

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL  
MESTRADO  
Fernanda Marcon



**MÚSICA DE FESTIVAL:**

Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção  
Nativa em Lages-SC

Florianópolis  
2009

Fernanda Marcon



### **MÚSICA DE FESTIVAL:**

Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC

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

Orientador: Prof. Dr. Rafael José de Menezes Bastos

Florianópolis  
2009

Fernanda Marcon

**MÚSICA DE FESTIVAL:**

Uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção  
Nativa em Lages-SC

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**

---

Rafael José de Menezes Bastos (orientador) – Universidade Federal de Santa  
Catarina (UFSC-SC)

---

Allan de Paula Oliveira – Universidade do Oeste (UNIOESTE-PR)

---

Vânia Zicán Cardoso – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC-SC)

---

Sônia Weidner Maluf (Suplente) – Universidade Federal de Santa Catarina  
(UFSC-SC)

*À meu pai,  
saudades do leitor fundamental de  
tudo que escrevi.*

## AGRADECIMENTOS

São muitos os que tornaram essa dissertação possível, e a mim uma pessoa melhor (espero!).

Agradeço a CAPES pela concessão de bolsas de mestrado a partir de abril de 2008, com as quais pude realizar este trabalho.

Ao PPGAS/UFSC (professores e funcionários) por todo o apoio durante o mestrado.

Às Professoras Dras. Sônia Weidner Maluf e Vânia Z. Cardoso, que participaram da banca de qualificação do projeto de dissertação, em agosto de 2008.

Aos professores do PPGAS/UFSC que, de maneira geral, contribuíram tanto para meu crescimento acadêmico/intelectual, quanto pessoal. Em especial, Vânia Z. Cardoso, Sônia W. Maluf, Theóphilos Rifiotis e Alícia Castells.

Na UFPR, em Curitiba, agradeço aos professores que me acompanharam durante a graduação e – sorte grande! – continuam a me acompanhar, seja como professores ou como queridos amigos: Andréa Castro, Pedro Bodê, Selma Baptista, Ana Luísa Fayet Sallas, Ângelo da Silva, Mário Fuks (atualmente na UFMG), Míriam Adelman, Sérgio Braga, Marlene Tamanini e Eva Shliga.

Também em Curitiba, agradeço a todos os amigos que ainda se fazem presentes (mesmo de longe) e de quem sinto imensas saudades: Aline Iubel, Fabiane B. Cárgano, Joslei Silveira, Simone Frigo, Fábio Campinho, Joana Pagliosa Corona, Ingrid Pavezi, Ana Paula Santana, Maria Emília Rodrigues, Rodrigo Kraemer, Júlia Mitiko, Fábiana Berlatto, Ana Paula Giotri, Liliani Tiépolo, Luciana Ferreira, Janaína Moscal, Mariana Ordacowski, Elizabeth, Rodrigo Fraiz, Roman Shossig (amigo de infância e emigrante de Mafrashussets) e Rafael Oliveira. Todos, todos! Os muitos que estão aqui, mesmo sem citar!

Aos amigos do Grupo de Percussão da UFPR, com quem aprendi tudo, pessoas que fizeram a música definitivamente invadir a minha vida: Paulo Cesar Demarchi (nosso regente, por todos os ensinamentos e amizade), Éderson Marques de Góes (o Éd, meu companheiro de casa bagunçada!), Melissa Anze (Mel), Juliana Ignatowcz (Juju batera), Letícia Krüger Lass (a Lê, re-gente grande!), Lucas Ramos Mendes, Paulo José Medeiros dos Santos (o Paulinho, caixa clara zen budista), Constance Pinheiro (Conscons, vegetarianismo musical).

