Por ello, las variables que se relacionan con los individuos, tales como la performance, el contexto social, los comportamientos de los músicos, entre otras, deben formar parte de su definición. (GUERRERO, 2012:19-20)

Parte dos autores citados no texto de Guerrero tem uma proximidade com as ideias de Menezes Bastos (1999) para o estudo da música popular, quando ele propõe uma visão antropológica organizando os gêneros e sua relação com as identidades nacionais. Além disso, Menezes Bastos propõe pensar os gêneros musicais da mesma forma que Mikhail Bakhtin trata os gêneros de discurso, ou seja, como conjuntos de enunciados que se mostram estáveis em três níveis: conteúdo temático, estilo e forma. Para Bakhtin os enunciados não se estabelecem num vazio, mas integram uma cadeia ininterrupta de perguntas e respostas. Os enunciados são dialógicos e propõem um tipo de polifonia, isto é, incorporam em si mesmos uma multiplicidade de vozes que fazem parte deles. Homologamente, os gêneros musicais não teriam rigidez nas suas delimitações e estariam sujeitos a disputas pelo sentido atribuído aos enunciados e aos próprios gêneros. Poderíamos pensar estes gêneros como repositórios semânticos em permanente

redefinição: eles constituem grupos sociais e são desenvolvidos permanentemente por estes coletivos. Menezes Bastos expõe a questão da mobilidade dos limites que os gêneros apresentam. Usando as ideias de Bakhtin e pensando os gêneros como ferramentas de comunicação cultural, observamos a variabilidade como condição normal destes gêneros, já que por definição eles são interseccionados por múltiplos discursos o que provoca uma estabilidade relativa e subseqüentes transformações. Maria Eugenia Dominguez²² na sua tese de doutorado expõe de que maneira é possível usar as ideias de Mikhail Bakhtin para análise de gêneros musicais:

O gênero, conforme Mikhail Bakhtin faz com que se possa encontrar pontos em comum para organizar a multiplicidade das obras concretas, procurando a reiteração na diversidade. É com base no conceito de dialogismo ou diálogo (mais especificamente na condição dialógica da linguagem, segundo a qual todo enunciado depende de um diálogo e é constituído pela relação estabelecida na alternância de vozes) que Bakhtin propõe pensar os gêneros. Isso faz com que seus conceitos possam ser deslocados da análise do discurso para outros estudos que abordem as artes na sua dimensão social, sem reduzir as obras a objetos (mas pensando as como relações entre sujeitos) nem defini-las como expressão da individualidade do autor-compositor ou do leitor/contemplador/ouvinte. (DOMINGUEZ, 2009:21)

O musicólogo cubano Olavo Alén Rodriguez também menciona, em seu artigo sobre complexos musicais genéricos cubanos, a análise dos gêneros de discurso através das ideias de variabilidade propostas por Bakhtin. Ele comenta que:

En los tempranos trabajos originales de Bajtin, se esclarece que el género discursivo puede definirse por enunciados o proposiciones (de muy variable extensión) cuyas fronteras definitorias se detectan precisamente en los posibles cambios o

²² Tese de doutorado de 2009 produzida no programa de pós-graduação em antropologia social da UFSC: *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires.*

intercambios (de hablantes o interlocutores); o –añado–, cambios o intercambios de acciones entre participantes o entidades –directos o potenciales–, y no limitados solo a um intercambio o diálogo como se entiende cotidianamente, sino incluso a un entretejido dialógico intrínseco (podría ser un rasgo que porta una entidad “expresiva” manifestado uno a través de la otra, o ambos en confrontación). (RODRIGUEZ, 2010:67)

O autor discorre também sobre a importância de entender a variabilidade desses discursos no sentido da performance, observando como esta proposta bakhtiniana influenciou vários autores nesta área:

Las proposiciones del género enunciado discursivo de Bajtin, de un lado, y el discurso y la discursividad, por outro –como producto de interacciones de enunciados, entidades o agentes diversos– se han retomado y enriquecido en los trabajos de Van Dijk, en los de Austin, Searle, Butler, entre muchos otros; de manera que es factible acercarse –desde estudios contemporáneos– a la posible agencia discursiva en la expresión musical y sus efluvios subjetivos, lo que cobra especial fuerza en manifestaciones contemporáneas donde es intensa la performatividad (enunciados performativos) y/o la actoralidad mente-cuerpo-entorno con su gama de elementos-agentes, metáforas y resignificaciones. (RODRIGUEZ, 2010:67)

Abertamente, Alén Rodriguez comenta as possibilidades do entendimento do gênero musical pensando na transformação no discurso de diferentes linguagens, verbais e não verbais. Isto nos leva a uma série de possibilidades no sentido de pensar as transformações dos gêneros:

Por supuesto que no toda realización es en sí discurso, aunque siempre queda abierta la posibilidad de “hacerse discursiva” a través del accionar performativo convencionalizado o no. Por otra parte, la posibilidad discursiva, como se infiere de lo ya visto, no se constriñe obligadamente a los enunciados del lenguaje verbal, sino que se extiende a otros medios

expresivos, sus espacios (bajtinianos) modelos o lenguajes modelizadores denominados también secundarios (quizás se podría decir derivativos)... (RODRIGUEZ, 2010:68)

A seguir tentarei dar um panorama sobre os gêneros musicais gaúchos, para depois fazer uma análise sobre as transformações na música. Estes câmbios podem ser observados na utilização de novos gêneros, através da variabilidade deles e das interações dos músicos como agentes e produtores dessa polifonia discursiva, em torno do conteúdo temático, do estilo e da forma.

3.5 OS GÊNEROS DA MÚSICA GAÚCHA

Partindo do enfoque historiográfico que descrevi no item 3.3 deste capítulo, seria possível pensar a música gaúcha como a convergência de vários gêneros musicais e de várias contribuições étnicas. Foi fundamental, na configuração social da região sul a colonização portuguesa com sua cultura, a contribuição da imigração europeia²³ e o desenvolvimento econômico da região através do tropeirismo. Somaram-se então os gêneros musicais europeus, e os de diversas regiões do Brasil e da América Latina (em particular do Uruguai e da Argentina²⁴), convergindo e dando origem à música gaúcha. Esta música é, portanto, produto das misturas que vêm acontecendo desde o século XIX. Sobre isto há pouco material disponível, como o afirma Cougo, observa que, nesta época, a chamada de “música gauchesca” fazia parte de um grupo de expressões musicais esquecidas, já que foi dada maior importância para a pesquisa na produção centralizada no eixo Rio-São Paulo (COUGO, 2012:3-4).

Os principais gêneros musicais que foram trazidos do sudeste pelas tropeadas foram as toadas, o xote (gênero compartilhado, pois tem sua variante sulina derivada do *scottish*), o rasqueado e o cateretê ou catira (este gênero muito difundido no centro, no sudeste e no Paraná). Estas expressões musicais se encontraram com a música dos imigrantes, gêneros que aportaram na América do Sul no primeiro quarto do século XIX. Segundo Lucas, os gêneros musicais gaúchos derivam das danças

²³ Esta imigração de alemães, italianos e poloneses trouxe os gêneros musicais dos seus países junto de instrumentos importantes como o acordeão e o *bandoneón*, depois consagrados na música gaúcha.

²⁴ Poderiam ser considerados gêneros vindos do Uruguai e da Argentina a milonga, a zamba, o chamamé, a chacareira e o rasguido doble.

de salão vindas da Europa. São eles: a valsa campeira, a vaneira ou vaneirão (adaptação da habanera), a polca (que deriva da polka), a rancheira derivada da mazurka e os chotes ou xotes (que derivam do *schottische*) (LUCAS, 2004:54). As expressões musicais europeias vêm da Polônia, da Alemanha e, no caso da habanera, a origem é hispânica/cubana, sendo este um gênero que percorreu os salões de dança de toda América Latina.

Descrevendo estes gêneros observamos algumas características musicais fundamentais para entendê-los. A valsa, um ritmo popular em toda Europa, é de compasso ternário²⁵. A *mazurka*²⁶ dá origem à rancheira também de compasso ternário (3/4)²⁷, e a *polka* de compasso binário (2/4) manteria o nome como polca²⁸. Ambas as expressões são originárias da Polônia. O *schottische* é de compasso quaternário (4/4) e de origem alemã, seria a matriz do “chote” ou “xote”²⁹, gênero que também veio com os tropeiros do sudeste. Outros gêneros fazem parte do universo musical gaúcho e alguns são usados frequentemente em festivais e nos repertórios. O vaneirão³⁰ ou vaneira é um deles e, como já antecipei, foi derivado da habanera de origem hispânica, que no seu percurso para América Latina teve passagem por Cuba, onde acrescentou elementos rítmicos que deram mais riqueza ao gênero. Este se popularizou na América Latina no começo do século XX em todos os salões de dança (ARCHETTI, 2003:16). Na Argentina a habanera contribuiu para gerar o tango e, no Brasil, a vaneira ou vaneirão. Este gênero, de compasso binário (2/4), é muito tocado pelos músicos nativistas, embora na atualidade esteja algo renegado devido à ascensão da milonga e do chamamé. A vaneira está muito relacionada ao fenômeno do baile gaúcho, o popular “bailão”, por ser um ritmo dançante. Sobre este tema abriremos um parágrafo específico ainda neste capítulo, mencionando outra linha na música gaúcha relacionada ao “bailão”: a *Tchê Music*.

O bugio³¹ é considerado o único gênero nativo gaúcho, mas há pouquíssimas evidências sobre isto. Como Luiz Carlos Borges afirmou, não há certeza que ele seja verdadeiramente nativo (JACKS, 2003:60).

²⁵ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 8.

²⁶ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 9.

²⁷ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 10.

²⁸ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 12.

²⁹ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 11.

³⁰ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 13.

³¹ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 14.

O que posso apontar sobre este gênero é o que registrei em conversas informais com músicos nativistas na pesquisa de campo, ao longo do meu contato com a música gaúcha. O nome vem do macaco bugio, encontrado na mata da região sul e sudeste do Brasil. Coincidentemente, neste ritmo o acordeão é tocado de forma que lembra o ronco que este animal emite na hora de se acasalar. No instrumento são executados ritmicamente sons na região grave, muito parecidos aos proferidos pelo macaco na hora de copular com sua parceira. O compasso do bugio é binário (2/4) e as instrumentações das composições são as mesmas utilizadas nos outros gêneros, com ênfase no “ronco” emitido pelo acordeão. Outro detalhe que encontramos neste gênero se refere às letras, onde detectamos quase sempre a menção explícita do nome *bugio* entrelaçado numa estória contada em tom jocoso, e que se refere a algum sujeito esperto. Esta menção é feita simbolicamente relacionando a esperteza do animal com a do sujeito referido na letra da música.

Outro gênero europeu de matriz açoriana é a *chimarrita* ou *chamarrita*, originária da Ilha do Pico³². Ela também é uma dança registrada como a música tradicional desse lugar. Há registros feitos por Mário de Andrade sobre a presença da *chamarrita* em Cananéia, São Paulo, nos bailados e fandangos dos caipiras dessa região. Na *História da Música Brasileira* de Renato Almeida há a seguinte menção: “Entre as danças do fandango gaúcho, uma das mais famosas é a chimarrita, de procedência açoriana, onde é chamada de chamarrita...” (ALMEIDA, 1926:176). No Paraná, nos fandangos que ainda existem como celebrações dançadas ao toque da viola, a chimarrita é tida como uma antiga polca ou como uma espécie de rancheira. O canto da chimarrita gaúcha foi modificado na sua temática, com quadrinhas que falam do campo e temas de cunho rural. Um dado importante foi aportado pelo pesquisador argentino Carlos Vega, que afirmou que na “zona oriental” (Uruguai) existia uma dança que era a *chamarrita*, e sua variante, a *chimarrita*. Vega agrupa esta dança junto a outras com o nome de polcas, mas avisa da diferença deste ritmo e das características particulares da sua rima nas quadras (VEGA, 1998:264).

Os gêneros vindos da Argentina e do Uruguai tiveram grande aceitação entre os compositores, músicos e público, apesar das restrições que eram impostas nos regulamentos dos festivais. As proibições eram

³² Para mais detalhes da origem da *chamarrita* consultar “Música tradicional Açoriana” 1980, pág. 40: http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=60&Itemid=69

aplicadas a gêneros como o chamamé, a chacarera, a zamba (característicos da música folclórica argentina), e o tango, de ambos os países limítrofes (SANTI, 2004:87)³³. Não há menção sobre haverem proibido a milonga, um dos ritmos que o nativismo impôs e que o público acolheu incondicionalmente, mas que também é reconhecida como um gênero platino. Uma das características notáveis do nativismo foi a tendência à integração com a música folclórica do Uruguai e da Argentina, que é mostrada principalmente através dos gêneros musicais. Minhas investigações de campo no trabalho de conclusão de curso de 2006³⁴ já apontavam este fato. Naquele momento entrevistei vários artistas na região de Lages e outros importantes músicos de Rio Grande do Sul, que se referiam à integração. Isto voltou a se evidenciar nesta pesquisa em todos os locais e com vários dos meus entrevistados. As apresentações de artistas argentinos e uruguaios nos festivais de música nativa podem ter influenciado os novos compositores nativistas, e de fato aconteceu o contato direto entre estes artistas, na década de 80. Como exemplo disto, Oliven menciona na sua pesquisa de campo no *Musicanto* de Santa Rosa a participação de Mercedes Sosa em 1984 (OLIVEN, 2006:165). Álvaro Santi observa que na *Califórnia* se apresentaram os argentinos Atahualpa Yupanqui e Rubén Durán em 1980, e em 1985 o festival é vencido pelo argentino Dante Ramón Ledesma. E em 1987 se apresenta Mercedes Sosa e em 1988 Lito Vitale (SANTI, 2004:67-69). Além destes dados bibliográficos, o que observei em campo nos dois festivais que participei foi o uso de gêneros folclóricos de Argentina e Uruguai com frequência, e algumas composições com letras em espanhol.

O uso dos gêneros folclóricos dos países vizinhos se intensificou depois da *Califórnia*, e hoje é bastante comum nos repertórios dos artistas nativistas. Os primeiros gêneros que foram utilizados em festivais foram a milonga e depois o chamamé, que se consagraram na cena musical e na produção discográfica nativista. Como observei em campo, agregaram-se posteriormente outros gêneros importantes, como a chacarera e a zamba. Sobre este assunto dos gêneros Santi comenta que:

³³ Regulamento da XXV Califórnia da Canção nativa de RS (1995 art 15º).

³⁴ *A música nativista do sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense*. 2006. Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música, UDESC.

O destaque individual é para o gênero milonga, este sim é uma novidade aportada pelo Nativismo dos anos 80, e representa o reconhecimento consciente de certa identidade com os países vizinhos em tempos de Mercosul. A milonga cuja origem platina não pairam dúvidas, impôs-se ao gosto do público gaúcho num movimento que dificilmente poderá se reverter (SANTI, 2004:95)

Outro fator importante foi a modernização dos meios de comunicação, da mídia e da indústria cultural, que proporcionou o intercâmbio de informações entre artistas de diferentes regiões e nacionalidades. Como consequência disto se produz uma troca entre a música folclórica dos países vizinhos e a gaúcha, o que na atualidade torna-se um fato quase inegável, pelo expressado nas entrevistas de campo por músicos e compositores³⁵.

Sobre a milonga³⁶ existem alguns dados históricos, como o dos irmãos Rui e Zeno Cardoso Nunes, que a definem no *Dicionário de Regionalismos de Rio Grande do Sul* como: “Espécie de música dolente, crioula, de origem platina, cantada com acompanhamento de guitarra ou violão” (NUNES&NUNES, 1996:303). Cezimbra Jaques, fundador do Grêmio Gaúcho, também menciona o gênero no seu livro *Assuntos do Rio Grande do Sul*, de 1912, explicando: “Milonga – espécie de música crioula platina cantada ao som de guitarra (violão) e que está também, como a meia-canha e o pericón, adaptada entre a gauchada rio-grandense” (CÔRTEZ, 1985:46). O autor faz menção à história deste ritmo, que surge na Argentina em 1880, e ressalta que o movimento tradicionalista que surgiu em 1948 deu certo impulso para reviver a milonga “*pampeana*” conhecida nos galpões de fronteira. Segundo o musicólogo Carlos Vega, a milonga esteve prestes a desaparecer quando foi resgatada pelos *payadores*³⁷ para efetuarem seus contrapontos em

³⁵ Esta conexão é evidenciada nos detalhes descritos na pesquisa de campo do capítulo 1. Como observamos no referido capítulo, não há coincidências somente no que se refere à música, mas também na ordem de costumes sociais, roupas e alimentação.

³⁶ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 16.

³⁷ Segundo Moreno Cha (1999, p.272) os “payadores” são músicos que usam o gênero milonga para improvisar instrumental e poeticamente sobre este gênero rural rio-platense. São característicos do folclore platino, onde a maior

forma de versos. As milongas que compõem os repertórios dos artistas nativistas da atualidade têm as características da milonga platina dos gêneros urbano e rural, isto é, a urbana de andamento mais rápido, com reminiscências de tango, e a rural, de andamento mais lento, uma das expressões do folclore da região do pampa usada nas *payadas*. Ambos os ritmos são de compasso binário (2/4). Podemos reparar que através destes dados bibliográficos há algumas contradições, e é inexato o momento em que o gênero milonga começa a ser usado ostensivamente na música gaúcha. Minhas informações de campo e pesquisas feitas em registros de vídeo convergiriam com as afirmações de Santi, quando o autor diz que a milonga passa a ter destaque a partir dos anos 80, através da música do nativismo.

O chamamé³⁸ é outro dos gêneros que o nativismo trouxe para seu repertório. Há uma interessante discussão sobre suas origens, já que este gênero está consagrado numa região onde três países (Brasil, Paraguai e Argentina), compartilham suas fronteiras e também alguns traços culturais. Segundo o pesquisador Evandro Higa (2005), o chamamé deriva da polca paraguaia³⁹ que viria de uma fusão dos ritmos europeus, embora seja considerado um produto cultural da Argentina. Higa afirma que este gênero é uma nova variante da polca que era executada num andamento mais moderado no Paraguai. O musicólogo Carlos Vega afirmava que este gênero poderia se caracterizar como uma polca, inclusive por causa de transcrições inapropriadas, onde aparecem variações rítmicas em compassos ternários, o que colocava o chamamé como uma derivação deste gênero europeu. Como o autor comenta a passagem para a “ternarização” desta polca rural (do 2/4 ao 3/4), se torna evidente na medida em que nos aproximamos da região de Corrientes, Argentina, ou do Paraguai (VEGA, 1998:254). O musicólogo Rubén Pérez Bugallo observa sobre as origens, circulação e a configuração do gênero chamamé e traz alguns dados importantes e diferenciados dos outros autores. No seu livro *El chamamé* de 2008, este autor analisa o trânsito dos gêneros musicais vindos do Perú, que passavam pelo Paraguai e chegavam às províncias argentinas do litoral e também à região do Rio Grande do Sul. Assim, Pérez Bugallo explica as transformações que esta música sofreu neste percurso até se configurar

expressão deste gênero se dá nas “payadas de contrapunto”, desafios musicais entre dois músicos.

³⁸ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 17.

³⁹ Para Higa, o chamamé deriva de um tipo de polca paraguaia. No seu artigo de 2005 ele demonstra as variantes estruturais desta transformação.

como o gênero chamamé e se difundir nesta região da América Latina. Um argumento importante do autor para justificar esta origem é justamente que a música vinda do Peru é de compasso ternário (3/4), da mesma forma que atualmente se escreve o gênero chamamé, ou seja, se contrapõe à ideia de Vega de pensar numa polca rural registrada equivocadamente. O certo é que o chamamé foi apropriado pelo nativismo e se consagrou na cena musical, compartilhando um lugar de privilégio com a milonga nos repertórios do gauchismo brasileiro.

Na atualidade os gêneros folclóricos de Argentina e de Uruguai são usados na música nativista com bastante frequência. Alguns deles menos difundidos, como a chacarera ou a zamba, são apresentados em festivais e encontrados na produção discográfica. Estas apropriações têm dinamizado constantemente o cenário da música gaúcha nestes últimos anos. O exemplo da chacarera é uma amostra destas práticas de apropriação atualmente, nas quais músicos e compositores usam, transformam e ressignificam este gênero musical do noroeste argentino. Tenho observado na pesquisa de campo, nos festivais e nas entrevistas com os músicos, como este tipo de situação se torna cada vez mais frequente, e segundo meus interlocutores, é isso o que mantém a dinâmica de renovação do nativismo. Outro exemplo seria o candombe, gênero muito popular no Uruguai⁴⁰. No meu relato de campo sobre a *21ª Sapecada da Canção Nativa*, em Lages, comento que participei do citado festival tocando uma composição baseada neste gênero⁴¹, o que mostra também uma apropriação dele para o contexto musical gaúcho. Sobre esta experiência de campo resulta minha reflexão para pensar uma série de elementos apropriados nesta música, não somente o gênero candombe. Em princípio, acredito que a letra em idioma espanhol é fundamental para pensar um discurso poético que usa a língua como um elemento conexo ao gênero afro-uruguaio. A instrumentação dessa música foi fruto de uma mistura com violino, saxofone, quena⁴², acordeão, baixo elétrico e violão. O resultado do arranjo foi bem acolhido pelo público, pelo que observamos naquele momento. Mesmo

⁴⁰ O Candombe é considerado um gênero afro-uruguaio e afro-argentino que hoje é tocado (com variantes) em muitos países do mundo. Para mais detalhe ver a tese de doutorado de 2009 no programa de pós-graduação em antropologia social da UFSC: *Suena el Río. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires* de Maria eugenia Dominguez.

⁴¹ Ver anexo 2, exemplo 20.

⁴² Quena é um tipo de flauta de bambu de origem andino.

assim a música não foi premiada nem classificada para a final, o que mostra que estas misturas e inovações ainda são vistas com restrições por alguns jurados do festival. Passarei na sequência à análise das transformações da música do gauchismo.

3.6 AS TRANSFORMAÇÕES NA MÚSICA DO GAUCHISMO

Para entender as transformações na música gauchesca seguirei alguns critérios esboçados pelos autores que se referem ao estudo do gênero musical. A proposição de ordenar estes estudos através dos gêneros pode dar uma ideia mais próxima de como se operaram as mudanças na música gaúcha. Como Menezes Bastos (1999) observa, uma análise dos gêneros nos termos propostos por Bakhtin pode nos dar um panorama das transformações nas esferas de conteúdos temáticos, forma ou estrutura, e estilo.

Desde a metade do século XIX até o início do século XX a música regional do sul possivelmente se resumia às danças de salão europeias, como em todo o país. Estas danças estavam presentes tanto no contexto urbano como na campanha, trazida por imigrantes. Faço referência em primeira instância às transformações apontadas por Lucas, quando a autora menciona que as danças europeias deram origem aos gêneros gaúchos. Este fenômeno de transformação é apontado também por Castagna nas suas investigações sobre a música urbana de salão do século XIX⁴³. O autor comenta que:

A partir do final do séc. XIX, entretanto, essas danças começaram a sofrer profundas alterações, mesclando-se com gêneros brasileiros de dança (como o lundu e o maxixe), gerando pelo menos duas correntes musicais: a primeira ainda urbana, porém desnivelada para camadas médias da sociedade, com a prática de danças já “nacionalizadas”; a segunda mais típica de ambientes rurais, nos quais essas danças foram “folclorizadas”, transformando-se em dezenas de gêneros de danças de expressão local, tanto na

⁴³ Apostila de História da Música Brasileira nº 11 Instituto de artes da UNESP. Disponível em: http://www.academia.edu/1082767/A_MUSICA_URBANA_DE_SALAO_N_O_SECULO_XIX

música quanto na coreografia. (CASTAGNA, 2006:9)

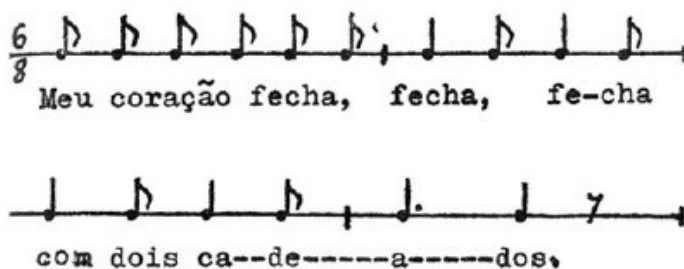
Estas transformações que Castagna aponta no Rio de Janeiro são bastante semelhantes às acontecidas no sul. Os gêneros musicais aos quais o autor faz referência são os mesmos mencionados por Lucas. Castagna ainda acrescenta os gêneros quadrilha, muito popular na França, e a *redowa*, gênero vindo da Bohemia, de compasso ternário.

As transformações das danças europeias nos gêneros sulinos se deram a partir da estrutura ou forma e na questão de estilo ou performance, isto é, havia gêneros puramente instrumentais que mudaram acrescentando letras para serem cantados. Os conteúdos temáticos estavam sempre relacionados ao campo, ou a histórias dos habitantes da campanha. Os gêneros se mantiveram como música de dança, e dentre os mais usados estão a vaneira, a rancheira, o chote ou xote, a chamarrita e a valsa. Também a mazurca e a polca integram este conjunto genérico, naquela que seria considerada uma primeira fase da música regional gaúcha. No que diz respeito aos elementos musicais de cada gênero, observo que uma importante mudança se apresenta nos andamentos, ou seja, na velocidade com que a música é executada. Assim a vaneira se torna mais rápida que a habaneira e isso acontece também com a rancheira em relação à da mazurca, sua antecessora. A polca e a valsa mantiveram a fórmula de compasso e andamentos. Sobre o *scottiche*, houve uma mudança quando este se transforma em xote: o compasso quaternário (4/4) do primeiro se modifica para o binário (2/4) do gênero brasileiro. No que se refere à valsa, se adicionou o termo “campeira” para distanciá-la do gênero de dança europeia. Ela ainda manteve o compasso ternário (3/4), mas transformou-se no seu andamento e nos ritmos de acompanhamento de acordeão e violão. Estas informações são decorrentes da minha pesquisa de campo e da pesquisa bibliográfica sobre estes gêneros de dança. Castagna faz menção das formulas de compasso de algumas danças mencionadas aqui (CASTAGNA, 2006:9), dados que comparei com alguns vídeos disponíveis na internet (*youtube*) e com os gêneros tocados pelos músicos atualmente, o que me permitiu corroborar essas mudanças na música.

A chamarrita⁴⁴ ou chimarrita é um gênero importante na atualidade por ser usada com frequência nos festivais. No Brasil, como

⁴⁴ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 15. Há vários exemplos neste anexo de diferentes modos de tocar a chamarrita.

antecipei, ela transitou desde o sudeste até o sul como baile de roda. Dentre todas as suas manifestações pode-se observar significativas transformações. Inicialmente o gênero de dança aparece no arquipélago de açores com variantes em cada ilha, possivelmente a chamarrita que os folcloristas gaúchos registraram seja a da Ilha do Pico, uma espécie mais nova⁴⁵. Esta dança num princípio estaria estruturada num compasso ternário simples (3/4) nas suas variantes açorianas. De acordo com Bettencourt da Câmara, os andamentos lentos se avivariam para andamentos mais rápidos, transformando este compasso ternário em binário composto (6/8) (CÂMARA, 1980:48-49). Sobre uma pequena transcrição de rítmica e letra do autor é possível conferir a fórmula de compasso binária composta:



Observei algumas formas deste gênero através de vídeos e os comparei com o que se nota sobre este gênero em campo, conferindo transformações importantes. Os gêneros de dança açorianos do Pico conferem o uso de um compasso binário composto, enquanto nas danças gaúchas já se observa um compasso binário simples, e atualmente na música nativista a chamarrita é executada em compasso binário simples (2/4). Também há variantes nas figuras rítmicas de acompanhamento ao canto, executadas tanto no violão quanto no acordeão. Na transcrição que aparece no texto de Maria Esther Rey (2000:122) podemos ver estes esquemas rítmicos:

⁴⁵ J.M. Bettencourt da Câmara “Música tradicional Açoriana” 1980, pág. 40, disponível em http://cvc.instituto-camoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=60&Itemid=69

The image displays four staves of musical notation, numbered 1 through 4. Each staff begins with a treble clef and a common time signature (C).
 Staff 1: Four measures of eighth notes. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure has four eighth notes. The third and fourth measures each have four eighth notes.
 Staff 2: Four measures. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure has four eighth notes. The third measure has four eighth notes. The fourth measure has a triplet of eighth notes.
 Staff 3: Four measures of eighth notes. The first measure has a quarter rest followed by two eighth notes. The second measure has four eighth notes. The third measure has four eighth notes. The fourth measure has four eighth notes.
 Staff 4: Four measures of eighth notes. The first measure has four eighth notes. The second measure has four eighth notes. The third measure has four eighth notes. The fourth measure has four eighth notes, followed by a double bar line.

Segundo a autora a transcrição 1 é de Paixão Côrtes e Barbosa Lessa e corresponde a uma chamarrita brasileira. A transcrição 2 é de Lauro Ayestaran, e traz uma rítmica registrada no Uruguai. Já as 3 e 4 são da Argentina, transcritas pela própria autora e Delia del Kiguel. Esta dança é acompanhada do canto: nas espécies dos Açores as letras se referem a motivos regionais, na dança gaúcha referem-se à própria dança, e na música do nativismo as letras se referem a temas campeiros. Para esta análise usei os recursos de vídeo disponíveis no *youtube*⁴⁶ e os comparei com os gêneros que ouvi em campo.

Nestas transformações a instrumentação e os arranjos passam a ser muito importantes. Isto tem relação com o desenvolvimento das performances pessoais dos músicos e com os instrumentos que faziam parte das culturas imigratórias e locais. A contribuição das imigrações ítalo-germânicas, no sentido instrumental, traz o uso do acordeão como instrumento fundamental, na constituição de grupos musicais e arranjos dos gêneros. No Brasil se misturam com instrumentos de origem ibérica como a viola e o violão, usado na campanha por influencia de tropeiros e dos países platinos. Soma-se a isto a percussão do pandeiro também trazido do sudeste e do centro do Brasil. Estes instrumentos configuravam uma sonoridade muito diferente àquelas das danças de salão europeias, marcando um câmbio fundamental na música regional (FERRARO, 2006:62-67). A transformação instrumental trouxe sem dúvida uma mudança de estilo para os executantes, na procura de novas

⁴⁶ Vídeos disponíveis em <http://www.youtube.com>. Estão contidos no anexo 2, exemplo 15.

possibilidades de tocar seus instrumentos. Em consonância com isto, a nova sonoridade propiciou outros locais de socialização para estes gêneros de dança adequados à realidade local, fomentando um novo espaço de trabalho para músicos e a formação de um mercado de música regional. Um desses espaços mercadológicos se expandiria com o surgimento dos registros fonográficos, uma transformação fundamental no processo de modernização desta musicalidade.

Através dos primeiros registros fonográficos feitos na cidade de Porto Alegre poderíamos pensar que começaria a se consolidar um tipo de estilo musical que definiria alguns rumos para a música regional. Isto acontece em 1911:

...quando os imigrantes Theodoro Hartlieb e Savério Leonetti decidem investir no mercado de discos, montando as companhias gravadoras Casa Hartlieb e Casa A Eléctrica, ambas em Porto Alegre. Juntas, estima-se que estas empresas tenham lançado cerca de mil registros, dentre os quais estão os xotes *Pisou-me no poncho* e *Está de tirar lixiguana*, gravados em 1913, por Lúcio de Souza, em solo de acordeom. (COUGO, 2012:5)

Não é possível comprovar que estes registros sejam os primeiros da música gaúcha, mas de qualquer forma é o início de um estilo mais definido, já que na mesma época surgiriam outros artistas do interior do Rio Grande do Sul que gravariam na *Casa A Eléctrica*:

...na mesma época em que Moysés Mandadori, o Cavaleiro Moysé, editou seus cerca de 60 registros, todos ao som da gaita. Esta fase embrionária da fonografia profissional do Rio Grande do Sul (na qual os músicos contratados eram geralmente desconhecidos) não durou muito, mas deixou documentados os ritmos que pouco tempo depois seriam elevados à condição de “típicos” da música sulina, especialmente a polca, a trova e o xote – nenhum deles originário do Rio Grande do Sul, mas todos com características adaptadas ao cenário local. (Id, *ibid*:5)

Ressalto a importância destas gravações feitas em Porto Alegre, já que isto modifica o contexto musical em sentido mercadológico.

Nesta época e na mesma gravadora registravam seus trabalhos pela primeira vez Francisco Canaro, considerado naquele momento como o rei do tango em Argentina, e de uma dupla de artistas desconhecidos que gravaram um gênero muito aproximado ao samba de autoria própria. Pode-se pensar que o tango, o samba e a música gaúcha se convertem em música popular no mesmo momento de definição da modernidade nesta parte do mundo através da gravação. Estas gravações também evidenciam uma transformação no sentido dos gêneros gravados por Lúcio de Souza e por Moysés Mondadori, baseados na polca, no xote e na trova, decorrentes das danças europeias.

As transformações musicais desta época foram apontando basicamente ao desenvolvimento do mercado musical gaúcho, agenciadas pelos artistas, músicos e compositores. Surge, na década de 30, a figura de Pedro Raymundo⁴⁷, natural de Laguna, Santa Catarina. Raymundo se destacava como acordeonista e cantor, e assim conquistou sucesso nacional gravando os mesmos gêneros que os artistas que o antecederam (COUGO, 2010:5). Os irmãos Bertussi na década de 50 seguiriam o mesmo caminho e estilística musical, mas buscariam impor alguns gêneros destinados aos bailes que seriam decorrentes da sua influência ítalo-germânica. Esta mesma vertente encontraria a continuação nos músicos Teixeira, Gilde de Freitas e José Mendes, expoentes da chamada linha regionalista. Até aquele momento estes artistas seguiam uma estilística similar, compartilhando o uso dos mesmos gêneros. Os gêneros mais usados por eles eram o xote, a polca, a vaneira, a toada, a valsa e a rancheira, e os Irmão Bertussi integrariam a este complexo de gêneros o bugio, que se consagrava como um genuíno ritmo serrano⁴⁸. Neste segmento os músicos geralmente faziam suas apresentações relacionadas com a dança, em bailes, rodeios ou outros eventos (COUGO, 2010:6). Os arranjos musicais eram baseados em instrumentos como o violão e o acordeão sempre articulados de uma maneira rítmica própria para dançar. O que diferenciava basicamente estes músicos era uma questão de performance pessoal, o próprio estilo interpretativo de cada artista⁴⁹.

Em 1956 é editado o *Manual de danças gaúchas*, um compêndio das danças da campanha, coletado por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes. Esta seria uma tentativa de mapear e estabelecer de alguma forma

⁴⁷ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 1.

⁴⁸ Ver anexo 3. Adelar Bertussi.

⁴⁹ Neste caso também realizei uma análise destes artistas através dos vídeos disponíveis no *youtube*.

parâmetros para estas músicas que configurariam um repertório folclórico do gauchismo ligado à linha tradicionalista. Esta iniciativa buscava normatizar a música para mantê-la inalterada, mas na realidade isso funcionou somente para as danças tradicionais, até porque os próprios teóricos Lessa e Côrtes estabeleceram outras linhas, dentre elas a nativista como área especificamente criativa. As pesquisas dos gêneros de dança sofreram algumas críticas por falta de informações com maior veracidade, atribuindo-se alguns gêneros à invenção dos teóricos.

Cabe pensar que esta vertente folclórica proposta por Lessa e Côrtes é a chamada linha tradicionalista de música, e seria a que se pratica em CTGs e grupos culturais gaúchos. Esta manifestação tem seu palco no chamado Encontro de Artes e Tradição Gaúcha (ENART), para o qual existe um regulamento⁵⁰ bem estrito no sentido de estabelecer regras para as disciplinas de dança e música. O ENART serve como espaço de manutenção das tradições, para mostrar habilidades nas manifestações artísticas, mas também é um espaço competitivo em cada uma das áreas específicas. Analisando este regulamento percebemos diferentes atividades normatizadas em vários aspectos. Por exemplo, as diferentes modalidades:

Art. 16 - Os concursos do ENART serão desenvolvidos nas seguintes modalidades:

I - danças tradicionais, Forças A e B;

II- chula (só para homens)

III - gaitas;

IV - violino ou rabeça;

V - violão;

VI - viola;

VII – conjunto instrumental;

VIII - conjunto vocal;

IX - solista vocal;

X - trova galponeira;

XI - declamação;

XII - pajada;

XIII - concurso literário gaúcho;

XIV - causo gauchesco de galpão.

XV - danças gaúchas de salão.

§ 1º - Paralelo ao concurso de danças tradicionais, Força A, desenvolver-se-ão os seguintes concursos:

⁵⁰ Estes regulamentos estão disponíveis no site:
http://www.mtg.org.br/site/pag_regulamentos.php

- a) Criação coreográfica para entrada
 - b) Criação coreográfica para saída
 - c) Conjunto musical de danças tradicionais.
- § 2º - Os concursos de Declamação e Solista Vocal, desenvolver-se-ão nas categorias masculina e feminina.
- § 3º - O concurso de gaitas se desdobrará nas modalidades de:
- a) gaita piano;
 - b) gaita de botão até 08 (oito) baixos;
 - c) gaita de botão mais de 08 (oito) baixos;
 - d) gaita de boca;
 - e) bandoneón.
- § 4º - O concurso de trova galponeira se desenvolverá nas seguintes modalidades:
- a) campeira (Mi Maior de Gavetão);
 - b) martelo;
 - c) estilo Gildo de Freitas.
- § 5º - O concurso literário gaúcho se desenvolverá nas seguintes modalidades:
- a) poesia;
 - b) conto.
- § 6º - Em todas as etapas, nas modalidades individuais, não existirá segunda chamada na ordem de apresentação. O candidato em não estando presente na ordem de apresentação, observando-se o tempo regulamentar, será eliminado.

Observa-se neste regulamento que cada modalidade tem especificidades, algumas delas com bastante rigidez. No que cabe às expressões musicais também são exigidas várias características para cada área. É importante salientar que a música está representativamente na maioria das modalidades de arte gaúcha, onde somente aquelas de ordem literária não contam como atividade musical.

Como notamos antes, os gêneros de dança estabelecidos em padrões coreográficos não tendem a apresentar nenhuma mudança nas amostras de ENART. Foi isto que verifiquei em campo. Segundo o que os entrevistados do grupo *Ilha Xucra* me disseram estas coreografias já estão estabelecidas no *Manual de Danças Gaúchas* de autoria de Lessa e

Côrtes. São danças tradicionais gaúchas⁵¹ coreografadas para as apresentações do ENART: o Anu, o Balaio, a Cana Verde, o Caranguejo, o Chico Sapateado ou Chiquinho, a Chimarrita, a Chimarrita Balão, o Chote Carreirinho, o Chote de Sete Voltas, o Chote de Duas Damas, o Chote de Quatro Passi, o Chote Inglês, a Havaneira Marcada, o Maçanico, a Meia Canha (polca de relação), o Pau de Fitas, o Pezinho, o Queromana, a Rancheira de Carreirinha, o Rilo, a Roseira, o Sarrabalho, o Tatu, o Tatu de Volta no Meio e a Tirana do Lenço. Estas coreografias são acompanhadas pelas músicas executadas por um grupo de instrumentistas, que tem número de integrantes e instrumentos pré-estabelecidos no regulamento, e que devem executar os gêneros de acordo com as regras da competição, isto é, não se permitem criações musicais neste caso. É interessante observar que há uma coreografia de entrada e saída dos grupos de dança, e que os regulamentos dão abertura para criação neste momento das apresentações, mas os gêneros para esta atividade são também pré-estabelecidos:

Art. 18 - Os gêneros musicais executados nos concursos, inclusive nas coreografias de entradas e saídas das danças tradicionais, serão os seguintes: valsa, vaneira, vaneirão, rancheira, polca, chote, bugio, chamamé, mazurca, milonga, toada e canção.

Como se observa, parecem ser estes os gêneros que o MTG adota através dos regulamentos como conjunto de expressões musicais gaúchas. Nota-se que são diferentes aos gêneros de dança, mas encontramos em alguns a relação de transformações mencionadas neste capítulo. Ainda nas questões de instrumentação para estes eventos tradicionalistas podem-se observar nos regulamentos alguns detalhes que são importantes, no sentido de limitar o uso indiscriminado de instrumentos variados:

Art. 19 – Para todos os concursos, somente poderão ser utilizados os instrumentos típicos: violão, viola (10 ou 12 cordas), viola de arco, violino, rabeça, gaitas, bandoneón, pandeiro e serrote musical.

1) Exclusivamente para as entradas e saídas, os grupos de danças poderão utilizar, além do

⁵¹ Ver anexo 4 Documentário sobre Danças Tradicionais Gaúchas.

pandeiro, outros dois instrumentos entre os seguintes: cajón, baixo acústico, prato de ataque e carrilhão.

2) Nas coreografias de entradas e saídas dos grupos de danças tradicionais, admite-se o uso de outros instrumentos quando a música escolhida, compatível com a proposta da apresentação, forem necessários para a homenagem feita às etnias formadoras do gaúcho.

Em todas as modalidades competitivas de instrumentos, ou seja, acordeão (gaita), violão, violino ou rabeça, ou de conjunto instrumental, as músicas a serem tocadas são sorteadas e pré-estabelecidas, como mostra o regulamento de gaita:

Art. 29 - Nos concursos de gaitas, em suas diversas modalidades, os participantes apresentarão uma música sorteada, no momento da apresentação, entre 03 (três) gêneros entregues para a comissão.