Aos meus colegas de PPGAS (mestrado e doutorado), colegas do MUSA – pelo aprendizado instigante e pelas reuniões regadas à assuntos sempre muito interessantes -. Florianópolis não teria sido a Ilha da Magia, se vocês não estivessem nela: Alexandra Alencar (Xanda, irmã de batuque, cerveja, Campeche, aula, dissertação, festival de música nativista, enfim... pra sempre!), Charles Raimundo, Jimena Massa (Mamita! Hermana de todas as horas, agora uma mamãe muito faceira da Clarita... minha amiga querida, com quem dividi angústias amorosas, intelectuais e, claro, bobearas infinitas), Danielli Vieira (amiga de infância – acreditem! – com quem fundarei a Associação de Antropólogas Mafrenses... pela amizade sincera e companheirismo nas horas mais lindas e mais difíceis), Nora e Dina (Da Guatemala para o meu coração de poeta), Rafael Buti (Rafa, da viola enluarada e da poesia sempre acesa), Diego Faust Ramos (Dieguito, o cara do Xingu, aliás...já voltaste do campo?), Fernanda Cardozo (A Fê querida, por ser quem eu gostaria de ser quando crescer!), Philipe

Hanna (o Hanna, célebre rockeiro da antropologia da alimentação), Caléu (mochileiro do PPGAS, como eu) Priscila (Pri), Maíra Marchi (moça que trabalha sério!), Jaqueline (nossa terapeuta do café do CFH), Camila (jamais esqueço o bilhete de apoio que você escreveu para mim durante uma aula), Joana (Jô querida, olhos de captar a beleza dessa vida). Por todos os almoços, botecos, cafés que marcamos e não comparecemos. Mas pelas outras muitas ocasiões que nos divertimos muito. Também agradeço, em especial, aos participantes das reuniões do AA (Antropólogos Anônimos), pela intensificação de meu quadro maníaco-obsessivo. Amém!

Ainda em Florianópolis, agradeço a minha prima Geci Biolchi pelo acolhimento e toda a ajuda durante os tempos “sem casa”.

Em Lages, agradeço a todos os interlocutores dessa pesquisa. Músicos, poetas, apreciadores de música nativista, pessoal da organização da Sapecada, amigos que fiz. Amigos que não foram interlocutores da pesquisa, mas que contribuíram imensamente no trabalho e no descanso: Carla Juliane de Souza Villagran (tia Carla, bichinho ruim, Carlota, simplesmente... uma amiga muito amada!), Eveline Andrade, Patrícia Berlanda (Jornal Quarto de Ronda), Sara Nunes, Fernando Leão, Mauro Cesar Cislighi, Shayane, Grazielle Biolo (menina Grazi), David Fernandes, Luís Freitas (Tutu), Andrey Schonardie.

Com carinho a Marcel Oliveira, que chegou recentemente e promete ficar.

Amigos sul-rio-grandenses que conheci durante a pesquisa de campo: Ângelo Franco (Missioneiro de Garruchos, pelo carinho e amizade), João Bosco Ayala (o Super), Carlos Omar Vilela Gomes (o Omar, poeta de Santa Maria), Miguel Tejera, Matheus Kleber e Rogério Villagran (Tio Rujas).

Um agradecimento especial à minha mãe, Edi Maria Biolchi Marcon, por tudo que sempre fez por mim, por ser uma mãe-amiga muito presente e quem amo mais do que poderia explicar. Aos meus irmãos Luís Felipe (Lipe) e Luciano (o “coelho” da família, que com a Eloísa perpetuou a espécie marconiana com três pérolas da estirpe: Lucas e Larissa (gêmeos ativar!), e Letícia (minha afilhada querida). Não posso esquecer-me do Tob, *cuzco* querido, herança de meu pai.

Agradeço imensamente ao Prof. Rafael José de Menezes Bastos, meu orientador e incentivador maior. Quando achei que deveria desistir, ele apresentou-me uma proposta irrecusável: antropologia e música. Além disso, uma promessa de viver até os 110 anos de idade. Vida longa, professor!