A linha tradicionalista de música que descrevi nos parágrafos anteriores permite muito poucas transformações, tanto na execução musical dos gêneros de dança, nas coreografias livres, e nos concursos de instrumentos. Isto foi confirmado na entrevista com o músico Eduardo Correa, descrita no primeiro capítulo, quando ele me disse que os espaços para criação são limitados e que, por causa dos regulamentos, não é possível mudar qualquer elemento coreográfico ou musical, muito menos nas competições. Correa apontou que, para tocar nos grupos musicais que acompanham as danças, o músico deve conhecer exatamente o que deve executar para cada gênero, sem a possibilidade de fazer variações. O intuito de analisar esta vertente tradicionalista foi justamente observar este contraste entre uma tendência que tem formas limitadas para experimentar transformações e outras que se desenvolvem mais livremente e que buscam modificar alguns padrões, mas sem descaracterizar a simbologia do gauchismo e a imagem do gaúcho.

A partir do movimento nativista há sinais de uma transformação musical em vários aspectos. O principal deles seria o de criação de composições, configurando um novo repertório que transmita de forma mais clara as ideias e a postura do gauchismo, de acordo com a época atual, fazendo referência a questões políticas e sociais. Os festivais que

vieram depois da *Califórnia* se tornaram arenas de disputas ideológicas e estéticas na música gauchesca. Houve, no nativismo, uma intenção de se desvencilhar das normatizações artísticas do MTG, mas isto não se concretizou completamente, já que os festivais se baseiam em regulamentos que determinam algumas diretrizes a seguir nas composições. Sempre contestados, os regulamentos dão caráter aos diferentes festivais, no sentido de proporcionar aberturas para linhas musicais mais inovadoras, ou manter linhas mais tradicionalistas⁵². Este fato sobre a diversidade das características dos festivais e seus regulamentos está presente no depoimento dos músicos que neles participam, apontado nos relatos do primeiro capítulo.

Constatei nas minhas experiências de campo que, para constituir o repertório do nativismo, os músicos e compositores fazem uso de uma variedade de gêneros musicais que passa pelos tradicionais gaúchos e os da música dos países limítrofes, do Uruguai e da Argentina. Há, na música nativista, a busca desta variedade para obter possibilidades de criação sem perder o foco na representação da imagem do gaúcho e do contexto rural nas composições. O nativismo traz uma música que não se focaliza na dança e sim na reflexão poética através do discurso para representar a imagem do gaúcho. Além da milonga que ganhou aceitação, aparecem os gêneros como a chamarrita. Também se usa a vaneira, a valsa, a rancheira, a toada e a canção, mas atualmente um dos gêneros mais usados é o chamamé. O chamamé hoje compartilha a cena musical gaúcha com os outros gêneros, sendo um dos mais tocados em festivais. Atualmente, nas coreografias livres do MTG, nos concursos instrumentais e nos regulamentos aparece como gênero gaúcho rio-grandense.

Verifiquei também em campo o uso de zambas e de chacareras, como na minha participação do *Corredor de Canto e Poesia*, onde me convidaram para tocar uma composição em gênero chacareira que concorreu à premiação. Nesse mesmo encontro, ouvi ao homenageado Luiz Carlos Borges tocar uma chacarera e também uma zamba na sua

⁵² Coloco como exemplo o regulamento do festival 33^a *Coxilha Nativista* que observei em julho: <http://www.33coxilhanativista.com.br/paginas/regulamento>. O regulamento serve para estabelecer: as condições de participação, a comissão julgadora, a ajuda de custo para os músicos participantes, as linhas musicais a seguir e suas características, e as premiações com os valores em dinheiro para cada categoria.

apresentação⁵³. Estes ritmos do folclore argentino passaram a integrar os repertórios nativistas, o que mostra sinais de apropriação e de uma adequação a temáticas e realidades locais. Nestes casos de apropriação e uso dos gêneros folclóricos argentinos, verifico que a agência dos músicos seria o fator fundamental desta importação. Como no caso do chamamé, o próprio Luiz Carlos Borges declara, em uma entrevista⁵⁴, que ele foi um dos responsáveis pela introdução no Brasil deste gênero. No caso da chacarera há um fenômeno similar, com o trabalho do músico de Pelotas Fabiano Bacchieri, entrevistado em maio. Este artista pelotense tem um projeto educativo para mostrar este gênero, que consiste em apresentações didáticas onde ensina todas as particularidades dessa música. Nas apresentações Bacchieri discorre sobre a forma estrutural da chacarera, mostra os toques de violão e a execução de outros instrumentos que formam a instrumentação. No projeto participam outros músicos tocando violino, bombo legüero, e mais um violão, exemplificando as músicas através de composições argentinas e da sua autoria⁵⁵. Como exemplo destas apropriações poderia citar o caso do *Quarteto Coração de Potro*, da cidade de Lages, que usa uma linguagem musical muito próxima à do folclore uruguaio, nas composições, nos arranjos e na configuração instrumental de quatro violões, um deles chamado de “*guitarrón*” por ter uma extensão mais grave na sua tessitura.

Há vários artistas que nos anos 70 e 80 se dedicaram a compor música com um discurso social e político. Outros buscaram uma vertente direcionada à poesia gauchesca, procurando, como aponte anteriormente, nos trabalhos de grandes poetas, a inspiração para sua música. Dentre os expoentes que usaram temáticas sociais e políticas se encontram Cenair Maicá, Pedro Ortaça e Noel Guarany, entre os quais eram frequentes assuntos como a opressão dos peões de campo, a liberdade na figura do gaúcho, e a pobreza em que estes trabalhadores rurais viviam. Outro artista diferenciador nesta vertente é Luiz Carlos Borges, sobre o qual Tau Golin expressa: “Sobre esse excepcional músico, alguém já disse que a música do Rio Grande do Sul é outra,

⁵³ Ver relatos de campo no Capítulo 1.

⁵⁴ Entrevista disponível na série “O milagre de Santa Luzia”: <http://www.youtube.com/watch?v=oLj-jwCBj-A>. Ver anexo 5, Documentário sobre Luiz Carlos Borges.

⁵⁵ Ver entrevista no capítulo 1. Sobre o *Projeto Chacarereando*: <http://www.youtube.com>. Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 18, *Projeto Chacarereando*.

sofreu transformação em seu conjunto, depois que ele surgiu e tornou-se conhecido do público” (GOLIN, 1983:133). Borges foi o criador do *Musicanto Sul-americano de Nativismo*, um festival que reúne músicos e música latino-americana de variadas vertentes. Como compositor, sempre se destacou com temáticas sociais e pela proximidade de artistas alinhados com uma tendência de esquerda, como Mercedes Sosa. Já Maicá, Ortaça e Guarany fizeram parte de uma linha dentro do nativismo chamada de música missioneira⁵⁶, que sempre manteve um discurso de cunho social apontando questões de liberdade. As letras das composições tinham sua base nos trabalhos de Jayme Caetano Braun ou Apparício Silva Rillo⁵⁷. Estes poetas também fazem parte desse grupo missionário de artistas que transformaram as canções e a poesia com um tom contestador, instigante, sobre a situação do gaúcho em relação à modernidade. Caberia mencionar que atualmente os compositores abandonaram, na sua grande maioria, o discurso de tom político e social em favor de uma linha reflexiva e filosófica nas representações da imagem do gauchismo, com ênfase poética e literária.

Sobre a instrumentação e os arranjos na música nativista se observam transformações importantes. Há inclusão de baixo elétrico na maioria das apresentações, às vezes bateria e diferentes tipos de percussão. Os instrumentos de sopro, como flauta e saxofone também se integram com os instrumentos que são característicos da música gaúcha. Em um relato desta mistura de gêneros e uso da instrumentação variada, Lucas descreve uma cena no palco do *Musicanto Sul-americano de Nativismo*⁵⁸:

In its first performance at *Musicanto, Brasilhana* was announced by the host speakers as a *milonga brasileira e castelhana*, “an expression of the cultural and musical democracy at the southern borderlands of Brazil and Argentina”. On stage,

⁵⁶ Esses artistas são oriundos dos municípios que configuram a região missioneira do Rio Grande do Sul localizada no Noroeste do Estado. São ao todo 46 municípios, e alguns deles fazem fronteira com Argentina.

⁵⁷ Estes poetas são mencionados por Tau Golin no seu livro “A ideologia do gauchismo” por serem aqueles cujo discurso poético se aproxima da ideia de liberdade e de defesa da latino-americanidade (GOLIN, 1983:132-133).

⁵⁸ Lucas Maria E. : *Brasilhana: the Making of a Transcultural Musical Sign*. Revista Transcultural de Música, nº 8 (2004). <http://www.sibetrans.com/trans/a191/brasilhana-the-making-of-a-transcultural-musical-sign>

an instrumental paraphernalia consisting of "a mini-samba school"(*pandeiro* - tambourine, *cuíca* - friction drum, *surdo* - bass drum, *apitos* - whistles), guitar, bandoneon and wind instruments (flute, saxophone) indexed the crossing-over of Afro-Brazilian-Hispanic musical traditions (LUCAS, 2004: www.sibetrans.com)

Nota-se a mistura nesta música em vários aspectos, no gênero milonga e seu caráter de brasileira e castelhana, também na instrumentação, com uma mini escola de samba na percussão, além do *bandoneón*, da guitarra e dos instrumentos de sopro. Isto se complementaria com a performance do grupo:

The strongly rhythmic performance, the rhythmic syncopations of a carnival samba and cross-rhythms of Afro-American musics associated with timbres, rhythms and vocal style that are indexical of regional genres (such as the *milonga pampeana* patterns of the guitar) paralleled the text subject matter. (id, *ibid*: www.sibetrans.com)

Os sinais de transformação e modernização no relato de Lucas são evidentes, relacionados ao caráter do festival *Musicanto*, e a agência de compositores, intérpretes e instrumentistas participantes nesta música.

O uso de instrumentos diferentes aos característicos da música gauchesca parece uma questão que os compositores e os próprios músicos têm adotado frequentemente. Neste estudo relatei minha experiência de campo na *21ª Sapecada da Canção Nativa* de 2013, onde participei como instrumentista tocando saxofone soprano, instrumento que não faz parte do conjunto da música gaúcha (capítulo 1). Justamente um dos aspectos marcantes nesta situação foi a combinação do gênero candombe e a instrumentação, na tentativa de uma inovação musical quanto à questão estilística, estrutural e discursiva. Esta experiência tornou-se muito próxima da relatada por Lucas no *Musicanto*, no sentido de apontar elementos transculturais como forma de transformação da música regional gaúcha. Na sequência da minha apresentação e nos outros dias da *Sapecada da Canção Nativa* observei outras formações instrumentais que mostravam variantes, usando contrabaixo acústico, violoncelo, clarinete e instrumentos de percussão como cabaça, pau de chuva e carrilhão. Estas formações diferenciadas obtiveram premiações

na fase local e na fase geral do festival. Na observação que realizei na 33ª *Coxilha Nativista* percebi que havia uma variedade menor de instrumentos nas composições, mas a música premiada em segundo lugar usava como gênero a mazurca, e sua instrumentação era composta por voz, baixo acústico, violão, violino e tímpano sinfônico, um instrumento pouco usual para este tipo de evento. Assim, a busca de novas sonoridades parece ser uma característica frequente nestes últimos tempos na música nativista denotando a intenção de transformar a estética da música gaúcha.

Outro detalhe importante na cena musical nativista são as interpretações que cada artista expressa nos palcos. Isto se manifesta como um componente que reforça questões estilísticas pessoais e complementa a intensidade do discurso que carregam as letras. Considerando estas interpretações musicais como atos performativos, estes se tornam fundamentais para a comunicação entre performer (cantor, músico) e audiência. A forma encarnada e vital que observei nas interpretações denota um tipo de conduta que busca tanto comunicar uma história de maneira realística, quanto interagir com os ouvintes, a ponto de envolvê-los nas narrativas de letras de músicas ou poemas. Como aponta Schechner, a interação entre a audiência e o performer sempre foi um tema de suma importância para ambas as partes. O autor cita uma série de exemplos musicais, onde os participantes se envolvem através dos sons, alcançando estágios de transe pela efetividade dos músicos e celebrantes (SCHECHNER, 2011: 222).

Comparativamente, poderia afirmar que isto é um fato sempre presente nas interpretações dos artistas nativistas. Logicamente que estas narrativas musicais com sua carga performática acontecem em um contexto determinado, ou seja, dentro de comunidades que compartilham a mesma identidade e ideologia. Os festivais e os palcos onde os artistas nativistas se apresentam fazem parte de contextos quase ritualísticos, onde uma figura central (o cantor) irá contar uma história com a ajuda da música e de agentes (músicos instrumentistas) que também farão parte desta representação. Neste caso, como menciona Bauman, a performance é a encenação da função poética, um modo de comunicação altamente reflexivo, um modo habilidoso de fala com um enquadre interpretativo especial no qual o ato de fala deve ser entendido (BAUMAN, 2006: 207). O autor também mostra uma situação possível

de comparar com a linguagem regional gaúcha⁵⁹, apontando a conversas organizadas irregularmente, produzidas em contextos formais, onde os narradores tem um foco direto em dialetos sociais e regionais, com um repertório de variedade linguística estratificada, que carrega especialmente valores ideológicos (BAUMAN, 2011:709). Poderia apontar que se usa um inventário de significados comunicativos como chave na performance linguística. De certa maneira tudo isto dialoga com as formulações de Austin, de *fazer coisas com palavras* (1962). Os enunciados proferidos em conversas, nas músicas ou nos poemas do gauchismo sempre evocam histórias com algum tipo de ação, material básico para o campo que estamos relatando.

Cabe ressaltar a importante questão da performance como construção social, nos termos das relações entre atores, espectadores, participantes e no sentido de como esta performance se torna interativa nos eventos do gauchismo. Schieffelin dá à performance um tratamento focado na interação como principal fundamento da criação de símbolos e significados. A interação cria, neste caso, uma realidade performática que se estabelece como estatuto de verdade para o momento da experiência ou para o ritual. Schieffelin também aponta que qualquer performance é um processo contingente, isto no sentido de circunstâncias sócio históricas (na qual a performance é localizada) e de como ela está relacionada com o contexto. O autor também diz que o resultado desta situação performática tem relação com a carga de emoções, com o simbolismo exposto (no sentido da transformação) e de como a junção destes elementos se fundem no evento. Este efeito depende também da relação entre performers e participantes e dos níveis de intensidade que a interação entre ambos atinge. O nível de análise estilístico da música nativista é importante para pensar uma série de transformações que acontecem através do discurso musical, e que influenciam diretamente em outras esferas, como a ideológica e a estética. Resumindo, o uso da performance como ferramenta da construção e representação da imagem do gaúcho através da música, vai de encontro coma as palavras de Edward Schieffelin:

The central issue of performativity, whether in ritual performance, theatrical entertainment or the

⁵⁹ Existe um linguajar específico com mescla de espanholismos e palavras que são pouco usadas no português. Ver *Dicionário de Regionalismos do Rio Grande do Sul* na bibliografia.

social articulation of ordinary human situations, is the imaginative creation of the human world. The creation of human realities entails ontological issues, and these need to be explored ethnographically rather than a priori assumed. It is the time for anthropologist to include this task once again in greater depth if they are to elucidate more clearly the process entailed when human beings construct a human world. (SCHIEFFELIN, 1998:205)

Como um contexto intensamente permeado pela performatividade, o gauchismo hoje se mune dessa ideia de imaginação na criação, ou melhor, na recriação de um mundo próprio e da interação com a modernização para o qual, e como aponta Schieffelin, implica questões ontológicas a serem exploradas etnograficamente. Esta é uma das linhas investigativas aqui apresentadas para entender as transformações da música gaúcha e do gauchismo como um todo.

Não poderia deixar de lado uma importante corrente dentro da música gaúcha chamada hoje de “bailão”, conhecida há algum tempo atrás como *tchê music*. Esta é uma corrente de modernização e de transformação que surgiu nos anos 90 como consequência do crescimento da indústria cultural regional, e que reúne novos elementos tecnológicos e se mescla com outros gêneros musicais brasileiros⁶⁰. Em matéria de gêneros há uma mistura importante, e é possível detectar elementos musicais, principalmente componentes rítmicos, vindos de expressões como o pagode e o samba, da música sertaneja e do *axé music* baiano. O nome *tchê music* parece ter sido colocado com relação ao gênero baiano, mostrando uma proposta mercadológica requerida desde seu aparecimento, que é a de tentar equiparar ou contestar a hegemonia comercial em nível nacional exercida pelo *axé music* (LUCAS, 2004:56). Sobre o rótulo de *tchê music* Hoffman comenta que:

Logo nas primeiras conversas com meus principais informantes pude perceber que eles não usavam a expressão “*Tchê Music*”. Quando perguntados sobre o que tocavam, as denominações eram várias e diferentes, tais como: *vanera pop*, *música de baile*, *vanera maxixada*, *estilo fandanguero jovem*, *estilo do sul* e *linha mais aberta*. Todos estes nomes servem para fazer

⁶⁰ Ver anexo 2 Exemplos gêneros musicais gaúchos 19.

uma diferenciação dentro daquilo que é chamado de música gaúcha, ou seja, eles se consideram como músicos que tocam música gaúcha, mas de uma maneira específica, que não é a tradicionalista. Quando eu indagava sobre o termo “Tchê Music”, eles falavam que isso era “coisa da mídia” (HOFFMAN, 2007:32)

Possivelmente o objetivo deste gênero de baile se centraria em mostrar, em nível nacional, uma versão moderna da música gaúcha, tentando impô-la como linha de dança. Este tipo de música faz sucesso na cena regional devido à inexistência de qualquer tipo de restrição para tocá-la ou dançá-la, e não se identifica com o sistema de proibições encontrado nos CTGs (LUCAS, 2004:57). Devo salientar que esta linha musical do bailão tem um marcado apelo mercadológico, tanto no que se refere ao mercado discográfico, como às apresentações ao vivo geralmente feitas em grandes locais de baile. Discordando desta vertente, os artistas nativistas e os tradicionalistas do MTG assinalam que esta proposta, chamada também de *maxixe* ou *estilo sambado*, não faz parte da cultura nem das tradições gaúchas.

Uma análise importante sobre esta linha musical do bailão é a realizada por Kaio Domingues Hoffman através da sua etnografia de 2007 *O campeiro e o comercial na música gaúcha: uma etnografia sobre concepções musicais na região metropolitana de Florianópolis*. Neste trabalho encontramos uma descrição do contexto do baile e das questões mercadológicas das gravações, ensaios e atividades artísticas dos músicos deste segmento. Creio que esta contribuição do autor mostra de forma bastante eloquente ao que aponta esta vertente, no sentido do mercado musical e de que forma estes artistas como agentes articulam as relações com diferentes contextos, como o do próprio gauchismo e do segmento de bailes comerciais. É possível apontar, com referência às transformações, o dito pelos músicos desta tendência, para o qual Hoffman descreve na sua etnografia o que eles entendem como *evolução* da música gaúcha:

Parece-me que quando “meus” nativos se referem à *evolução* da música gaúcha, há...uma “re-atualização” da tradição “com os recursos contemporâneos disponíveis” (Pinheiro, 1992: 42). Assim, ao invés de se opor à música tradicionalista, esta “linha mais aberta” a reapropria; ao invés de opor *tradição* e

modernidade, busca na primeira alguns elementos, que em combinação com outros elementos (instrumentos percussivos, gêneros musicais de outras regiões e países, tais como o axé, o sertanejo, o rock, etc.) constrói a ideia do *novo* e do *comercial*. (HOFFMAN, 2007:33)

Com relação aos conteúdos temáticos da música de baile e a uma série de elementos musicais que a compõem, Hoffman menciona que em suas entrevistas com músicos eles apontam um contraste entre “música comercial” e “música campeira”, referindo-se a estes elementos musicais:

Por isso, geralmente quando estavam definindo uma ou outra, os nativos constantemente se reportavam às diferenças entre elas, enfatizando que enquanto em uma, o vocal, por exemplo, se utiliza mais de agudos (*música comercial*), na outra, o que predomina são os graves (*música campeira*). Assim também em relação a outros elementos, como nas letras, nas divisões rítmicas, e assim por diante. Portanto, sempre que falavam em uma, eles acabavam se reportando à outra, numa relação de oposição dialógica que é constitutiva (HOFFMAN 2007:34)

Em relação às temáticas, as diferenças apontadas por estes músicos no trabalho de Hoffman entre a música campeira e a música comercial passam por uma questão de adequação à modernidade e ao mercado. Eles observam que a linha campeira é uma música do passado, que tem uma relação forte com o campo e seu entorno, e que a linha comercial fala de questões da atualidade, assim: “...estão apontando para o objetivo desta música comercial, de se tornar conhecida (e reconhecida) pelo uso de palavras e expressões presentes no dia-a-dia de seu público, “urbano”, que, a priori, não teria uma vivência rural” (HOFFMAN , 2007:36).