*QUEM DISSE QUE EU ME MUDEI?*

*Não importa que a tenham demolido:  
A gente continua morando na velha casa  
em que nasceu.*

*Mário Quintana*

## RESUMO

A música nativista pode ser entendida como um caso específico de regionalismo musical dentro da música popular brasileira contemporânea; trata-se de um repertório de canções oriundo do estado do Rio Grande do Sul, conhecido como “música nativista gaúcha”. Como um estilo musical, a música nativista compreende diferentes gêneros – denominados *ritmos* pelos interlocutores dessa etnografia. Nesse sentido, os festivais de música nativista se tornaram um espaço privilegiado para o que ficou conhecido no Rio Grande do Sul – primeiramente - como Movimento Nativista, sobretudo, a partir da década de 1980. Além disso, a constituição do nativismo deve ser analisada com o que lhe serve de substrato maior: as referências à chamada cultura gaúcha. O objetivo desta dissertação foi o de realizar uma etnografia da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa, em Lages-SC, atentando para os valores e tradições evocados pelos sujeitos em suas práticas musicais, considerando a constituição de imaginários acerca da formação da cidade de Lages durante o momento festivo.

**Palavras-chave:** *Música Nativista. Cultura Gaúcha. Música Popular Brasileira. Imaginários Sociais.*

## RESUMÉN

La música *nativista* puede ser entendida como un caso aparte del regionalismo musical dentro de la música popular brasileña contemporánea; consiste de un repertorio de las canciones originarias del Estado de Rio Grande do Sul, conocido como *música nativista gaúcha*. Como un estilo musical, la música nativista comprende diferentes generos - denominados *ritmos* por los interlocutores de esta etnografía. De esta forma, los festivales de música *nativista* se convirtieron en un espacio privilegiado para lo que quedó conocido en Rio Grande do Sul – primeramente – como el *Movimento Nativista*, sobretudo, a partir de la década de 1980. Además de eso, la constitución del nativismo debe ser analizada a partir de una de sus bases principales: las referencias a la llamada *cultura gaúcha*. El objetivo de esta disertación fue el de realizar una etnografía de la producción de música nativista en el festival *Sapecada da Canção Nativa*, en Lages-SC, focalizando se en los valores y tradiciones evocados por los sujetos en sus prácticas musicales, considerando la constitución de imaginarios sobre la formación de la ciudad Lages durante el momento festivo.

**Palabras llaves:** *Música Nativista. Cultura Gaúcha. Música Popular Brasileña. Imaginarios Sociales.*



## SUMÁRIO

<b>Introdução.....</b>	<b>09</b>
<b>Capítulo 1</b>	
<b>Lages: Nativismo e imaginário. O festival Sapecada da Canção Nativa e a construção de imaginários sobre a formação cidade</b>	
<b>1.1: A festa e o festival.....</b>	<b>17</b>
<b>1.2: Da formação da cidade de Lages.....</b>	<b>33</b>
<b>Capítulo 2</b>	
<b>De cultura gaúcha: as representações sobre a cultura gaúcha e a constituição dos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses.....</b>	<b>46</b>
<b>Capítulo 3</b>	
<b>De música nativista e festivais</b>	
<b>3.1 Sobre cantar opinando.....</b>	<b>70</b>
<b>3.2 Palcos nativistas: de festas e festivais.....</b>	<b>86</b>
<b>Capítulo 4</b>	
<b>Música de festival: etnografia da produção de música nativista entre compositores da cidade de Lages-SC, participantes do festival Sapecada da Canção Nativa</b>	
<b>4.1 Do festival às composições.....</b>	<b>93</b>
<b>4.2 Das composições ao festival, passando pelo ensaio.....</b>	<b>100</b>
<b>4.3 Transcrição e análise da composição “Tempo Antigo”.....</b>	<b>131</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>159</b>
<b>Referências.....</b>	<b>166</b>

## INTRODUÇÃO

*“Buenas e me espalho! Nos pequenos dou de prancha, nos grandes dou de talho!”*

Érico Veríssimo. Um Certo Capitão Rodrigo (1970).

Esta dissertação é resultado de uma etnografia a respeito da produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa, em Lages-SC. Uma etnografia sobre músicas de festival; sobre o universo que as envolve e as pessoas que as fazem soar desde que os festivais de música nativista se tornaram um espaço privilegiado para o que ficou conhecido no Rio Grande do Sul – primeiramente - como Movimento Nativista, a partir da década de 1980.