A configuração instrumental da música de baile gaúcha, ou música comercial (*tchê music*), apresenta uma variedade de instrumentos, mas tem sempre como característica central o acordeão. Os instrumentos fundamentais de acompanhamento são a bateria e o baixo elétrico, aos que podem se somar outros instrumentos de percussão, teclados eletrônicos ou guitarras elétricas. Os instrumentos de sopro raramente se apresentam nestes grupos. Este tipo de conjunto

sempre usa amplificação nos instrumentos para seus eventos, e também são utilizados no palco equipamentos de iluminação ao estilo dos shows de rock ou de música pop. Se observa, neste estilo (*tchê music*), o uso de performances musicais com tendências a misturar a estética dos artistas da música pop ou do rock, dos shows de pagode ou *axé music*, com alguns elementos discursivos do gauchismo. Esta seria a vertente musical que se apropria e mistura mais elementos da música popular brasileira com a música regional, caracterizando um produto musical híbrido que flutua conforme o contexto de atuação ou as gravações, como Hoffman aponta:

Sugiro que o que caracteriza fortemente estes grupos é o *trânsito* entre as músicas *campeira* e *comercial*. A *metamorfose* é contextual – basta lembrar que a maneira de se apresentar e tocar nos lugares destinados à tradição (CTG) é diferente dos bailes –, mas não só: num mesmo baile (e num mesmo CD) existem tanto músicas *comerciais* como *campeiras*, elas não são entendidas como antitéticas, mas mais como polos, onde entre estes, existe uma linha, que é onde os grupos se situam. Mas eles não estão parados nesta linha: ora eles se aproximam de um polo, ora de outro – e eles fazem tal movimentação, tal *trânsito*, constantemente, às vezes, até na mesma música. (HOFFMAN, 2007:48)

Através do exposto pelo autor, há um sinal de coexistência entre elementos culturais do passado e da atualidade na música comercial gaúcha, característica presente também entre tendências nativistas e tradicionalistas. A coexistência de todas estas linhas musicais é o que observei no campo em cada contexto pesquisado, o que me permite pensar na amplitude e a abrangência que estas expressões artísticas regionais alcançam. Como apontou um dos meus entrevistados, o senhor Mário Arruda, a música está em todos os contextos, isto é, festivais, rodeios, CTGs, bailões, e há na atualidade uma coexistência pacífica permitindo que o mercado se expanda de forma importante, embora existam tensões entre linhas ideológicas. Atualmente a configuração do mercado de música regional gaúcha passa por uma situação singular, já que os músicos como agentes, o modificam continuamente, usando apropriações em todos os segmentos e transitando em todas as vertentes

mencionadas. Observei nas entrevistas que grande parte dos músicos com quem conversei toca e canta em contextos variados, desde CTGs, concursos de danças, festivais nativistas, e ainda fomentam shows em espaços como bares e restaurantes para mostrar sua arte. Pude observar que existem músicos que somente desenvolvem seu trabalho em um contexto determinado, como alguns especialistas na execução de gêneros de dança para as invernadas artísticas dos CTGs. Outros artistas participam somente do circuito de festivais nativistas, compondo letra e música nos moldes exigidos pelos regulamentos, segmento que exige conhecer também as características específicas de cada festival, em termos da aceitação ou não de inovações.

Como em todos os contextos musicais, também no gauchismo encontramos artistas que gozam de certo prestígio, no sentido de se tornarem referência pela qualidade do seu trabalho e seus dotes interpretativos⁶¹. Estes artistas direcionam suas atividades para shows e festivais, buscando desenvolver um repertório de música autoral para a produção de CDs. Observei, nos festivais que descrevi neste trabalho, algumas figuras renomadas da música nativista se apresentando e concorrendo as premiações. O festival é um contexto de projeção artística muito favorável, tanto para os consagrados como para os artistas em ascensão, e isto parece muito claro para todos os músicos que compartilham esta cena e para a maioria dos que entrevistei. No meu contato com a cena musical gaúcha reparei que os instrumentistas competentes também são valorizados nestes eventos, já que uma execução musical de qualidade aumenta as chances de premiação. Há, por isto, um grupo de músicos bastante requisitados para tocar as composições de festival. O nível de competência dos instrumentistas passa também pelo fato da rapidez de como eles aprendem as composições e da excelência de como eles executam estas músicas. Nestes festivais existe pouco tempo para ensaiar. Muitas vezes os músicos são de diferentes cidades ou regiões, e se juntam um dia antes da apresentação para conhecer o que será executado no palco.

A perspectiva do contexto musical do gauchismo e das transformações que apresento neste trabalho foi resultado das incursões de campo em Santa Catarina, em Lages e em Florianópolis, além de algumas cidades do Rio Grande do Sul como Pelotas e Cruz Alta. Os dados que menciono foram fornecidos por músicos, compositores, poetas, coreógrafos de danças gaúchas, e aficionados à música

⁶¹ No anexo 6 estão contidas amostras de vídeo com os principais expoentes da atualidade da música nativista.

gauchesca. Estas informações me permitiram pensar nos caminhos que os movimentos sociais do gauchismo foram traçando, na abrangência do mercado musical regional, e em como podem se observar transformações estéticas e ideológicas neste conjunto de artistas, público e membros dos movimentos. Meus interlocutores me cederam gentilmente um material discográfico e de vídeo da sua produção artística. São CDs, DVDs, livros e revistas que fornecem uma base de dados sobre estas produções de música regional. Tentarei fazer a seguir uma análise sobre estes materiais.

3.7 UMA ANÁLISE DO MATERIAL DE PRODUÇÃO MUSICAL RECEBIDO EM CAMPO

Os trabalhos artísticos que alguns dos interlocutores me cederam são amostras, em alguns casos, da carreira e do próprio desenvolvimento musical. Encontro neste material a possibilidade de observar algum tipo de transformação nas tendências musicais, arranjos, instrumentação e estilística no sentido de performance, seguindo os critérios de análise que adotei na presente investigação. Portanto, creio conveniente dividi-lo por regiões onde efetuei as entrevistas, ou seja, Lages em Santa Catarina, Pelotas e Cruz Alta, no Rio Grande do Sul. Em Florianópolis com o grupo *Ilha Xucra* fiz somente as entrevistas e obtive material fotográfico.

Os músicos de Lages me entregaram vários CDs de música autoral. São trabalhos fonográficos dos entrevistados e também da *Sapecada da Canção Nativa* na edição de 2012. Aqui apresento uma breve análise dos CDs de Jones Andrei Vieira, Eder Goulart, Reginaldo Farber e de um grupo chamado *Os Birivas*, composto por músicos jovens que hoje fazem parte de outros grupos e possuem carreiras como solistas⁶². Estes músicos já tinham me antecipado que usam os gêneros musicais de forma bem livre, isto é, não se apegando a nenhum tipo de regulamento nem normatização. Assim, nos discos há gêneros dos mais usados na música nativista, gêneros folclóricos rio-platenses e ritmos reminiscentes dos tropeiros. A variedade passa por milongas, chamamés, chamarritas e rancheiras, mas também é muito utilizado o bugio como característico ritmo serrano. Dos gêneros folclóricos argentinos foram gravados chacarera, zamba, malambo e rasguido doble, mas estes gêneros se observam com menor frequência que os

⁶² No anexo 7 está o material gráfico de livros de poemas, capas de CDs assim como algumas amostras sonoras de cada disco dos artistas citados.

citados antes, e dos gêneros tropeiros destaco a toada, a moda de viola, o cateretê e o xote, que poderíamos dizer que é compartilhado entre o sul, a região central e o nordeste do Brasil.

As temáticas e conteúdos poéticos lageanos são dedicados em maior grau à região da serra catarinense. Confere então a informação que vários músicos tinham assinalado nas entrevistas sobre um tipo de identidade que permeia o grupo de compositores e artistas da região. Um tema muito relacionado nestes trabalhos musicais é o tropeirismo, relacionado aos gêneros e a questões poéticas que relatam histórias deste fenômeno comercial e social do século XIX e começos do século XX. Destaco a gravação de alguns clássicos do folclore e do tango argentino, como *Kilometro 11*, *La cumparsita* e *Adios Nonino*, executados com acordeão. Sobre as instrumentações, posso apontar que mantêm as características da música gaúcha, com os instrumentos de usos frequente como violões, acordeão, e na percussão pandeiro, *cajón* e *bumbo legüero*, estes últimos adaptados à música do gauchismo.

Nas questões estilísticas e de performance destes artistas, considero importante ressaltar que nas gravações há interpretações um tanto mais contidas do que o observado nos festivais. Assisti vários deles em performances ao vivo na *Sapecada da Canção Nativa*, onde pelo próprio caráter do festival, todos sem exceção buscam algum tipo de variação musical diferente às que gravam correntemente nos CDs. Isto é interessante, pois demonstra que o palco do festival é um local para jogar com a ousadia e buscar algum elemento transformador na sua música. A própria *Sapecada da Canção Nativa* tem como festival um caráter distintivo no quesito inovação. Comentei sobre este assunto no capítulo 1, relatando que, em questões de arranjos, instrumentação e performance, a *Sapecada* é um festival que permite este tipo de aberturas e inovações, desde que contenham elementos de base que caracterizam o estilo gaúcho (linguagem, poesia, figuras e gêneros musicais próprios do gauchismo). Nos CDs da edição de 2012 da *Sapecada* encontramos as dezesseis músicas finalistas da edição nacional e as quatorze da edição regional (*Sapecada da Serra Catarinense*). Os detalhes mais importantes que podem ser destacados são a poética das letras, as várias composições com letras em espanhol, permitidas pelo regulamento, e prolixos arranjos e interpretações por parte de cantores e instrumentistas.

O material discográfico que consegui nas entrevistas na cidade de Pelotas é escasso. As próprias conversas com os músicos e compositores

foram mais esclarecedoras⁶³. De todas as formas, consegui um CD de um artista entrevistado que segue uma linha nativista mais próxima à do início desta corrente, ou seja, com poesias gauchescas ligadas aos temas do campo, além de arranjos e instrumentação nos moldes de uma estética mais conservadora. Também estes músicos me forneceram um caderno de composições do 29º *Reponte*, um festival da canção realizado em começo de maio em São Lourenço do Sul, cidade vizinha de Pelotas. Neste festival existe uma linha livre e uma linha campeira. Na linha livre aparecem gêneros como candomblé, maçambique, ijexa, ritmos afro-brasileiros, assim como toada e moda de viola. Na linha campeira várias composições têm como gênero a milonga e a chamarra (chamarrita), o chamamé e o rasguido doble. As temáticas de ambas as linhas são bastante diferentes: a linha livre mostra uma poesia variada, tratando temas como a identidade afro-brasileira, e a linha campeira têm conteúdos relacionados à poesia gauchesca, como os já observados na música nativista. Nos trabalhos artísticos destes entrevistados da cidade de Pelotas, através do CD que me entregaram e de vários vídeos que consegui na internet, percebe-se uma relação intensa com a poesia gauchesca e com seus autores mais destacados. Como eles apontaram nas entrevistas, esta relação com a poética nas suas criações se direciona para um ideal estético que passa pelo discurso, pela poesia como ideia central.

Na 33ª *Coxilha Nativista* consegui material discográfico⁶⁴, um livro de poesia, um caderno com os poemas das composições concorrentes e um DVD duplo da 30ª edição do festival. O material de vídeo do DVD é uma amostra que resume os melhores momentos das edições 30ª e 26ª do festival, contendo um total de 70 composições inéditas apresentadas na *Coxilha* nestes últimos anos. As composições que se apresentam nos CDs mostram produtos bem diferentes com propostas que flutuam dos ritmos tradicionais até uma estética mais próxima de gêneros da MPB. Os dois CDs do artista Juca Moraes são distintos, o primeiro mais homogêneo nos gêneros, permeado em geral por milongas, e também na estilística com arranjos que tem violão como instrumento central acompanhado de acordeão. O segundo disco aparece com uma sonoridade e arranjos que apontam a um tom mais jazzístico. De todas as formas as composições têm por causa da instrumentação um sotaque de música gaúcha. Já as temáticas e a poética fogem destas características campeiras na maioria das composições. As interpretações

⁶³ Idem nota 62.

⁶⁴ Idem nota 62.

das canções são feitas por artistas convidados, todos eles muito reconhecidos na cena musical nativista. O livro de poesias de Moraes também tem temáticas variadas que percorrem desde os temas campeiros até poesia abstrata. O CD de Barcellos apresenta variações quanto aos gêneros, pois são dezenove composições que passam pela maioria dos ritmos nativistas e tradicionalistas. Em termos de transformações concluo que estes artistas transitam por algumas vertentes musicais que saem um pouco do formato que propõe o nativismo, se aproximando de gêneros e estilísticas que poderiam ser considerados pertencentes a outros contextos dentro da música popular brasileira.

Este conjunto de informações apresentadas no terceiro capítulo aponta para uma mostra de como a música foi se tornando central no gauchismo, se convertendo em uma das formas essenciais na representação do mundo gaúcho. As transformações musicais que aqui observo têm uma nítida repercussão nos campos ideológicos e estéticos, assim como na constituição das relações entre os indivíduos que se consideram pertencentes ao gauchismo configurando também transformações na ordem cultural. Observei várias vezes em campo e escutei da parte dos meus entrevistados algumas manifestações de preocupação sobre quais são os caminhos filosóficos, sociais e ideológicos que o gauchismo está tomando. Junto disto, também os questionamentos de como são entendidos os discursos sobre esse mundo gaúcho pelas pessoas que não pertencem a este contexto. Estas transformações são atualmente levantadas e colocadas em discussão através da música, por isso observo a sua posição central neste campo de tensões. No próximo capítulo me proponho observar e analisar esta situação apontando como se detectam as transformações culturais, estéticas e ideológicas no universo do gauchismo.

CAPÍTULO 4 - AS TRANSFORMAÇÕES NA ORDEM CULTURAL DO GAUCHISMO ATRAVÉS DA MÚSICA

Minha proposta, neste capítulo, será discorrer sobre alguns temas que surgem ao longo deste texto e que se tornam importantes no conjunto das transformações que venho apontando. São as questões estéticas, ideológicas e culturais que sofreram, de alguma forma, mudanças importantes impulsionadas pela atividade musical e pelo discurso que os artistas criaram. Como descrevi no terceiro capítulo, a música como expressão artística dinâmica foi sofrendo transformações substanciais em vários aspectos. Na análise proposta observamos que em questões de estilo ou performance, há diferenças importantes nas posturas interpretativas dos artistas. Nas questões de forma também há mudanças pelo uso das misturas de gêneros e instrumentação. No conteúdo temático há uma ideia central que é a figura do gaúcho e o contexto de campanha, mas é interessante observar que a mudança neste nível altera a proposta poética e discursiva nas canções, isto é, o que a letra expressa. Essa forma de discurso presente nas letras traz a ideia de uma nova representação do mundo gaúcho, ampliada à sua estética e à forma do pensamento, ou seja, em sentido ideológico.

Devo considerar os processos históricos que descrevi no capítulo 2 como uma referência para pensar as transformações. Desta forma seria possível traçar, em primeira instância, uma perspectiva que desenvolve as temáticas campeiras e suas representações através da literatura referente à época do *Partenon Literário* e do *Grêmio Gaúcho* de Porto Alegre. Em outra etapa, a criação do *35 Centro de Tradições Gaúchas*, também em Porto Alegre, marca a passagem da representação da vida da campanha para a cidade. Nesta fase procuram-se normatizar as tradições, estabelecê-las em manuais e cartilhas para preservar e, de alguma forma, perpetuar esta representação. Este tipo de movimento social, o tradicionalismo gaúcho, representa uma mudança importante na base ideológica do gauchismo, em termos de formatar a tradição e, de alguma maneira, ter controle sobre os bens simbólicos que a formam. Assim, na metade do século XX a música começa a ter uma relação intensa com as manifestações culturais e artísticas do gauchismo, tanto em sentido mercadológico quanto social. O mapeamento das danças tradicionais gaúchas mostra o grande interesse que havia com a música nesse contexto cultural. O registro dessas danças faz parte das normatizações mencionadas, mas implica em uma intenção de ter controle sobre essa arte. Com o mercado musical e as danças tradicionais, o gauchismo tem outro momento de transformações: passa-

se a representar a imagem do gaúcho desde outro tipo de manifestação, isto é, desde a música em todas suas características (discursiva, estilística e estrutural). A pesar de ser tênue, esta transformação irá se acentuar progressivamente até a década de 70, onde se configura o movimento nativista.

O movimento nativista descrito nos capítulos anteriores é um movimento criador, de expansão artística. É nele que se apresentam os sinais mais importantes de mudança das representações gauchescas nos últimos tempos. Refiro-me à questão de expansão como a busca por parte dos músicos que inscrevem seus trabalhos na tendência nativista de passar as fronteiras das normatizações do tradicionalismo. Eles procuram contato, conexões e comunicação com outras linguagens musicais, que sirvam para mostrar um movimento dinâmico em termos estéticos, ideológicos e culturais. Podemos pensar que o nativismo, ainda na atualidade, segue aportando essa ideia para o gauchismo, ou seja: a expansão artístico-musical como veículo de dinamismo cultural, sendo um importante braço articulador de transformações, ainda nestas épocas. Isso caracterizaria o nativismo como mais uma fase de transformações dentro do contexto cultural gaúcho. É importante ressaltar que essas transformações se manifestaram especificamente através da música e dos músicos como agentes e produtores de um novo discurso.

Outra manifestação de mudança foi a vertente do bailão, chamada também de *tchê music*, e no jargão nativo de maxixe ou estilo sambado. Este tipo de transformação musical aponta para uma proposta mercadológica na música regional, já que busca misturas com outros setores da música popular brasileira, como o samba, o axé ou o pop rock, para conseguir inserção no mercado discográfico e no circuito midiático nacional. Como descrevi no capítulo 3, a principal característica nesta vertente seria a oscilação entre o campeiro e o comercial, como aponta Hoffman (2007). Isto permitiria manter um conteúdo temático no que se refere ao gauchismo, mas com a possibilidade de fundi-lo com a linguagem do “dia-a-dia” do jovem e do ambiente dos bailes enquanto atividade de diversão. A vertente do bailão não deixa de ter elementos estéticos específicos, em particular nas suas questões performáticas já descritas no capítulo anterior. Eu considero o bailão como outro tipo de transformação do gauchismo, apontando para fusões e misturas⁶⁵, e este é o principal motivo da

⁶⁵ As fusões e misturas que acontecem no bailão são caracterizadas por gêneros que não são particulares da música gaúcha. Assim se apresentam nos shows

resistência que existem de alguns setores com esta vertente que pode de certa forma, descaracterizar o que parte dos nativos chamam de “cultura gaúcha”. Cabe assinalar aqui os conceitos de Manuela Carneiro da Cunha sobre *cultura com aspas*. O uso entre aspas trata do conceito considerando a apropriação nativa de um paradigma, que até então fazia parte da teoria ocidental. Segundo a autora:

Na linguagem marxista, é como se eles [os "nativos"] já tivessem 'cultura em si' ainda que talvez não tivessem 'cultura para si'. De todo modo, não resta dúvida de que a maioria deles adquiriu essa última espécie de 'cultura', a 'cultura para si', e pode agora exibi-la diante do mundo. Entretanto, [...] essa é uma faca de dois gumes, já que obriga seus possuidores a demonstrar performaticamente a 'sua cultura' (CUNHA, 2009: 313).

Logo a autora esclarece que cultura e "cultura" não se referem exatamente a conteúdos diferentes, mas também "não pertencem ao mesmo universo de discurso" (id, 2009: 313).

Há que destacar um detalhe importante na atualidade do gauchismo: a coexistência das vertentes tradicionalista, nativista e do bailão. Embora as transformações sejam eloquentes e as tensões entre as tendências se manifestem ainda de forma evidente, observamos que há uma convivência “pacífica”, mantendo as atividades de cada linha em setores e locais diferenciados, como CTGs, festivais e locais de baile. Às vezes as correntes artísticas podem-se misturar em lugares como rodeios ou eventos específicos, onde se concentram todas as atividades, campeiras e artísticas, para o qual cada artista ou grupo participa da sua maneira, cantando ou dançando.

Retomando questões importantes sobre transformação centrarei nas próximas linhas a discussão específica sobre temas como as mudanças estéticas, ideológicas e, conseqüentemente, as transformações

características de rock, de música pop e de pagodes ou sambas misturados com vaneiras e outros gêneros musicais do gauchismo. A resistência a estas misturas se dá por causa da estética musical que não pertence ao contexto cultural gauchesco. As misturas que o nativismo faz na sua música tendem sempre a preservar elementos característicos da música gaúcha, tanto nos gêneros como estruturas, na performance e nas temáticas sempre referidas ao contexto do gauchismo.

culturais que poderiam ser vistas através dos processos históricos em que se configuraram os movimentos sociais e culturais do gauchismo.