Ao longo deste trabalho, a constituição do nativismo é abordada juntamente com o que lhe serve de substrato maior: a chamada cultura gaúcha. Suas representações, suas histórias, seus personagens. Obviamente, um tema tão amplo não poderia ser resumido pelas páginas que seguem. No entanto, o esforço empreendido teve a humilde intenção de apresentar ao leitor algumas considerações anteriores a respeito do assunto - apontando importantes pesquisas e pesquisadores -, no sentido de contribuir para o levantamento de questões com relação aos elementos evocados pela produção musical nativista.

Nesse sentido, os festivais e as festividades como formatos, momentos, espaços paradigmáticos, aparecem em sua importância teórico-metodológica para os estudos a respeito dos imaginários que dinamizam as sociedades que os produzem. Para tanto, a pesquisa voltou-se também para a riqueza etnográfica do festival Sapecada da Canção Nativa - inserido na Festa Nacional do Pinhão – e as relações entre sua produção musical e os imaginários em torno da formação da cidade de Lages.

Como um estilo musical, a música nativista compreende diferentes gêneros – denominados *ritmos* pelos interlocutores dessa etnografia. Portanto, é preciso sinalizar uma primeira questão de distanciamento durante a pesquisa: os conceitos relativos à artisticidade – como propõe Menezes Bastos em diferentes momentos de sua produção etnográfica (MENEZES BASTOS, 1978; 1995; 2007) – merecem uma avaliação cuidadosa por parte do pesquisador. No contexto desta etnografia, o conceito de *gênero musical* – utilizado por diferentes estudos da música nativista – encontra-se com o conceito nativo de *ritmo*. Ao longo

da dissertação, o conceito de gênero musical será utilizado analiticamente, ao passo que o conceito de ritmo será contextualizado etnograficamente.

Uma das propostas iniciais da dissertação é que a produção de música nativista seja compreendida dentro de uma problemática mais ampla a respeito do estudo da música através da perspectiva antropológica. Em primeiro lugar, é preciso salientar a importância da constituição do campo da Etnomusicologia dentro de um contexto em que as abordagens tanto da Musicologia quanto da Antropologia são invocadas. Nos anos 1960, Allan Merriam publica o livro *The Anthropology of Music* (1964), onde sistematiza o que entende pelo “dilema etnomusicológico”, muito influenciado pelas discussões a respeito do conceito de *cultura* na antropologia norte-americana. Para Merriam, o dilema encontra-se na análise da música como constituída por dois planos de abordagem: o dos sons (ou música, propriamente), e o dos comportamentos (representando a cultura). Tal dilema, exposto na intenção interdisciplinar da etnomusicologia de Merriam, deve ser analisado à luz das discussões anteriores, na virada do século, quando a Musicologia Comparada da Escola de Berlim - sob influências da Etnologia, da Musicologia Histórica e da Psicologia – desenvolve-se a partir das teorias evolucionistas e difusionistas aplicadas ao estudo da música. Segundo Menezes Bastos (1995), a constituição do campo etnomusicológico pode ser analisada através do descompasso entre a intenção e a efetivação de seu projeto disciplinar, considerado pelo autor como uma característica típica de qualquer ciência. Num primeiro momento - enquanto Musicologia Comparada - o campo se estrutura a partir das idéias de *comparação* e *classificação* de Guido Adler (ADLER *apud* MENEZES BASTOS, 1995). Comparação leia-se, da “produção tonal”<sup>1</sup> com um propósito etnográfico, e de classificação (no estudo da “concretude material-sonora” desta produção). Para Menezes Bastos, o par de categorias proposto pela Musicologia Comparada de Adler seria “biface”. Isto é, por um lado, ele constrói uma Antropologia, e por outro, uma Musicologia, constituídas pelo objeto dos discursos “voco-sonoros humanos”. (MENEZES BASTOS, 1995: 16) Mas assim, como entender a especificidade dos cantos folclóricos dos diferentes povos, países e territórios? Menezes Bastos analisa que a Musicologia Comparada (através da passagem de “produção tonal” a “cântico folclórico”) constitui-se como uma “Etno-(musico)-logia” na construção do binômio nós/outros. A partir de Kunst (Apud Menezes Bastos, 1995), setenta anos após a