4.1 A TRANSFORMAÇÃO ESTÉTICA

A questão da estética tratada nos capítulos anteriores se relaciona diretamente com a maneira de representar o mundo do gauchismo através da arte. Considero o uso da estética como um tipo de categoria para detectar as transformações que estou apontando. Embora ela não apareça explicitamente como categoria nativa nas pesquisas de campo, a estética se torna presente em trabalhos de importantes autores. Refiro-me a seu uso na diferenciação de correntes artísticas, no sentido de análise destes processos de transformação, acontecidos na música e através dela no gauchismo. Pensando a estética como o estudo da natureza do belo e dos fundamentos da arte, me interessa observar, na construção nativa deste conceito, a percepção do que é considerado belo. Surge a ideia da produção das emoções pelos fenômenos estéticos, como também as diferentes formas de entendimento da obra de arte e da criação, tanto quanto a relação entre os materiais e as formas de fazer. Foi notório no decorrer de várias entrevistas com os músicos, compositores e poetas como o ideal de uma obra bela, musical ou poética, é importante e até fundamental para estes artistas. Como disse antes, a estética não aparece como categoria nativa, mas o conjunto de valores atribuídos a ela parece fazer parte do pensamento dos artistas do gauchismo. Sobre a questão da estética como categoria transcultural há debates na antropologia com posicionamentos variados⁶⁶. Segundo a interpretação de Weiner, a antropóloga Joanna Overing mantém uma posição sobre o tema:

Overing speaks of aesthetics as the judgement of beauty and of taste, of the ‘pure’ aesthetic as such, and regards it as a phenomenon of European modernism not automatically applicable to non-Western societies..... Overing invokes as her straw man, our current *late twentieth-century* life has been so thoroughly aestheticized, that our sensitivity to what Baudrillard calls ‘critical transcendence’—which he could only mean in this

⁶⁶ Cito aqui o debate estabelecido em 1993 sobre a estética como categoria transcultural, contido no trabalho de Tim Ingold de 1996: *Key Debates*. Neste caso faço menção à introdução de James F. Weiner ao debate onde ressalta as posturas de Overing e Gow de forma resumida para iniciar a discussão.

original Kantian sense—has disappeared.
(WEINER, 1996:202)

No mesmo texto, Weiner menciona o antropólogo Peter Gow, defendendo uma posição similar à de Overing, mas acrescentando que:

However, Peter Gow, [...] in so doing draws the two Kantian notions of aesthetic into a closer relation by appealing, after Bourdieu, to the idea of distinction or discrimination. While, on the one hand, the categories of intuition and cognition combine to give human beings the capacity to make distinctions between objects, on the other hand, the history and theory of art and aesthetics provide people in the West with the practices and vocabulary by which to make the judgements that underlie and instaurate their social and class distinctions. *This* is what is distinctive about *our* aesthetic discourse. Gow concludes from this that our aesthetic practice is always to make such distinctions, to make *judgements*. To the extent that anthropology's whole rationale is to *avoid* making such judgements—the most salient in this context being the judging of a culture in terms of its capacity to produce beautiful things—then it must be anathema to anthropology. (WEINER, 1996:204)

Devo, assim, considerar uma série de elementos que fazem parte das obras musicais gauchescas para elaborar a análise das transformações estéticas. Estes componentes podem ser extraídos dos níveis da proposta de Bakhtin para os gêneros de discurso, ou seja: conteúdo temático, forma ou estrutura, e estilo. Nos gêneros musicais as mudanças estéticas estão propostas através destes níveis de ocorrência nos eventos e discursos. Por esse motivo as descrições feitas no capítulo 3 apontam a mostrar como a música do gauchismo foi experimentando as transformações ao longo da sua configuração de um século e meio. A mudança estética na música foi passando em determinadas épocas de maneira mais enfática em cada um desses níveis bakhtinianos. Assim aconteceu com a busca de estabelecer os gêneros de dança, no desenvolvimento de coreografias envolvendo questões de performance e também com o estabelecimento da própria música de acompanhamento, na constituição de sua instrumentação e arranjos. Os padrões estéticos

da música regionalista dos anos 50 também demonstram como a ligação com o mercado trouxe à tona modificações nas questões de conteúdo temático e na performance de cada artista, ou seja, seu estilo, e na manutenção das estruturas dos gêneros que, na sua maioria, serviam para dançar. No nativismo há câmbios significativos em todas as esferas de análise, como é mencionado por vários autores. Sobre isto, Santi disse que:

Nesse sentido, a Califórnia inaugurava um movimento no sentido da qualificação **estética** da música regional, procurando (e conseguindo) elevá-la a um patamar superior de sofisticação, através da canalização de esforços de um contingente cada vez maior de artistas. A iniciativa descende daquela já citada, promovida em 1949, nos primórdios do 35 CTG, com o intuito de atrair para o movimento os “intelectuais de renome”, a fim de imprimir-lhe uma “orientação cultural bastante séria” (SANTI, 2004:57)

Nilda Jacks comenta também sobre a ênfase do nativismo quanto a transformar a estética musical e modificar as representações do universo do gauchismo. Desta maneira a autora salienta que:

O Nativismo ao propor o uso de uma temática mais voltada para as questões emergentes da população rural, como a propriedade da terra, o êxodo rural, a marginalização na periferia da capital e das grandes cidades, etc. No âmbito da linguagem, propôs uma renovação **estética** que correspondesse a uma temática mais urbana e contemporânea, significando um rompimento com os padrões que vinham sendo defendidos desde o final da década de 1940 pelos tradicionalistas, ainda como herança do Partenon Literário e do Regionalismo Literário. (JACKS, 2003:21)

Em outra passagem do seu texto, Jacks aponta as mudanças refletidas pelo uso de gêneros musicais e de instrumentos diferentes na constituição da música gaúcha. Isto configura um campo de tensões e afeta as questões estéticas:

Outro ponto fundamental da polêmica é quanto aos *ritmos e instrumentos* que “podem” ser usados na música gaúcha, ou seja, os tradicionalistas impõem uma série de restrições quanto a estes dois aspectos da criação musical, em nome das raízes da cultura gaúcha. Entretanto, entre eles, há os que desconsideram este purismo e aceitam as inovações tecnológicas e **estéticas**. (id, 2003:60)

É importante mencionar que nas disputas ideológicas do gauchismo, estão em jogo as diferentes estéticas musicais e artísticas como parte integrante do conjunto da ordem cultural. Sendo assim, as vertentes ou movimentos no gauchismo concebem essas questões de maneira distinta. Jacks cita a contribuição de Ruben Oliven observando estas diferenças entre tradicionalistas e nativistas:

A questão foi observada durante o desenvolvimento da pesquisa que embasou este estudo, mas já havia sido muito bem assinalada por Ruben Oliven (1984, p.60): “quando se entrevistam tradicionalistas, apesar de sua preocupação em delimitar conceitos e fronteiras, observa-se uma grande dificuldade em definir termos como tradição, folclore, regionalismo, Nativismo, cultura regional, etc.”. Isto se deve provavelmente ao fato de que também há muita divergência dentro do próprio MTG. Já entre os nativistas foi observada uma preocupação maior com a produção musical, com a renovação **estética** da música regional e com a retomada da identidade cultural, ficando a discussão semântica e conceitual para um segundo plano, ou melhor, para um momento posterior. (id, 2003:62)

A visão destes autores é importante para entender que a categoria estética está em jogo, mesmo que não seja explícita na linguagem nativa, e que neste caso cumpre um papel fundamental para observar as transformações na música. A perspectiva de Tau Golin é um pouco diferente sobre este assunto. Crítico do tradicionalismo, Golin expõe a questão estética e da arte relacionada ao gauchismo dizendo que:

Diante do conhecimento da realidade do Tradicionalismo e da verdade histórica rio-

grandense, através das forças em jogo na sociedade de classes, apresentam-se duas questões para os artistas. A primeira encerra o esforço de evadir-se da **estética** tradicionalista; a segunda, levando em conta o processo social, elaborar uma nova **estética**. (GOLIN,1983:121)

Na visão do autor nota-se a intenção de apontar uma divisão entre a arte do tradicionalismo e outra nova forma, que somente seria possível através de uma ruptura que viria pela luta de classes. A superação da estética do tradicionalismo se daria através da agência de artistas que entendam a arte de outra maneira, de uma forma transformadora. Para isso Golin cita Lukaks:

Objetivamente, a arte é uma forma particular da imagem da realidade que a reflete por esta mesma razão, e – se se trata de um artista autêntico - reflete o movimento desta realidade, sua direção, suas orientações essenciais na existência, na permanência e na transformação. (LUKAKS, apud GOLIN, 1983:121)

A pesar do quadro de exigência em nível estético que Golin menciona, ele também cita uma série de artistas que, segundo ele, caminham para se libertar da estética dominadora do tradicionalismo. São eles os poetas Apparício Silva Rillo e Jayme Caetano Braun, além dos músicos e compositores Luiz Carlos Borges, Noel Guarany, Cenair Maicá e Pedro Ortaça. Estes são os que Golin aponta como artistas conscientes da produção de obras que se enquadram numa raiz popular e ideologicamente desconectada da estética tradicionalista. Notoriamente, estes expoentes tinham posicionamentos políticos alinhados com a esquerda, afinados com o que expressa o autor. Golin ainda menciona uma lista maior de alguns músicos e compositores que tentaram superar a estética dominante produzindo momentos artísticos que superaram o tradicional (GOLIN, 1983:135). O autor cita novamente Lukaks, que se refere ao problema da liberdade da arte, expressando que isto não é independente do que acontece nas esferas sociais e filosóficas, já que o artista se apoia numa concepção de mundo que exprime seu estilo, pois existe uma influência recíproca entre ele e a sociedade. As transformações sociais afetam as produções artísticas em conteúdo e forma tendo repercussões nas questões estéticas e ideológicas e por

outro lado, produzindo um caráter dialético, no sentido de como a arte pode cooperar com estas transformações.

Retomando as observações de campo, reparo que estaríamos mais próximos da elaboração de um conceito de estética no nível do realismo, no sentido da proposta de Lukaks, nos afastando do idealismo, isto é, uma formulação do conceito através das ideias de Kant ou de Hegel. Os componentes estéticos da música e da arte apontam para que as representações do universo do gauchismo se tornem próximas da realidade através do que apresentam as narrativas poéticas e musicais. Da mesma forma, Lukaks demonstra preocupação com a relação entre a “concepção de mundo” e a “compreensão do fato estético”. Deve-se salientar que a busca da ideia de estética que aqui menciono através do realismo tem uma relação com o que meus interlocutores expressavam nas entrevistas sobre o que o mundo exterior entende do gauchismo e suas representações. Na linguagem nativa não se tornaram explícitos desta forma os questionamentos referidos pelo autor, mas resultou notório que há uma necessidade expressada pelos artistas de mostrar para “outros” a sua concepção de mundo.

Por outro lado, foi possível perceber em campo que o proceder dos músicos quanto ao uso dos gêneros, as práticas de apropriação de expressões musicais de outros contextos e a elaboração de arranjos e orquestrações inovadoras mostra um desejo transformador, a busca por uma mudança da forma estética. Isto poderia ser observado através da definição de Herbert Marcuse de como a forma estética tem uma relação com a transformação e a procura de uma verdade autônoma da arte:

Podemos definir a “forma estética” como o resultado da transformação de um dado conteúdo (fato atual ou histórico, pessoal ou social) num todo independente: um poema, peça, romance etc. A obra é assim extraída do processo constante da realidade e assume um significado e uma verdade autônoma. A transformação estética é conseguida através de uma remodelação da linguagem, da percepção e da compreensão, de modo a revelarem a essência da realidade na sua aparência: as potencialidades reprimidas do homem e da natureza. A obra representa assim a realidade, ao mesmo tempo que a denuncia. (MARCUSE, 2000:21)

Entendo, pelo expressado até aqui e no que constatei em campo, que vários artistas do gauchismo têm feito a tentativa de se desvencilhar de uma estética dominante como a do tradicionalismo. Apesar disso, este esforço não se realizou completamente, talvez por uma questão da interferência que o mercado de música regional impõe para a atuação e manutenção da profissão de músico. Nesta questão também se denota um campo de tensões entre as configurações do mercado e o que os músicos tentam através da mudança estética e a busca de certa autonomia das obras, como aponta Marcuse:

Forma estética, autonomia e verdade encontram-se interligadas. Constituem fenômenos sócio históricos, transcendendo cada um à arena sócio histórica. [...] A verdade da arte reside no seu poder de cindir o monopólio da realidade estabelecida (i.e., dos que a estabeleceram) para definir o que é real. Nesta ruptura, que é a realização da forma estética, o mundo fictício da arte aparece como a verdadeira realidade. [...] A transformação estética torna-se um veículo de reconhecimento e acusação. Mas, essa realização pressupõe um grau de autonomia que desvia arte do poder mistificador do dado concreto e a liberta para a expressão da sua própria verdade. (MARCUSE, 2000:22)

Para finalizar esta discussão no terreno da estética musical gauchesca, eu diria que os pontos de mudança que se revelam como mais importantes estão na ordem das performances dos músicos, nas misturas e nas novas configurações dos gêneros, isto é, na ordem das estruturas musicais, e no tratamento que tem se dado aos conteúdos temáticos das canções. Entendo este conjunto como o que representa a estética musical gauchesca referida até aqui. A transformação estética trouxe junto uma mudança no tipo de narrativas que servem para elaborar as representações do universo do gauchismo. A forma literária do século XIX foi substituída pela forma discursiva musical para estas representações a partir da metade do século XX, e a mudança da estética musical foi o que permitiu mostrar e formular um novo panorama ideológico para o gauchismo. Entendo que estética e ideologia se entrelaçam de forma dialógica nas discussões do mundo gauchesco. Parece difícil imaginar a existência de uma sem a outra, e ambas seriam as encarregadas de mudanças importantes na ordem cultural do

gauchismo. Por esse motivo observo que, neste diálogo, tanto na música como a arte em geral, estética e ideologia cumprem um papel preponderante na transmissão de novas narrativas e na constituição das representações que dinamizaram o gauchismo como movimento cultural e social. Apresento, em decorrência disto, uma observação sobre transformações ideológicas.

4.2 AS TRANSFORMAÇÕES IDEOLÓGICAS NO GAUCHISMO

Pretendo iniciar a discussão na ordem ideológica do gauchismo citando Tau Golin. Em seu livro *A ideologia do Gauchismo* o autor faz uma acirrada crítica aos modelos adotados pelo tradicionalismo como elite dominante deste contexto regional. Golin conduz seu livro pelo viés marxista e pelo conceito de ideologia que esta tendência política e sociológica elaborou através de um grupo de autores pertencentes a esta linha de pensamento. Nas palavras de Lowy podemos observar uma definição sobre a ideologia em termos marxistas:

O conceito de ideologia aparece em Marx como equivalente de ilusão, falsa consciência, concepção idealista na qual a realidade é invertida e as ideias aparecem como motor da vida real. (...) No marxismo posterior a Marx, sobretudo na obra de Lênin, ganha um outro sentido, bastante diferente: ideologia é qualquer concepção da realidade social ou política, vinculada aos interesses de certas classes sociais particulares (LOWY, 1985:12)

Segundo este raciocínio, através da ideologia são construídos e produzidos imaginários e lógicas de identificação social, cuja função seria disfarçar o conflito entre as classes sociais e dissimular a dominação. É possível perceber que o discurso ideológico, na medida em que se caracteriza por uma construção imaginária no sentido de imagens da unidade do social, deve necessariamente fornecer, além do corpus de representações coerentes para explicar a realidade social, um corpus de normas coerentes para orientar a prática política.

Assim, as relações que Golin traça entre os membros do gauchismo se remetem à questão da luta de classes e se referem às ideias de uma elite usadas como elemento de dominação:

O Tradicionalismo é apenas um elemento na superestrutura. Porém, está correlacionado com outros organismos de sustentação da classe dominante. Há a inter-relação com outros instrumentos, em atividades conjuntas com poderes e influências recíprocas. Nesse sentido o trabalho intelectual e artístico “aprofunda” a “coerência” do mundo tradicionalista. [...] Mantendo essa tradição, os atuais expoentes do tradicionalismo, somam-se a tarefas conjugadas para a dominação e hegemonia. (GOLIN, 1983:13)

A perspectiva histórica na análise de Golin está condicionada à observação e reprodução das hierarquias nos CTGs, dos festivais nativistas e da arte, assim como da ordem cultural do gauchismo. Como tem se observado ao longo deste trabalho e de outros ensaios sobre o tema, a perspectiva marxista de Golin se erige como uma das formas de entendimento sobre este universo e sua ideologia. Faço agora um contraponto com este modelo expressado pelo autor, remetindo a minha experiência de campo, no sentido de observar o que seria esta categoria da ideologia para os nativos, de como eles constroem a conceituação disto, e de maneira fundamental, para quê e como eles usam este conceito.

Em princípio não se percebe em campo, entre os músicos, compositores e membros do gauchismo entrevistados, alguma descrição da realidade nos termos esboçados por Golin, nem sobre as relações de poder que isto implica. A perspectiva marxista não é predominante entre os músicos com quem conversei. Parece que poucos conhecem o autor e sua tese sobre a ideologia do gauchismo. O único sinal de resistência por parte dos músicos e compositores nativistas é a rejeição às normatizações do MTG no sentido de regulamentar as artes. Por isto afirmo que há uma diferença observada em campo a respeito de como se constrói o conceito de ideologia em relação ao dito por Golin. Da mesma maneira que com a estética, os nativos não se manifestam explicitamente sobre ideologia, mas tratam de um conjunto de ideias e valores, muitas vezes agrupados com o nome de “cultura”⁶⁷. Considero apropriado para este caso observado em campo a definição de ideologia apontada por Zizek:

⁶⁷ Aqui refiro-me como no início do capítulo 4 ao conceito de cultura com aspas como o expressa Carneiro da Cunha.

Ideologia pode significar qualquer coisa, desde uma atitude contemplativa que desconhece sua dependência em relação a realidade social, até um conjunto de crenças voltado para a ação; desde o meio essencial que o indivíduos vivenciam suas relações com uma estrutura social até as ideias falsas que legitimam um poder dominante. Ela parece surgir exatamente quando tentamos evitá-la e deixa de aparecer onde claramente se esperaria que existisse. (ZIZEK, 1996: 9).

De fato, esta é uma visão ampla, mais atual e diferente do conceito marxista de “ideia falsa que legitima o poder dominante”. Assim, complementando a análise do conteúdo ideológico, é importante também observar o processo dos enunciados e seu contexto, as condições de enunciação e seu entendimento, ou seja, como se configura o discurso dentro da dinâmica social.

Estes enunciados carregados de aspectos utópicos e visionários formam o campo do imaginário que é de um modo geral constituído por imagens, símbolos, aspirações, mitos e fantasias, e que são de forte conotação afetiva existindo e circulando nos grupos sociais (SERBENA, 2003:2). Símbolos e mitos se tornam receptores de aspirações, interesses e medos, modelando comportamentos, condutas e visões de mundo de grupos ou comunidades que compartilham as mesmas ideias. Como aponta Carvalho, no imaginário:

....as sociedades definem suas identidades e objetivos, definem seus inimigos, organizam seu passado presente e futuro [...] O imaginário social é constituído e se expressa por ideologias e utopias ...[e]...por símbolos, alegorias, rituais, mitos. (CARVALHO, apud SERBENA, 2003:5)

Esse campo do imaginário com seus componentes formam o que Bourdieu denomina como sistema simbólico, cumprindo funções sociais e esclarecendo questões de ordem política e ideológicas. Para a compreensão do imaginário ou de um sistema simbólico devem-se levar em conta as suas condições de produção e reprodução, ou seja, os contextos no qual estão inseridos e sua função social. Este entendimento se daria na ordem da apreensão do conhecimento através do processo chamado de representação social. Desta forma pode-se dizer que a

representação social é um processo cognitivo realizado pelos indivíduos que permite organizar, sob alguma forma de discurso, o campo do imaginário ou dos sistemas simbólicos. Pensando nestes conceitos acredito que a ideologia no universo do gauchismo seria afinal esse conjunto de ideias e crenças na ação, ou essa atitude de observar o mundo desde a posição desses indivíduos. Considero que a definição de Dumont seria apropriada para esta situação. O autor diz:

Assim designa-se todo o sistema de ideias e de valores, numa acepção mais estrita ou mais ampla, como ideologia ou, à maneira norte-americana, como cultura, ou mesmo como sociedade...(DUMONT, 2000:201)

Tanto na definição de Zizek como na de Dumont observa-se a proximidade entre a formulação teórica do conceito de ideologia e o que se consideraria como cultura, e isto é o que de certa forma se observa em campo, manifestado pela maioria dos interlocutores, neste caso a “cultura” apropriada para si, como o manifesta Carneiro da Cunha (2009: 313).