---

<sup>1</sup> De acordo com Menezes Bastos, a categoria “produção tonal” - conforme Adler - refere-se ao universo, em geral, dos discursos voco-sonoros humanos, incluindo a música e a própria fala, esta última tipicamente – mas não só - através do canto. A organização básica do sistema tonal no mundo ocidental considera uma nota de referência (a tônica) ocupando o centro dos acontecimentos, enquanto um número finito de outras notas ou graus gravitam em torno dela. De acordo com Ernst F. Schurmann (1989), o processo que conduziu ao estabelecimento do sistema tonal teve início por volta de 1600.

definição de Musicologia Comparada de Adler, tem-se a constituição de uma “Etnomusicologia”, e assim, de um foco direto sobre a música e os instrumentos musicais não-europeus. No entanto, o autor analisa que a música européia, apesar de não ser um tema nuclear, aparecerá a partir de Kunst como um objeto cada vez mais presente na Etnomusicologia.

Levando em conta o cenário norte-americano, Menezes Bastos analisa que o desenvolvimento da Etnomusicologia nos Estados Unidos ligar-se-á muito mais à Etnologia, que dialoga com a Linguística, a Antropologia Física e a Arqueologia. Nos países de língua alemã – onde se origina a Musicologia Comparada -, ela esteve muito mais vinculada à Psicologia. Nos anos 1950, surgem os primeiros textos clássicos da Etnomusicologia nos EUA e dá-se a fundação da SEM (Society for Ethnomusicology), em 1955. Segundo o autor, junto com este processo de sedimentação da disciplina vieram a delimitação de seu objeto e a apresentação de seus métodos e técnicas de pesquisa, bem como a abordagem de três tipos de música: a “oriental”, a “folclórica” e a “primitiva”. No entanto, Menezes Bastos aponta que o projeto de “autonomização profissional” da disciplina nunca se concretizou, sendo que as razões para isso devem ser buscadas na concretude das relações sociais mantidas pela disciplina com a sua vizinhança e com a “clientela do mercado de músicas exóticas e folclóricas”. (MENEZES BASTOS, 1995: 28) A vizinhança, constituída pelas diferentes musicologias, encontra suas bases em quatro grandes círculos, segundo o autor: a Música, as Ciências Humanas, a Filosofia e o Folclore. Do primeiro, nascem a partir da metade do século XIX, a Musicologia Histórica e a Musicologia Comparada. Do segundo, a Psicologia e a Sociologia da Música; do terceiro, a Estética Musical; e por fim, o Folclore Musical. Para o autor, a ausência de estudos que reportem às relações da Etnomusicologia com as outras musicologias aponta para uma profunda “encarnação histórico-cultural-social” da maneira de a disciplina construir seu quadro articulatório com as áreas inclusivas da Música e da Antropologia.

É importante mencionar a constituição da chamada Música Ocidental como um ponto de partida para o entendimento de como a própria Etnomusicologia se relacionou com os valores atrelados a essa música. Menezes Bastos analisa a constituição da Música Ocidental como um dos mais definitivos horizontes da civilização correspondente, sendo a música em análise a instância primordial de imaginação de um determinado tipo de “ocidentalidade”, aquela que exclui todas as “outras culturas” (inclusive a antigüidade Greco-Romana) e instala a Europa como o “concerto das nações”. De acordo com Menezes Bastos, num primeiro movimento, a Música Ocidental se constrói por contraste em relação a todos os outros tipos

de música. “Monumentalidade” e “progresso” são, aqui, conquistas de uma inteligibilidade que retira a música do território do sensível. Com este movimento, trata esta música de definir a sensibilidade do Ocidente como algo “trabalhado”. Seu segundo movimento, cumulativo do primeiro, estabelece esta conquista inteligível como novo ponto de partida: num supremo tipo de sensibilidade, da “alma”, onde interioridade e universalidade se manifestem. Para o autor, operando em dois movimentos cumulativos, a Música Ocidental produz, de um lado, a distinção “nós/outros”, e de outro, a elaboração da “ocidentalidade européia”.

A partir desse panorama bastante paradigmático para o estudo da música, principalmente a música dita “não ocidental”, muitos trabalhos etnomusicológicos posteriores tentaram desconstruir essa visão etnocêntrica e desenvolver propostas alternativas. Da primeira definição de Allan Merriam, onde a Etnomusicologia seria “o estudo da música na cultura” até sua redefinição pelo mesmo autor como “o estudo da música como cultura”, tem-se um novo parâmetro para a Etnomusicologia, que buscava analisar a música não apenas como artefato, mas como processo. É o caso de Anthony Seeger (1987) que propõe uma “antropologia musical”, tentando superar a dicotomia entre o estudo da música e o estudo da sociedade. Na análise que faz dos Suyá, Seeger demonstra que por meio da *performance musical*, aspectos fundamentais da organização social são reconhecidos, sendo a música, portanto, parte da construção e interpretação de processos sociais. Nessa linha também Steven Feld (1990) ambiciona um estudo etnográfico do *som* como um “sistema cultural”, isto é, “um sistema de símbolos”, que compreende regras, códigos, modos diversos da comunicação sonora, onde o “ethos” e o “modo de vida” deixam-se transparecer. (FELD, 1990:3) O trabalho de Feld sobre os Kaluli reflete a noção de *estética* como elemento de diálogo entre o pesquisador e os sujeitos de sua pesquisa. Nesse sentido, questiona a maneira como as abordagens etnográficas comumente entenderam as formas expressivas, desvinculadas de um sentido propriamente estético, associando-as a “funções” ou “estruturas”.

Com relação à discussão no interior da Musicologia, John Shepherd (1991) analisa que as dimensões sociológicas trouxeram desafios à teoria e à análise musical, sendo que os teóricos tradicionalmente restringiram sua atenção para assuntos que pudessem ser representados “visualmente”. Isto é, a análise de dados visuais, como partituras, parecia satisfazer os compromissos positivistas da Musicologia nos anos 1950 e 1960, por exemplo. Após a Segunda Guerra Mundial, constituíram-se alguns dos paradigmas mais importantes da Musicologia, representados, sobretudo, pela necessidade de relacionarem-se questões acerca dos “contextos” (musicologia histórica) e dos “textos” (análises de teoria musical). No debate apresentado por Shepherd - entre teóricos como Claude V. Palisca, Arthur Mendel e Joseph

Kleim -, é possível identificar uma preocupação fundamental sobre o peso relativo que deveria ser dado, por um lado, para a determinação, coleção e catalogação de fatos; e por outro, para o empreendimento bastante especulativo de interpretar e contextualizar esses fatos como parte da experiência musical.