As imagens, os símbolos, os mitos, e as lendas que têm relação com o contexto rural formam o imaginário gauchesco, com personagens e com fatos históricos ou passados. A forma de apreensão desse imaginário é a representação social desse mundo, manifestado em boa parte pela arte. Entendo, pelo observado em campo, que há para os nativos uma relação da ideologia com o imaginário gauchesco e com a representação social, e que isto é fundamental para a compreensão do universo cultural do gauchismo e para a criação da imagem atual do gaúcho.

Retomando as transformações ideológicas do gauchismo, diria que o tradicionalismo na sua configuração como movimento em 1948 trouxe como ferramenta ideológica as regulamentações, estabelecendo regras, mapeando cancioneiros folclóricos e danças, e amarrando estas manifestações sob as relações de poder. A crítica de Golin se centra no que este modelo tradicionalista representa, e especificamente são criticadas suas representações na base ideológica como instrumento de dominação e de atuação política. Citando a historiadora Sandra Jatayh Pesavento, o autor lembra que:

Criadores da ideologia da classe dominante, os intelectuais atuam no seio da sociedade civil (partidos, igrejas, sindicatos, educação, atividades

culturais), bem como no da sociedade política como administradores, funcionários, militares, políticos. (PESAVENTO, apud GOLIN, 1983:13)

Esta análise parece surgir de uma visão objetiva, mas externa. Evidentemente os fatos mostram que a partir de 1971 houve uma reação através da música a este modelo tradicionalista, encabeçada pelos artistas nativistas. Esta forma de reação que foi manifestada através de tendências políticas da esquerda é um tipo de transformação. A rejeição às normatizações do MTG para a arte, e a crítica aos regulamentos dos festivais podem ser pensados como resistência e sinais de mudança ideológica. Na atualidade, meus interlocutores continuam apontando para estas rejeições e críticas, mas observo outro tratamento na questão de denúncia social nas músicas e nas poesias. Não existe o discurso de resistência política como nos anos 70, mas procura-se construir o imaginário gaúcho e constituir a representação social através das narrativas musicais e poéticas com questões reflexivas de cunho filosófico. Esta seria outra forma de encarar politicamente as relações no mundo do gauchismo expressadas pelos nativos, e poderia ser considerada como uma transformação, não no sentido de um triunfo do elemento dominador tradicionalista, mas como uma espécie de adequação à configuração atual da sociedade. Como apontei anteriormente com as diferentes vertentes musicais, as correntes ideológicas coexistem. A tensão entre todas elas nunca deixou de existir, mas como foi corroborado em campo, hoje há notoriamente um afrouxamento dessas tensões.

A ideia de introduzir a discussão sobre ideologia contribui para melhor compreender os posicionamentos das práticas e discursos do gauchismo no campo político local, através de uma perspectiva processual e historicista. Atualmente prevalecem as representações do campo como espaço idealizado de valores ancorados no passado, embora existam inovações e aberturas no plano dos recursos estéticos e ideológicos utilizados para representá-lo. Desta forma, as transformações mencionadas na estética e na ideologia através do discurso musical fomentaram uma nova visão da ordem cultural no universo do gauchismo trazendo mudanças também neste nível. Será o que analisarei na continuação.

4.3 AS TRANSFORMAÇÕES CULTURAIS NO GAUCHISMO

Considero que as transformações no gauchismo ocorrem desde o surgimento do *Partenón Literário* ou do *Grêmio Gaúcho*, mas aquelas que acontecem desde a configuração do tradicionalismo em 1948 parecem ter um desenvolvimento mais complexo, pela politização dos movimentos sociais do gauchismo. A forma dialógica apontada entre a estética e a ideologia produziu algumas mudanças importantes na ordem cultural deste contexto, e para entender estas transformações proponho pensar em questões históricas e na relação com o estabelecimento de estruturas nestes movimentos. Como pôde se observar no decorrer deste trabalho, as questões de mudanças sociais, culturais e artísticas foram mostradas através de uma perspectiva histórica. Para aprofundar este assunto tentarei abordar as transformações culturais do gauchismo através da proposta teórica de Marshall Sahlins. O autor argumenta que a história é ordenada culturalmente em diferentes contextos, de acordo com os esquemas de significação das coisas. Da mesma forma, os esquemas culturais são ordenados historicamente porque, em maior ou menor grau, os significados são reavaliados quando realizados na prática, e desta forma a cultura é historicamente reproduzida na ação. Quando Sahlins se refere ao evento como uma atualização única de um fenômeno geral⁶⁸, como uma realização contingente do padrão cultural, expressa que é um tipo de dinamização da própria história onde os homens através do evento repensam criativamente seus esquemas convencionais. Em consequência disto Sahlins nos diz que:

É nesses termos que a cultura é alterada historicamente na ação. Poderíamos até falar de “transformação estrutural”, pois a alteração de alguns sentidos muda a relação de posição entre as categorias culturais, havendo assim uma “mudança sistêmica”. (SAHLINS, 2003:7)

O autor ainda esclarece que: “... o que os antropólogos chamam de estrutura – as relações simbólicas de ordem cultural – é um objeto histórico” (id, 2003:8).

É significativo pensar que os homens em seus projetos práticos e nos arranjos sociais, informados pelos significados das coisas e das pessoas, submetem as categorias culturais a riscos empíricos. Enquanto

⁶⁸ Neste caso ele cita esta definição de Geertz (SAHLINS, 2003:7).

o simbólico se torna pragmático, verificamos que o sistema seria a síntese da reprodução e da variação (SAHLINS, 2003:9). Existe, assim, uma interação dual na ordem cultural enquanto constituída na sociedade, e quando é vivenciada pelas pessoas seria a estrutura na convenção e na ação, como virtualidade e como realidade. Por isso as coisas são relacionadas a seus signos como problemas empíricos para os tipos culturais (id, ibid:9). Desta forma, seria possível entender como a cultura é dinamizada através da história, é atualizada através do evento. Podem-se pensar as formas culturais do avesso, isto é, a ação criando a relação adequada de forma performativa. Sahlins aponta, neste caso, para dois tipos de estruturas presentes em grupos ou sociedades: a de ordem performativa e a de ordem prescritiva. O autor comenta que:

...as estruturas performativas e as prescritivas teriam historicidades diversas. Poderíamos falar que elas estão diferencialmente abertas na história. As ordens performativas tendem a assimilar-se às circunstâncias contingentes, enquanto as prescritivas tendem a assimilar as circunstâncias a elas mesmas, por um tipo de negação do seu caráter contingente e eventual. (SAHLINS, 2003:13)

Fazendo um paralelo com o que Sahlins observa no caso havaiano, percebi que no gauchismo, e em particular com o nativismo gaúcho, observou-se também que lidar com a contingência, o espírito criador dos artistas e a busca de novos caminhos estéticos e ideológicos levaram a pensar o movimento social de maneira distintas valorizando a dinamização e a mudança das estruturas pré-existentes, por isso:

...acontecimentos circunstanciais são frequentemente assinalados e valorizados por suas diferenças, pelo afastamento em relação a arranjos existentes, podendo as pessoas então agir sobre esses arranjos para reconstruir suas condições sociais. (id, ibid:13).

A importância do evento nas transformações culturais está centrada na ideia da mudança que ele propicia nas estruturas. Um evento não é somente um acontecimento característico do fenômeno, mesmo que ele seja independente de qualquer sistema simbólico. O evento se transforma naquilo que é dado na sua interpretação. Unicamente quando

o evento é apropriado por um esquema cultural ele adquire significação histórica. Sahlins acrescenta que:

O evento é a relação entre um acontecimento e a estrutura (ou estruturas), o fechamento do fenômeno em si mesmo enquanto valor significativo, ao qual se segue sua eficácia específica. (SAHLINS, 2003:15)

O autor ainda faz a interposição de um terceiro termo entre estrutura e evento, uma síntese situacional de ambos em uma “estrutura da conjuntura”:

O que quero dizer com “estrutura da conjuntura” é a realização prática das categorias culturais em um contexto histórico específico, assim como se expressa nas ações motivadas dos agentes históricos, o que inclui a microssociologia de sua interação. (SAHLINS, 2003:15)

Esta noção de estrutura manifestada por Sahlins tem relação com a *práxis* e possui um valor estratégico para a determinação dos riscos simbólicos em que se colocam as categorias culturais, também no sentido temporal como estruturas que se transformam no tempo.

Outra questão importante na elaboração teórica de Sahlins seria a de pensar os campos de luta interna dentro de uma sociedade ou grupo e a influência do contato de agentes externos que modificaria esta situação. Num dos seus postulados sobre a relação entre estrutura e evento, o autor menciona que a transformação de uma cultura também é um modo da sua reprodução, onde cada parte desta luta interna reage de maneiras diferentes à influência do elemento externo. Assim as condições do contato externo dão origem a formas de oposição entre os membros do grupo que não estariam previstas nas relações tradicionais. Isto fomentaria, na prática, que as categorias culturais adquiram novos valores funcionais, e desta forma os significados culturais, sobrecarregados pelo mundo, são alterados (SAHLINS, 2003:174). Esta teoria da relação da história com a cultura, e das transformações a partir do evento e da estrutura permitiria pensar que a cultura funciona como uma síntese de estabilidade e mudança, de passado e presente, de diacronia e sincronia, além de que toda mudança prática também é uma reprodução cultural.

A partir do que Sahlins argumenta poderíamos pensar as transformações culturais no gauchismo no sentido de analisar estes processos sob a luz dos conceitos acima mencionados. O modelo literário de representação social do *Partenón* e do *Grêmio Gaúcho* seria substituído paulatinamente pelo modelo musical que aparece aos poucos. Considero como um primeiro evento desta substituição o surgimento fonográfico de algumas músicas gaúchas nas primeiras décadas do século XX⁶⁹. Este evento estaria relacionado à emergência do mercado para a música gauchesca e a subsequente circulação desta música, ainda que de forma discreta, não massiva, mas começando a mostrar a substituição da forma de representação do universo gauchesco. Na figura do Pedro Raymundo se apoiaria a continuidade deste mercado e de um estilo musical. Não somente pelo produto artístico em si, mas porque este músico também traria para os palcos as vestimentas, o sotaque, e uma performance relacionada ao jeito campeiro⁷⁰ do sul. O estilo e conteúdo temático apresentado nesta música não mostrava de forma explícita algum matiz político nem ideológico. Nota-se, sim, um tipo de estética particular desenvolvida por Raymundo em sua forma de cantar e tocar de acordo ao mencionado jeito campeiro.

Na sequência histórica, o evento que traria uma mudança significativa no gauchismo seria a fundação do *35 Centro de Tradições Gaúchas*, em 1948. A realidade que antecedia a fundação do primeiro CTG seria mostrada pelo próprio Barbosa Lessa, um dos fundadores do 35, no seguinte texto⁷¹:

Porém, o tempo mudou. O progresso veio chegando calmamente, e estendeu milhares de aramados pelos campos, cortando e recortando este pampa enorme, possessão natural do gaúcho indômito, conquistador de distâncias. Com os poteiros pequenos, o gado selvagem foi amansado, os rodeios foram sendo substituídos pelos mangueirões, a marcação de gado saiu do

⁶⁹ Ver capítulo 3 sobre as primeiras gravações na companhia Casa “A Eléctrica” de Porto Alegre.

⁷⁰ Me refiro ao jeito campeiro no sentido das vestimentas, de mostrar um comportamento pacato como o do homem de campo, e também toda uma construção sobre a arte, em particular a música, que se observava na campanha rio-grandense no começo do século XX.

⁷¹ BARBOSA LESSA, Luiz Carlos. *Tropeiros*. Revista do Globo. Porto Alegre, 10 de maio de 1947. p. 28-29. Mencionado no texto de Jocelito Zalla.

campo aberto para os bretes, as boleadeiras – arma típica do gaúcho – caíram em desuso, e o laço quase foi esquecido. Os aramados, bretes, mangueirões, abateram a glória do gaúcho. E para quê serviria a sua habilidade e destreza nas lides campeiras, se agora qualquer gurizote podia tocar um gado pelos corredores (LESSA, 1947: 28-29)

Ou como no texto de Cyro Martins⁷², que relata a dura realidade do campo rio-grandense:

E o gaúcho se viu sem emprego. Comprou um pedacinho de terra e virou plantador. Vendeu um saco de batatas por 20 cruzeiros para enriquecer o intermediário e a filharada sentiu frio sem roupa para vestir. Armou um botequim e as mercadorias subiram a tal preço que ele nem pôde sortir a venda, quebrando o negócio de saída. Restou unicamente um balcão para vender cachaça. A canha tornou-se o consolo de vida da gauchada. Domingo ou não domingo, os campeiros enchiam o bolicho, silenciosos, enraizando os copitos de branquinha. O gaúcho tornou-se quieto, sorumbático, nem parecendo trazer no sangue o espírito alegre e zombeteiro dos velhos gaúchos. Tudo para ele era tristeza!... Emprego não havia. Era arranjar uma changa de vez em quando pra não morrer de fome ou ... virar ladrão de ovelha. Como muda a feição dos pampas, patrícios! Assim se quedou aquela legião de centauros! Gaúchos que se amesquinham nos ranchos da campanha, gaúchos que trocaram o chiripá por uma bombacha remendada e as botas lustrosas por alpercatas gastas. Pobres centauros! (MARTINS, 1979)

Até então nós tínhamos as representações artísticas por um lado, desalinhadas política e ideologicamente com qualquer projeto, a pobreza no campo descrita nos parágrafos antecedentes, e por outro lado uma estrutura de base como a apontada por Golin, ou seja, calcada num

⁷² MARTINS, Cyro. *Sem rumo*. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

modelo latifundiário⁷³. Assim, o 35 CTG surgiu nesse momento para consolidar essa estrutura e estabelecer um quadro bastante definido em termos das relações sociais para o gauchismo. Desta forma as estruturas sociais são estabelecidas por um núcleo de poder que se investe como regente dos componentes culturais, dos bens simbólicos e do comportamento dos participantes do movimento. A mudança estrutural, neste caso, aparece através das regulamentações da roupa, da comida, do modo de ser e de se conduzir socialmente, e também a partir das normas emitidas para as artes como uma das expressões do movimento⁷⁴. De todas as formas é importante mencionar um trecho do texto publicado no site do MTG no “Plano de Ação Social” onde é possível observar a existência e a conceituação de algumas categorias que estariam envolvidas na estrutura social do movimento:

O Tradicionalismo não é um movimento elitista, nem está preocupado em preservar as tradições dos estancieiros, o folclore do patrão. Para o Tradicionalismo, o patrão é tão importante quanto o peão; o piá que declama, como o folclorista que pesquisa; o historiador que profere uma palestra, como a menina-moça que se elege primeira prenda; o rapaz que sapateia a chula e o ginete que enfrenta os corcovos de um aporreado; o colono, como o gaúcho da campanha, dos centros urbanos; o letrado e o analfabeto, ou os de menos saber e - vai sem dizer - o rico e o pobre. [...] A antropologia econômica ensina a distinguir três categorias no Meio Rural Brasileiro: o empresário rural, o camponês e o assalariado rural. O empresário é aquele que detém os meios de produção, a terra, que é o meio de produção por

⁷³ Golin expõe o que seria essa estrutura no seu livro *A ideologia do gauchismo*: “No Rio Grande do Sul, a fração da classe dominante, representada pelos latifundiários, e sua correspondente fração da classe dominada, constituída pelos camponeses e trabalhadores rurais, informa uma cultura marcada pela ontologia ideológica tradicionalista”. (1983:12)

⁷⁴ As regulamentações são abrangentes e delimitam quase todas as atividades do gauchismo. Há as especificidades das artes como foi apresentado no Capítulo 3 e no regulamento geral do MTG estão contempladas as áreas das relações sociais e das relações comerciais: http://www.mtg.org.br/site/docs/DOCUMENTOS/1_1_REGULAMENTO%20GERAL.pdf

excelência, é o patrão no linguajar campeiro. O camponês é aquele cuja atividade dispensa a existência de empregados ou de empregador: ele se basta economicamente e a sua família, que o ajuda eventualmente: é o pequeno agricultor, o chacareiro, o carreteiro tradicional, que ainda sobrevive. O assalariado rural é aquele de cuja “plus-valia” o empregador se apropria: é o peão, em uma só palavra. Estes três tipos econômicos, acima referidos, interessam do mesmo modo ao Tradicionalismo⁷⁵.

Fica claro, no texto acima, que estas categorias estariam inseridas em um contexto social e atreladas a um modo de relação que está calcado no sistema capitalista, para o qual interessam todas as posições sociais como engrenagens nas relações de produção ou mercadológicas, neste caso, relacionadas ao campo. Assim podemos pensar que estas regulamentações e adequações manifestadas pelo tradicionalismo através do MTG são arranjos sociais sobre o modo de vida da campanha, a reavaliação de categorias funcionais encontradas nesse meio que adquirem novos valores e reposicionamentos. O simbólico da vida de campanha, da figura do habitante do pampa adquire, na *práxis* dos CTGs, um novo tipo de representação nas atividades campeiras e artísticas.

Por outro lado, as práticas de apropriações de modelos sociais, políticos e ideológicos trouxeram para o tradicionalismo o material para estabelecer essas mudanças. As ideias da Escola Sociológica de Chicago, nas formulações de nativismo de Ralph Linton formaram a base teórica para o tradicionalismo. Como o expressa Joselito Zalla⁷⁶:

Dessa forma, a apropriação dos escritos de Ralph Linton e Donald Pierson foi marcada pela longa tradição romântica do Rio Grande do Sul, onde a morte do gaúcho e a desagregação da vida rural foram cantadas em prosa e verso, na medida em que tal tessitura respondia à realidade concreta do

⁷⁵ http://www.mtg.org.br/site/pag_planoas.php

⁷⁶ O presente artigo de Joselito Zalla é o desenvolvimento da reflexão apresentada no IV Congresso Internacional de História, promovido pela UEM, em setembro de 2009. O título do trabalho é *A Política do Mito: Debate e Apropriação na Elaboração do Projeto Tradicionalista Gaúcho de Luiz Carlos Barbosa Lessa*.

mundo rural, segundo a percepção de diversos agentes sociais da época. Num contexto de disputa simbólica para (re)definir a figura do gaúcho no estado e após o descrédito da literatura regionalista tradicional, o projeto intelectual de Barbosa Lessa concilia, no plano literário, nostalgia e crítica social, articulação própria do *romantismo político*, segundo Löwy e Sayres. No plano político, tal articulação permitira a Lessa superar o lamento e a denúncia e traduzir teorias sociológicas e representações literárias em reivindicação e projeto, advogando o amparo ao homem do campo como solução aos problemas sociais e culturais com os quais, em sua avaliação, o estado e o país se defrontariam no momento. (ZALLA, 2009:197)

De maneira similar, houve na formulação das danças tradicionais sinais de apropriação, quando os ideólogos do 35 CTG, Lessa e Côrtes, viajaram a Montevideu para estabelecer contato com as *Sociedades Criollas* e obter alguns elementos e diretrizes para esta tarefa (SANTI, 2004:43). Estas práticas de apropriações aparecem ao longo de toda a configuração histórica do gauchismo, nos aspectos sociais, ideológicos e artísticos. Cabe mencionar que a ideia do tradicionalismo nesse momento histórico manifesta uma ordem cultural performativa, pensando que essas apropriações de elementos culturais e teorias externas ao movimento interagiram com as categorias nativas modificando ou consolidando novas estruturas no gauchismo.

A partir de 1971, com a *Califórnia da Canção Nativa* pode-se observar outra fase na configuração cultural do gauchismo. Considero este festival como um evento, nos termos de Sahlins, que modificou novamente as estruturas deste contexto. A *Califórnia* pode ser pensada como uma reprodução de um fenômeno geral, o do gauchismo, que através da música gerou uma corrente de oposição ao tradicionalismo e à forma de reprodução das estruturas vigentes até esse momento, estabelecidas pelo núcleo da direção tradicionalista do MTG. Esta linha de oposição, o nativismo, não deixa de ser uma vertente que surge através da ideia dos próprios fundadores do tradicionalismo como corrente musical, mas que aos poucos se transformou estética e ideologicamente para contestar o dogmatismo existente no movimento. O caráter performativo do nativismo trouxe para o gauchismo a questão de interagir com elementos culturais externos também. O próprio

formato do festival, em semelhança com os que aconteciam no Rio de Janeiro e São Paulo, e depois na ênfase da integração com o folclore musical dos países platinos, seriam as evidências disto. É interessante pensar que este fenômeno da integração musical viria a ser uma quebra das proibições impostas pelo tradicionalismo sobre a entrada de gêneros “alienígenas”,⁷⁷ na música gaúcha. Esta integração musical pode ser vista como uma quebra de tabu nos termos conceituais de Sahlins. Os artistas nativistas quebraram essas barreiras e se apropriaram de alguns gêneros folclóricos argentinos e uruguaios para usar nos seus repertórios e adequá-los à realidade local.

Nos anos seguintes da *Califórnia* se tornaram ainda mais visíveis as mudanças estéticas, ideológicas e culturais propostas por alguns artistas transformando as representações do gauchismo. O momento de maior politização do movimento nativista, em termos da mensagem das suas obras musicais e poéticas, aconteceu entre as décadas de 70 e 80, e evidenciava a realidade do campo que ainda mostrava um quadro similar ao relatado em parágrafos anteriores. É nessa fase que se manifestam as oposições entre as tendências tradicionalista e nativista, ambas lidando de forma diferente com os agentes externos e com as consequentes transformações estruturais do gauchismo. Com o nativismo gaúcho, sua forma de encarar as contingências e o contato externo, parece ficar evidente a “estrutura da conjuntura” mencionada por Sahlins: “esta noção da *práxis*, enquanto uma sociologia situacional do significado pode ser aplicada a compreensão geral de uma mudança cultural” (SAHLINS, 2003:15). Concretamente, o nativismo traz uma ideia de desapego às estruturas formuladas pelo tradicionalismo no que diz respeito às normatizações, mas sem abandonar os fundamentos do universo do gaúcho, isto é, o que significa pertencer a este contexto. As mudanças de discurso nas narrativas musicais e poéticas presentes nos festivais da canção foram a formulação deste desapego às normas e o caminho para uma dinamização da imagem e das representações sociais do gauchismo. Encontro nas palavras de Sahlins um paralelo que mostra, de certa maneira, como o nativismo gaúcho articulou esta mudança:

⁷⁷ O termo **alienígena** era frequentemente usado pelos tradicionalistas para classificar os gêneros musicais dos países limítrofes. Este termo aparece no trabalho de Jacks *Mídia Nativa*: “O Movimento Tradicionalista Gaúcho/MTG é iniciado no final da década de 1940 e atua até hoje... pelo esforço na preservação das raízes e no combate às manifestações alienígenas” (JACKS, 2003:14). É também citado por vários outros autores do gauchismo.

Todo uso efetivo das ideias culturais é em parte uma reprodução das mesmas, mas qualquer uma dessas referências também é, em parte, uma diferença. De qualquer forma já sabíamos disso. As coisas devem preservar alguma identidade através das mudanças ou o mundo seria um hospício. (SAHLINS, 2003:190)

O autor cita o Saussure, que articulou o seguinte princípio:

Aquilo que predomina em toda mudança é a persistência da substância antiga: a desconsideração que se tem pelo passado é apenas relativa. É por esta razão que o princípio da mudança se baseia no princípio da continuidade (SAUSSURE apud SAHLINS, 2003:190).

Através das palavras de Saussure podemos entender que a substância antiga que se encontra nos discursos e narrativas nativistas é justamente a forma de representar esse passado do universo gaúcho, pelo qual os artistas encontram inspiração e mantêm um respeito quase absoluto.

O cenário atual do gauchismo pode ser pensado a partir do que observei no meu trabalho de campo. As tendências que se mostram neste contexto coexistem cada uma com sua estética, sua ideologia e com a consciência de uma posição específica dentro de um mercado cultural regional. Assim, as estruturas e regulamentações estabelecidas pelo tradicionalismo estão ainda vigentes. A ideia de desapego às normas e contestação nativista ao MTG é eloquente, e a tendência “comercial e/ou campeira” dos artistas do “bailão gaúcho” segue seu caminho na busca de aberturas de mercado para mostrar sua arte. Essas linhas se manifestam dentro do universo do gauchismo de forma conjunta, mas seria importante ressaltar algumas diferenças entre estas correntes, por exemplo, na constituição de categorias sociais e artísticas. Uma amostra bastante evidente acontece com a música, como foi descrito ao longo do terceiro capítulo. Para cada uma destas linhas, a categoria “música gaúcha” implica diferentes conceituações: há uma diferença no que diz respeito aos gêneros musicais, às rítmicas, à instrumentação e à performance. Assim acontece a reavaliação dessa categoria na ação, numa estrutura conjuntural. Para a vertente tradicionalista a categoria música parece estar fortemente relacionada às danças e ao folclore, enquanto o nativismo mostra, pelo viés criativo,

uma construção mais ampla da música gaúcha no uso dos gêneros musicais, dos instrumentos e dos arranjos, mas sem se afastar dos elementos culturais fundamentais do gauchismo. Os artistas do “bailão” mostram como é possível dialogar musicalmente com outros elementos que muitas vezes não são específicos da música gaúcha, relativizando a construção da categoria entre o campeiro e o comercial.

O mesmo pode ser pensado em níveis de comportamento social ou vestimenta. Observei em campo que em cada contexto aparecem diferenças pautadas pelas linhas ideológicas e estéticas mencionadas. Nos CTGs ou nos ambientes tradicionalistas tanto as roupas como o comportamento se manifestam de uma maneira formal, mais cerimoniosa, de acordo aos regulamentos. Nos festivais nativistas parece que tenta se ultrapassar algum tipo de fronteira: se extravasa a festividade, mostra-se uma roupa diferente, mais casual e se observa um estilo de comportamento que tende a se diferenciar do cerimonioso. No “bailão gaúcho”, como descrevi no capítulo 3, há um contexto relacionado à dança, mas de maneira diferente: com as misturas de elementos sociais e artísticos que acontecem nas casas noturnas ou de shows de outras vertentes musicais brasileiras. Neste caso as vestimentas também apresentam misturas com alguns distintivos de *pilcha* gaúcha, como bombacha, botas ou chapéus.

A soma destes aspectos trouxe esta diversificação, a expansão dos conceitos e das categorias da construção social do gauchismo e a conseqüente transformação cultural. Observaria então que podemos pensar estas mudanças com base nas ideias de Sahlins em três aspectos, como os menciona Joel Robbins: na estrutura da conjuntura, na transformação estrutural e no processo de *modernização*, o que implicaria uma transformação cultural radical. Robbins aponta que o estabelecimento de uma “estrutura da conjuntura” se dá quando a realidade não se encaixa nas categorias que as pessoas usam para agir nela, então as categorias se alargam, adquirem novos valores funcionais e incluem novos referentes, mas as relações entre elas permanecem estáveis. Isto não muda substancialmente os esquemas culturais, mas funciona basicamente como uma readequação de tais categorias:

When the world does not fit the categories in which people attempt to construe and act upon it, the categories are stretched in ways that change them in such cases, the structure of the conjuncture becomes a crucible in which “cultural categories acquire new functional values.

Burdened with the world, the cultural meanings are...altered. Cases in which this occurs sometimes look quite dramatic, but at the same time their impact on the organization of a culture can be relatively mild since the relations between categories are forced to change somewhat, their successful application also constitutes a reproduction of the traditional cultures understanding in the face of new realities. (SAHLINS apud ROBBINS, 2004:7)

Sob esta ideia podemos pensar algumas mudanças acontecidas na época do surgimento do mercado fonográfico gaúcho, na configuração do tradicionalismo como movimento social e no início do nativismo, já que a formulação desta corrente faz parte das construções teóricas e ideológicas do próprio tradicionalismo.

A segunda questão de transformação apontada por Robbins é a de cunho estrutural, que se dá quando as mudanças ocorrem nas relações entre categorias. Neste caso ainda há reprodução de cultura tradicional, mas a reorganização se produz no nível das relações e não no alargamento das categorias.

...in the bulk of his work Sahlins is more interested in situations it is not only a category that changes, but the relations between categories. This he call “structural transformation” and is the second kind of change he is at paint to theorize. [...] In such cases peoples manages, as they also do when they use and old category to encompass a new element to reproduce some aspects of their traditional culture. Most notably, they are able to maintain a sense that their familiar categories are still in play. But on a very fundamental level, their culture has changed by virtue of that fact the relations between its elements have been reorganized (ROBBINS, 2004:8-9)

Aqui é possível fazer um paralelo com a ideia de ignorar as proibições dos regulamentos do MTG, como uma forma de eliminar os tabus. Como mencionei anteriormente, isto acontece na música com o uso de gêneros folclóricos argentinos ou uruguaios, ou na utilização de instrumentos eletrificados como parte dos arranjos, na transformação timbrística da música gaúcha. Cabe pensar que esses elementos culturais

externos modificam essa relação entre categorias, e assim os gêneros musicais folclóricos se acoplam à música gaúcha, onde os músicos já não os consideram como externos e sim como próprios, inclusive cantados nas línguas originárias⁷⁸.

Uma transformação estrutural com características similares pode ser exemplificada com a mudança de representação social gaúcha ao longo da história, observando que os discursos musicais passam a ocupar o lugar do discurso literário nas representações do gauchismo. Desta maneira, são reorganizadas as relações entre as categorias de como representar o universo do gauchismo. A canção e a poesia tornam-se linguagens fundamentais, as mudanças estéticas são um diferencial nos planos dos conteúdos temáticos, da estrutura musical e da performance, assim como a ideologia contribui para a transformação das narrativas através da politização do discurso. Esta transformação estética e ideológica através da música, em termos artísticos e de politização, levou a repensar e reorganizar as categorias sociais de patrão, peão, e do sujeito gaúcho como parte de uma transformação histórica e de contextos, sejam eles rurais e urbanos.

O terceiro tipo de transformação que menciona Robbins seria o que Sahlins chama de processo de *modernização*. Aqui haveria o abandono da cultura tradicional e a busca e aquisição de uma nova para substituí-la. O que os autores apontam é que existiria algum tipo de coerção por parte da cultura dominante para operar essa substituição, abrindo passo para o que Sahlins chama de “humilhação” com a cultura tradicional a ser substituída. Este não é o processo cultural do gauchismo, já que observamos que, embora se observem transformações, se conservam as características culturais tradicionais.

Robbins resume estes modelos de transformação cultural propostos por Sahlins com algumas considerações interessantes. O primeiro deles, o da “estrutura da conjuntura”, pode ser visto como um modelo de assimilação, pelo alargamento das categorias e a inclusão de novos referentes. O segundo é o da transformação estrutural, onde mudam as relações entre categorias tradicionais através da interação com o mundo, chamado por Robbins de reprodução transformativa. O terceiro, o da *modernização*, mostra a substituição de uma cultura por outra, fato que, segundo o autor, na maioria dos casos se dá de forma

⁷⁸ Observo sob esta ótica, a minha experiência na *Sapecada Da Canção Nativa* onde participei como músico, na música “Duda” do gênero candombe (afro-uruguaio), cantada em espanhol. Ver relatos de campo no capítulo 1 e a análise desta experiência no capítulo 3.

parcial, para o que ele dá o nome de *adoção*. Robbins condensa a relação existente entre os modelos e a complementação que às vezes existe entre eles, assim o autor expressa que:

All three of these models of change are related by virtue of their mutual dependence on a more fundamental model of human behavior in which people are held to act in the world in terms of categories that are given their meanings by their systematic relationship to other categories. But each of them depicts a different kind of change that can follow from human action construed in these terms. As I laid them out here, these models may appear related as moments in a developmental sequence moving from less to more extensive cultural change. But although they might appear in this order historically in some cases, it is important to note that they need not always do so. (ROBBINS, 2004:11)

Na tentativa de entender o que foi observado em campo, acredito que é possível traçar parâmetros com os dois primeiros modelos, o da “estrutura da conjuntura” e o da “transformação estrutural”. Desta forma me interessa apontar aqui a relação entre estes modelos de transformação evidenciados nesta pesquisa e a flutuação entre um e outro em diferentes momentos históricos. Observo que o gauchismo está pautado em uma ordem cultural performativa, que vem interagindo com a sociedade e com elementos culturais externos de uma maneira dinâmica, lidando com as transformações e repensando continuamente a conceituação das categorias nativas. Também ressalto a importância de alguns acontecimentos históricos relatados neste trabalho considerando-os como eventos, quando apropriados pela ordem cultural, e que tiveram a capacidade de mudar estruturalmente o contexto social do gauchismo. Volto a destacar a importância e a centralidade da música neste contexto cultural como material fundamental em alguns desses eventos, provocando a reflexividade em torno das categorias nativas, expandindo-as, e também mudando as relações entre elas.

Dedicarei as próximas linhas à conjunção das ideias principais desta pesquisa reunindo-as em algumas considerações finais, aglutinando os elementos que configuraram as transformações do gauchismo através das informações do trabalho de campo e do processo histórico relatado.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os processos históricos aqui descritos nos mostram o dinamismo cultural do gauchismo e sua constituição enquanto fenômeno social. Este universo gauchesco tem, na representação social do seu contexto, a expressão que retrata seu ambiente natural, seus sujeitos e as relações deste conjunto. As representações a que faço referência foram, numa primeira instância, aquelas elaboradas pelos movimentos literários do século XIX, como o *Partenon Literário* e o *Grêmio Gaúcho de Porto Alegre*. No início do século XX seriam os primeiros registros fonográficos feitos em Porto Alegre os que incipientemente mostrariam o surgimento de um mercado para a música gauchesca e a relevância do discurso musical. Na metade do século XX, mais precisamente em 1948, a criação do *35 Centro de Tradições Gaúchas* traria a formulação da tradição e a sua normatização, modificando o eixo destas representações sociais para um outro modelo direcionado para às atividades campeiras e artísticas. Neste caso começa a se vislumbrar a importância da música como eixo das representações no sentido da sociabilidade que ela propõe. A configuração do Tradicionalismo como movimento social constituído através de normas tem na música um dos seus elementos fundamentais. No surgimento do nativismo musical gaúcho com a *1ª Califórnia da Canção Nativa* em 1971, a música assume um papel central no gauchismo, tornando-se uma expressão que mostra um câmbio na estética, na forma de pensamento dos indivíduos que fazem parte deste movimento e na ordem cultural, propiciando um novo modelo de representação social.

A partir dessa data as transformações no gauchismo estariam pautadas através do discurso musical e poético. Seria possível pensar que, com o nativismo gaúcho, há um giro nas representações do universo do gauchismo, que passou de um modo literário para um modelo poético-musical, evidenciado especificamente na música dos festivais nativistas. A transformação no segmento musical se dá em vários aspectos. Há uma modificação na estética musical envolvendo as esferas de estrutura, conteúdo temático, e fundamentalmente estilo ou performance. Estas modificações são evidentes no uso dos gêneros musicais tradicionais do gauchismo, além de outros vindos de países limítrofes e na interação e na mistura deles. Por isso a apropriação dos gêneros e de outras vertentes estilísticas como o jazz, o rock ou o samba são considerados como recursos para esta transformação.

A transformação da estética na música vem acompanhada de uma mudança das narrativas poéticas e musicais, onde também se observam

mudanças ideológicas. Este dialogismo entre estética e ideologia presente na música apontou para a revisão do contexto cultural do gauchismo nos seus elementos constitutivos, principalmente em uma reavaliação das categorias que o compõem e as relações entre elas. Estas relações são as que configuram as estruturas sociais que foram experimentando mudanças ao longo da história. A reavaliação das categorias nativas e as mudanças estruturais constituem um processo de transformação cultural no gauchismo, articulado pelo discurso verbo-musical. O cenário para esta articulação são os acontecimentos de socialização do gauchismo, onde os festivais nativistas têm destaque pela quantidade de participantes, pelo volume de obras inéditas e pela variedade de estilos. Através das composições musicais, de seus criadores e intérpretes e das narrativas sobre o universo do gauchismo se modificam as representações sociais, se realimenta o imaginário gaúcho, se discutem, se reavaliam e se transformam as categorias. É nessa *práxis* poético-musical que se procura dar dinamismo à ordem cultural do gauchismo. Considero que os principais agentes nestas transformações são os artistas, em especial os músicos e compositores que vêm se apresentando não somente em festivais, como em outros palcos para expressar sua arte.

Os festivais nativistas são espaços renovadores não somente no sentido artístico e estético, mas também ideológico: eles se instituem como contextos onde se configura um importante mercado para a música gaúcha. Este espaço se estende para outro tipo de eventos, como rodeios, exposições e também para locais onde a música ao vivo se torna a principal atração (bares, casas de shows, restaurantes, etc.). A constituição do mercado atual da música gaúcha é um dos elementos de transformação das relações sociais deste movimento. Os agentes mencionados acima são os que constituem este contexto mercadológico, isto é, músicos, compositores e intérpretes. Foram eles que mudaram esta cena, articulando a formação de redes colaborativas para a produção cultural e musical. Estas redes formadas pelos artistas agilizam as formas de comunicação, propiciam as parcerias musicais entre músicos e compositores de diferentes regiões, agenciam espaços para apresentações, divulgam os produtos musicais como CDs e shows e ainda fomentam um circuito de festivais que são o principal palco para expor o espírito criativo já mencionado. O uso da tecnologia para este tipo de produção artística e para a formação de redes é uma das principais ferramentas para as transformações mercadológicas. O recurso da informática, na questão das comunicações da internet, agilizou os contatos entre artistas e produtores, e o uso de programas de

gravação musical e edição de vídeo dinamizou a produção dos trabalhos artísticos. Neste caso, como na sociedade em geral, a tecnologia e o mercado propiciaram uma mudança também nas relações sociais do gauchismo. Percebi estes detalhes na medida em que realizava minha pesquisa de campo, através dos rápidos contatos com meus interlocutores via *facebook*, ou também observando como eles se comunicavam através das redes sociais. Também presenciei algumas gravações durante todo este tempo, nas quais eles usam softwares de música para preparar as composições dos festivais. Muitas parcerias nas músicas são feitas através das redes virtuais, e a divulgação e inscrições dos festivais são, na maioria dos casos, via internet. Por esses motivos me refiro a que a tecnologia tem mudado essas relações sociais, já que muitos artistas não têm somente amizades e parcerias musicais, mas aparecem junto neste contexto das relações profissionais e comerciais, ou seja, aquelas relativas ao mercado de trabalho.

O universo do gauchismo no seu processo histórico de conformação tem nas representações sociais a sua expressão mais importante. As representações aqui estudadas e sua mudança de modelo (do literário para o poético-musical) são de alguma forma, produtos dessas transformações. Para a análise destes fenômenos foram realizadas viagens e entrevistas de campo em sete momentos diferentes e em diversos locais, como Lages e Florianópolis, em Santa Catarina, e Pelotas e Cruz Alta, no Rio Grande do Sul. Os dados e o material musical coletados nestes encontros fazem parte de um espectro de informações que somaram-se, no próprio trabalho, a um mapeamento histórico e bibliográfico que complementaria a ideia de observar as transformações no gauchismo. Esta junção da experiência de campo e da pesquisa histórico-bibliográfica permitiu observar como foram se manifestando os câmbios, as decorrências dessas mudanças, e um panorama atual, produto da interação social da configuração histórica descrita.

A centralidade da música no movimento social e as transformações por ela experimentadas foram analisadas com alguns critérios teóricos que permitiram expor categorias que deixassem claro o teor destas mudanças. Por esse motivo, o modelo de Mikhail Bakhtin sobre os gêneros de discurso foi aplicado tentando transpô-lo para o fenômeno musical do gauchismo. Assim foi pensada a análise, tanto dos dados históricos quanto da experiência de campo no sentido musical, nos três níveis que a teoria bakhtiniana propõe, isto é: conteúdo temático, forma ou estrutura e estilo ou performance. Considero o uso do modelo de Bakhtin como uma teoria da transformação para os

gêneros musicais. Foi esta a ferramenta de análise essencial para entender o desenvolvimento da música do gauchismo. Desta maneira, observei as mudanças da música gauchesca, tendo como objetivo entender que esta transformação traria algum outro desdobramento. De fato, isto aconteceu, se pensarmos nas mudanças estéticas e ideológicas que a música trouxe para este contexto social.

Entendo ser necessária a discussão sobre a estética, pelo que foi levantado nos textos estudados neste trabalho. Muitos dos principais autores que trataram do gauchismo abordam este tema de forma eloquente. O que ressalto aqui é de que forma o conceito de estética é manifestado pelo nativo, pois o observado em campo mostra que há uma construção sobre a ideia de beleza, sobre o imaginário gaúcho, e sobre a constituição das representações. Mas, como apontei no capítulo 4, a estética como categoria de classificação não está explícita no discurso nativo, ela se denota implicitamente na avaliação que eles fazem das obras artísticas, lhe atribuindo valores subjetivos.

Também creio que foi pertinente abordar o assunto da ideologia deixando claro que, da mesma forma que ocorre com a estética, ela aparece como um conceito implícito no discurso nativo. Deve-se reparar que a transformação ideológica se daria fundamentalmente dos anos 70 até os 80, em um giro das narrativas poético-musicais para o discurso de denúncia social da esquerda, e dos 90 em diante procura-se constituir a representação social através um tratamento reflexivo de cunho filosófico. Por isso utilizei definições e conceituações de ideologia em um sentido que complementa e expande a abordagem teórica e política, apontando para uma ideia mais holística, no sentido de construção humanística do entendimento de uma ordem cultural. Estas definições trouxeram à tona a construção de um imaginário e da representação social, que afinal são conceitos-chaves para entender as transformações apresentadas nesta pesquisa.

As transformações culturais no gauchismo foram acontecendo, como se observa no processo histórico descrito, desde a metade do século XIX. As observadas a partir da fundação do 35 CTG e da configuração Movimento Tradicionalista Gaúcho, até a atualidade, são as que tal vez revistam maior dinamismo. A análise feita no capítulo 4 tenta mostrar esse dinamismo, através do alicerce teórico de Marshall Sahlins, complementado por Joel Robbins. Entendo fundamental pensar o contexto cultural do gauchismo através da relação entre a história e cultura e entre evento e estrutura, para conseguir mapear essas transformações a que estou me referindo. A visão e análise destes processos também foram feitos através da conjunção dos dados de

campo e da pesquisa histórica e bibliográfica apresentada ao longo do texto. O dinamismo foi exposto através da ideia de que o gauchismo apresenta uma ordem cultural performativa, ou seja, lida com as contingências da vida social adequando as suas categorias, ora alargando-as, ora transformando as relações entre elas. Há, assim, uma flutuação e uma complementação entre os modelos de “estrutura conjuntural” e de transformação estrutural, segundo foi mostrado (capítulo 4, item 4.3) através da proposta de Robbins. Reforço, nestas considerações finais, a importância e a centralidade das narrativas verbo-musicais neste conjunto de transformações culturais, de forma mais evidente a partir do ano de 1971, e da *Califórnia da Canção Nativa*.

As mudanças na representação social do gauchismo proporcionaram também uma transformação da imagem do gaúcho em aspectos relevantes, como o da sociabilidade e da interação com o mundo. Para essas transformações há a absorção de elementos culturais externos que são apropriados, utilizados e ressignificados como elementos dinamizadores da cultura. Essa transformação de imagem é negociada nos aspectos específicos que os nativos chamam de “cultura gaúcha”, no sentido de que é possível dinamizar a ordem cultural transformando-a, mas sem descaracterizá-la nos seus aspectos fundamentais, como o de representação social do modo de vida campeiro. Considero os meus interlocutores como agentes destas mudanças culturais. São eles, os músicos, compositores, intérpretes, coreógrafos de danças tradicionais, produtores culturais, e os artistas do gauchismo de forma geral, que desejam uma imagem dinâmica, que acompanhe as transformações sociais e do mercado artístico profissional do mundo atual. Um desejo de que o mundo entenda o que é o gauchismo hoje, e o observe como um movimento dinâmico e interativo nas questões sociais e artísticas.

REFERÊNCIAS

AHARONIAN, Coriún. 1997. **Carlos Vega y la teoría de la música popular: Un enfoque latinoamericano en un ensayo pionero**. Em *Revista musical chilena*, Santiago, v. 51, n.188, jul. 1997.

ALEN RODRIGUEZ, Olavo. **Historia y teoría de los complejos genéricos en la música cubana**. Clave. Revista cubana de música. Año 12 Nº1-3 (50-85).

ALESSANDRINI, Olinda. **A música dos pampas: composições eruditas e seus traços gauchescos**. In: CHIAPINNI, Lígia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). *Pampa e cultura: de Fierro a Netto*. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Instituto Estadual do Livro, p. 215-221, 2004.

ALMEIDA, Renato. **História da música brasileira**. 1926. Rio de Janeiro, F. Briguiet e Comp. Editores.

ARCHETTI, Eduardo P. **O “Gaúcho”, o tango, primitivismo e poder na formação da identidade nacional Argentina**. 2003. In Revista *Mana* 9 (1): 9-29.

ARETZ, Isabel. **El Folklore musical argentino**. 1952. Ricordi Americana. Buenos Aires.

AUSTIN, J. L. **How to do Things With Words**. 1962. London Oxford University Press, Amen House.

AYESTARÁN, Lauro. 1967. **El folklore musical uruguayo**. Montevideo: Arca.

BACCHIERI, Fabiano. **A Chacarera entre Argentina e Brasil: aportes e apropriações**. 2012. XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – João Pessoa.

BAKHTIN, Mikhail. 1997. **Estética da Criação Verbal**. São Paulo: Martins Fontes.

BANGEL, Tasso. **O estilo gaúcho na música brasileira**. 1989. Porto Alegre: Movimento.

BASSNETT, Susan & TRIVEDI, Harish. 1999. **Introduction: of colonies, cannibals and vernaculars.** In: _____. *Postcolonial Translation. Theory and Practice*. London and New York: Routledge (p. 1-18).

BAUMAN, Richard e BRIGGS, Charles. 2006. **Poética e Performance como perspectivas críticas sobre a linguagem e a vida social.** Ilha. Revista de Antropologia. Nº 1, 2 v.8 185-229.

BAUMAN, Richard. 2011. **Commentary: Foundations in Performance.** Journal of Sociolinguistics. 15/5:707-72.

BENJAMIN, Walter. 2004. **The task of the translator.** In: Venuti, Lawrence (Org.). *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge (p. 15-25).

BERMAN, Antoine. 2000. **Translation and the trials of the foreign.** In: Venuti, Lawrence (Org.). *The Translation Studies Reader*. London & New York: Routledge (p. 284-297).

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento.** São Paulo: EDUSP, 1999.

CAMPOS, Emerson César de. **O catarinense de bombacha: movimento tradicionalista gaúcho em Santa Catarina (1959-1977).** 1999. Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas.** 2003. México: Ed. Grijalbo, 4ª Ed.

CARDOSO NUNES, Zeno & CARDOSO NUNES, Rui. **Dicionário de regionalismos de Rio Grande do Sul.** 1996. Porto Alegre, Martins Livreiro Editora.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. **Aspectos da música e fonografia gaúchas.** 1985. Porto Alegre: Represom.

COSTA, Licurgo Ramos da. **O Continente das Lagens: sua história e influência no sertão de terra firme.** 1982. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, vol.1.

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela. **Cultura com aspas.** 2009. São Paulo. Ed. Cosac Naify.

DÍAZ, Claudio. 2009. **Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino.** Córdoba: Ediciones Recovecos.

DOMINGUEZ, Maria Eugenia. **Suena el rio. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires.** Florianópolis, 2009. Tese de doutoramento do PPGAS/ UFSC.

_____. **Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata.** 2011. Antropologia em primeira mão UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, 2011 - v.126; ISSN 1677-7174.

DUMONT, Louis. **O individualismo.** Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro. Ed. Rocco. 2000.

FABBRI, Franco. 1982. **A theory of musical genres: two applications.** In: D. Horn; P. Tagg (eds.), *Popular music perspectives.* Gothenburg e Exeter: IASPM, pp. 52-81.

FERRARO, Eduardo. **A música nativista do sul do Brasil: panorama histórico e gêneros de comunicação com o folclore rio-platense.** 2006. Trabalho de conclusão de curso da Licenciatura em Música, UDESC.

FOOTE-WHYTE, W. **Treinando a observação participante** (pp. 77-86). In: Zaluar, A. *Desvendando Máscaras Sociais.* 1980, Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora.

FRITH, Simon. 1998. **Genre rules.** In: *Performing rites. On the value of popular music.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

GELL, Alfred. **Art and Agency:an anthropological theory.**1998. Clarendon press, Oxford.

GOLIN, Tau. **A Ideologia do Gauchismo**. 1983. Porto Alegre, Editora Tchê.

GUERRERO, Juliana. **El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización**. In: Revista Transcultural de música disponível em www.sibertrans.com/trans. Trans 16 . 2012. ISSN 1697-0101.

GUPTA, Akhil, FERGUSON, James. 2001. **Culture, Power, Place: Ethnography at the end of the era**. In: *Culture, Power, Place. Explorations in critical anthropology*. Durham: Duke University Press.

HAMM, Charles. 1995. **Modernist Narratives and Popular Music**. In: *Putting Popular Music in its Place*. Cambridge: Cambridge University Press.

HANNERZ, Ulf. **Transnational connections. Culture, People, Places**. Londres, 1996. Routledge.

HARTMANN, Luciana. **‘Revelando’ histórias: os usos do audiovisual na pesquisa com narradores da fronteira entre Argentina, Brasil e Uruguai**. Disponível em <http://calvados.c3sl.ufpr.br>.

HIGA, Evandro Rodrigues. **Polca Guarânia e Chamamé: a persistência da música paraguaia em Campo Grande**. 2003. V Congresso latino-americano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

_____. **A assimilação dos gêneros polca paraguaia, guarânia e chamamé no Brasil e suas transformações estruturais**. 2005. Universidade Federal de Mato Grosso.

HOBSBAWM, Eric e RANGER, Terence (org.). **A invenção das tradições**. 1997. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 3ª Ed.

HOFFMANN, Kaio Domingues. **O campeiro e o comercial na música gaúcha: uma etnografia sobre concepções musicais na região metropolitana de Florianópolis**. 2007. Trabalho de conclusão de curso. CFH/UFSC ciências sociais. Florianópolis.

HOLT, Fabian. 2008. **A View from Popular Music Studies: Genre Issues**. In: Henry Stobart (Ed.), *The New Ethno* (musicologies). Lanhan, Maryland; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc.

INGOLD, Tim. **Key debates**. 1996. Routledge 11, New Fetter Lane, London.

JACKS, Nilda. **Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional**. 2003. Porto Alegre: Ed. UFRGS.

LAMARQUE, Carlos A. da Silva. **Chacarera: Origens e transformações**. 2010. Trabalho de conclusão de curso. CEART/UDESC. Florianópolis.

LESSA, Luís Carlos Barbosa. **Nativismo: Um fenômeno social gaúcho**. 1985. L&PM, Porto Alegre.

LESSA, Barbosa e CÔRTEZ, Paixão. **Danças e andanças da tradição gaúcha**. 1975. Porto Alegre: Garatuja, 2a Ed. Porto Alegre,

LÉVI-STRAUSS, C e ERIBON, D. **De perto e de longe**. 2005. São Paulo: Cosak-Naify.

LÓPEZ CANO, Rubén. 2011. **Lo original de la versión. De la ontología a la pragmática de la versión en la música popular urbana**. In: *Revista Consensus*.

_____. 2007. **Música e intertextualidad**. In: *Em Pauta. Cuadernos de teoría y crítica musical*.

LOWY, Michael. **Ideologia e ciência social**. 1985. São Paulo. Ed: Cortez.

LUCAS, Maria Elizabeth. **Gaúcho Musical Regionalism**. 2000. In *British Journal of Ethnomusicology*. Vol.9/i.

_____. **Brasilhana: the making of a transcultural musical sign**. Ver fonte. Disponível em www.sibetrans.com/trans/trans8/Lucas.htm. 2004.

MARCON, Fernanda. Dissertação de Mestrado: **Música de Festival: Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC**. PPGAS/UFSC, 2009.

_____. **O primeiro lugar vai...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais**. In: Antropologia em primeira mão. PPGASUFSC, 2011 – v128. ISSN 1677-7174.

MARCUSE, Herbert. **A dimensão estética**. 2000. Lisboa: Edições 70.

MARTI, Leopoldo. **Cancionero Criollo Occidental, Región: Centro-Norte. Chacarera. Cuadernillo 4. Facultad de artes y Diseño–UNCuyo**. Mendoza, 2007.

MARTINS, Cyro. **Sem rumo**. 4. ed. Porto Alegre: Movimento, 1979.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **Músicas latino-americanas, hoje: musicalidade e novas fronteiras. In Música popular em América latina**. 1999. Santiago de Chile: Ed. Rodrigo Torres.

_____. **Como o conhecimento Etnomusicológico é produzido? Trabalho de campo, Produção de conhecimento e apropriação indígena da fonografia. O caso brasileiro Hoje**. 2009. Antropologia em Primeira mão/PPGAS. Florianópolis. UFSC.

_____. **A “origem do samba” como invenção do Brasil (porque as canções tem música?)**. 1996. In: Revista brasileira de ciências sociais. Nº 31 156-177.

MORENO CHÁ, Ercilia. 1999. **Music in the southern Cone. Chile, Argentina and Uruguay**. Em SCHECTER John M. (Ed) *Music in Latin American Culture, Regional Traditions*. New York: Schirmer Books.

NEGUS, Keith. 1999. **Music genres and corporate cultures**. Londres: Routledge.

OCHOA, Ana María. 2003. **Músicas locales en tiempos de globalización**. Buenos Aires: Norma.

OLIVEN, Rubem George. **A parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil – Nação.** 1992. Petrópolis: Vozes.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja.** 2009. Tese de doutorado, PPGAS /UFSC.

OROZCO GONZÁLEZ, Danilo. 1992. **Procesos socioculturales y rasgos de identidade en los géneros musicales con referencia especial a la música cubana.** Latin American Music Review, Vol. 13, 2.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional.** 2005. São Paulo: Brasiliense.

PÉREZ BUGALLO, Rubén. **El Chamamé. Raíces coloniales y des-orden popular.** 2008. Buenos Aires. Ed. Del Sol.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História de Rio Grande do Sul.** 1982. Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto.

PALLSON, Gisli. 1993. **Beyond Boundaries: Understanding, Translation and Anthropological Discourse.** Oxford: Berg Publisher (p. 1-40).

PRATT, Marie L. **Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation.** 1992. Routledge 11 New Fetter Lane, London EC4P 4EE. ISBN 0-203-16309-5.

REY, Maria Esther. **Música tradicional argentina. Aborigen – Criolla.** 2000. Buenos Aires . Ed: Magisterio del Plata.

RICOEUR, Paul. 2006. **The Paradigm of Translation (chapter two).** In: *On Translation.* London and New York: Routledge.

ROBBINS, Joel. **Becoming Sinners. Christianity and Moral Torment in a Papua New Guinea Society.** 2004. University of California, Press Berkeley. Los Angeles, California.

RUBEL, Paul & ROSMAN, Abraham. 2003. **Introduction: Translation and Anthropology**. In: *Translating Cultures. Perspectives on translation and anthropology*. New York: Berg (p. 1-22).

SAHLINS, Marsall. **Ilhas de história**. 2003. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed.

_____. **O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I e II)**. 1997. Mana, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, Oct.

SANTI, Álvaro. **Do Partenon à Califórnia, o Nativismo e suas origens**. 2004. Porto Alegre: Editora UFRGS.

SCHNEIDER, Arnd. **Apropriation as practice. Artand identity in Argentina**. 2006. New York: Palgroove and Mc Millan.

SCHECHNER, Richard. 2011. **Pontos de contato entre o pensamento antropológico e teatral**. Cadernos de campo 20: 213-236.

SCHIEFFELIN, Edward L. 1988. **'Problematizing Performance'**. In: FREELAND, Felicia Hughes- (org.). *Ritual, Performance, Media*. London and New York: Routledge.

SEEGER, Anthony. **Pesquisa de Campo: uma criança no mundo**. In: Os índios e nós, Estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro, 1980. Edit. Campus LTDA.

SERBENA, Carlos A. **A condição humana na Modernidade**. 2003. Cadernos de Pesquisa Interdisciplinar em Ciências Humanas, UFSC.

STEINER, George. **The Hermeneutic Motion**. In: Venuti, Lawrence (Org.). *The Translation Studies Reader*. 2000. London & New York: Routledge (p. 186-191).

TURNER, Victor. 1982. **Liminal to liminoid, in play, flow, ritual . Social dramas and stories about them**. In: *From ritual to theater: the human seriousness of play*. NY. PJ Publications.

_____. 1986. **Dewey, Dilthey and Drama: An essay in the anthropology of experience** . In TURNER, Victor e BRUNER,

Edward. (org.). *The anthropology of experience*. Urbana e Chicago: Illinois University Press. pp. 33-44.

VARGAS, Herom. **O enfoque do hibridismo nos estudos da música popular latino americana**. Disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/anais.2004.

VEGA, Carlos. **Panorama de la música popular argentina**. 1998. Editorial Losada, Buenos Aires.

_____. 1997. **Mesomúsica: Un ensayo sobre la música de todos**. *Revista musical chilena*, jul. 1997, vol.51, no.188, p.75-96.

VENUTI, Lawrence. 1992. **Introduction**. In: *Rethinking translation. Discourse, Subjectivity, Ideology*. London and New York: Routledge (p.1-17).

WHITE, Bob. **Rethinking globalization through music**. 2012. Music and Globalization. Critical Encounters. Ed. Indiana University Press (1-14).

ZALLA, Jocelito. **A política do mito: debate e apropriação no projeto Tradicionalista Gaúcho de Luiz Carlos Barbosa Lessa**. 2009. Congresso Internacional de História, UEM.

ZIZEK, Slavoj. (org.) **Um Mapa da ideologia**. 1996. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto.

PÁGINAS CONSULTADAS EM INTERNET

http://www.academia.edu/1082767/A_MUSICA_URBANA_DE_SALA_O_NO_SECULO_XIX

<http://www.angueras.com.br/barranca1.html>

<http://www.alvaroyunque.com.ar/ensayos/alvaro-yunque-poesia-gauchesca-nativismoplatense.html>

<http://www.buenastareas.com/ensayos/Nativismo/7515140.html>

http://cvc.institutocamoes.pt/index.php?option=com_docman&task=cat_view&gid=60&Itemid=69

<http://www.dicionariompb.com.br/musica-sertaneja/dados-artisticos>

<http://www.facebook.com>

http://www.fundacioncultural.org/revista/nota6_12.html

<http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/revoltas-nativistas/>

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/663272?uid=3737664&uid=2&uid=4&sid=21102915585493>

http://lproweb.procempa.com.br/pmpa/prefpoa/pwtambor/default.php?p_secao=173

<http://www.luizcarlosborges.com.br/portal/php/historia.php>

<http://www.mtg.org.br/site/>

<http://www.pph.uem.br/cih/anais/trabalho.php?tid=500>

<http://revistangolanasociologia.wordpress.com>

<http://www.revistacontemporaneos.com.br>

<http://www.sapecada.larue.com.br/site/>

<http://www.scielo.br/scielo.php>

<http://www.sibetrans.com>

http://www.sjsu.edu/people/mira.amiras/courses/c10/s2/AFC_Wallace_RevitalizationMvt.pdf (tradução ao português em
<http://timcarriker.com/missao/wpcontent/uploads/2007/11/wallace.pdf>)

<http://www.33coxilhanativista.com.br/eventos>

www.unlz.edu.ar/sociales/hologramatica

<http://www.youtube.com>

ANEXOS

Os anexos desta pesquisa estão contidos em um DVD adjunto ao texto da dissertação. Desta forma os exemplos musicais se tornam mais concretos através dos vídeos selecionados. Fez parte desta investigação o trabalho de selecionar os exemplos que mostrassem a música gaúcha na sua execução e particularidades. Esta seleção de vídeos também evidencia outros detalhes do universo do gauchismo, como entrevistas e depoimentos que acrescentam algumas informações sobre o que este movimento social pensa além das expressões musicais.

A sequência de vídeos foi pensada para proporcionar um maior entendimento sobre o tema. Desta forma, os arquivos contidos no DVD exemplificam as análises musicais encontradas no texto. O capítulo 2 poderá se complementar com o vídeo documentário sobre os CTGs. O capítulo 3 tem exemplos que mostram as danças tradicionais através de um documentário e uma seleção de vídeos dos gêneros musicais citados no texto mostrado no trabalho de vários artistas. Além disto, a informação se complementa com as letras de algumas músicas importantes no contexto nativista. Para o capítulo 4 foi selecionado um vídeo documental produzido por um grupo de pesquisa da pós-graduação em antropologia social da UFPEL sobre a imagem e a representação musical do universo do gauchismo com importantes depoimentos de artistas dessa cena. Encerram estes anexos três entrevistas, duas delas realizadas pela internet com artistas nativistas: um de Lages, e outro de Pelotas. A terceira foi extraída do jornal *Zero Hora*, onde uma importante cantora deixa seu depoimento sobre a cena dos festivais da canção nativa.

Listagem dos anexos contidos no DVD

Anexo 1 – Documentário Centro de Tradições Gaúchas.

Anexo 2 – Exemplos gêneros musicais gaúchos.

Anexo 3 – Documentário Adelar Bertussi.

Anexo 4 – Documentário Danças tradicionais gaúchas.

Anexo 5 – Documentário Luiz Carlos Borges.

Anexo 6 – Música nativista atual. Principais expoentes.

Anexo 7 – Material discográfico de campo.

Anexo 8 – Documentário *O gaúcho Retratado na Música Gaúcha*.

Entrevistas pela internet: Bada Castro, Joca Martins e Shana Müller