Ao lançar as bases de uma Musicologia Histórica e crítica, esses teóricos viram-se diante do impasse de lutar por um reconhecimento dentro do empreendimento mais amplo da Musicologia. Isto é, tais enfoques, dentro da musicologia, ao se aproximarem das disciplinas das ciências sociais, foram forçados a ocupar uma posição periférica, como foi o caso da Etnomusicologia. Um dos argumentos básicos para que esta disciplina ocupasse uma posição desprivilegiada era o de que havia um número muito limitado de campos para a pesquisa etnomusicológica, já que a “música ocidental” seria muito distinta de outras músicas, e já seria abordada por disciplinas como a Musicologia Histórica. Shepherd se refere à distinção entre uma música presumivelmente “séria” e outros tipos de música. Segundo o autor, as questões envolvidas no desenvolvimento de uma crítica socialmente fundamentada da música foram focalizados nitidamente através dos estudos de música popular. Diferente das muitas análises estéticas e musicológicas feitas sobre a música “séria”, ou erudita – descontextualizada de suas circunstâncias históricas e sociais – a música popular tradicionalmente recebeu pouca atenção porque não era possível negar-lhe os significados sociais implícitos em muitos de seus gêneros. Nesse sentido, desde o início, os estudos de música popular tiveram de enfrentar duas questões fundamentais: como desenvolver uma compreensão dos significados sociais, culturais e pessoais implicados na música popular; e como desenvolver um sistema para criticar e avaliar a música popular que levasse em conta suas especificidades ao mesmo tempo em que pudesse estabelecê-la como um objeto merecedor de estudo ao lado de outros tipos de música. Shepherd aponta que nenhuma das duas disciplinas implicadas no estudo da música popular – sociologia e musicologia – possuía protocolos teóricos suficientes para entender os significados da música popular. Enquanto que os sociólogos tenderam a acreditar que a resposta para entender os significados da música popular seria encontrada, em grande parte, dentro de processos de contextualização, extrínsecos ao evento musical, mas que, no entanto, o saturam – os musicólogos acreditaram que tal resposta seria encontrada no interior dos processos textuais (isto é, processos sonoros, emocionais, verbais e visuais) que são intrínsecos ao evento musical, e que estão imbricados nos processos contextuais. (SHEPHERD, 1991: 196). Assim, os estudos de música popular tornaram-se responsáveis pela conciliação e integração das preocupações textuais e contextuais, provendo uma “base social” para a significação da música.

Tendo em mente o panorama em que se desenvolveram os estudos etnomusicológicos, cabe ressaltar que os objetivos propostos por essa etnografia – apontados no projeto de dissertação qualificado em agosto de 2008 no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina – guiaram os sentidos etnográficos para uma relação menos mecanizada entre o aporte teórico e os dados etnográficos. Isto é, os dados etnográficos agiram sobre os objetivos, contribuindo para novas reflexões sobre a Etnomusicologia e sobre a teoria antropológica. Poderíamos pensar que a Antropologia – como uma disciplina inserida no contexto epistemológico das ciências humanas – possui princípios, paradigmas, conceitos, que existem “simultaneamente”, ainda que de maneira “tensa”, como notou Roberto Cardoso de Oliveira (1988). A Antropologia, diferente das ciências físicas e exatas, por exemplo, constituiu-se historicamente a partir de paradigmas que “sobrevivem”, que são freqüentemente revisitados e postos à prova por novos dados etnográficos. Esse movimento de auto-reflexão assumiu diferentes feições, como apresentaram Peirano (1997) e Rabinow (1999), multiplicando vertentes no interior da teoria antropológica e fazendo com que a história da disciplina se transformasse em uma multiplicidade de “histórias teóricas”, para utilizar os termos de Peirano.

A organização dos capítulos da dissertação seguiu a opção de articular os dados etnográficos e a experiência de campo, propiciando ao leitor acompanhar a trajetória da pesquisa e o repertório de questões executado durante as leituras, entrevistas, observações de campo e audição de composições inscritas no festival. No **Capítulo 1**, apresento parte dos dados etnográficos sobre o festival Sapecada da Canção Nativa – bem como da Festa Nacional do Pinhão (momento em que acontece o festival) – e, na segunda parte do capítulo, sua relação com a construção de imaginários específicos sobre a formação da cidade de Lages e as tradições evocadas no momento festivo. Nesse primeiro capítulo serão abordadas as fontes historiográficas (principalmente as fontes locais) com relação à formação do município e suas tradições. Nesse sentido, analiso as ficções que dinamizam o momento festivo, apontando para as relações entre as chamadas “tradições lageanas” (ou tradições serranas) e o que se entende por cultura gaúcha.

No **Capítulo 2**, breves apontamentos para discussão a respeito da chamada cultura gaúcha na região do Cone Sul latino-americano e a constituição de movimentos regionalistas no Rio Grande do Sul, entre eles, o Movimento Nativista. Nesse capítulo, apresento de maneira breve algumas análises e contribuições a respeito da chamada cultura gaúcha e a construção de seus elementos paradigmáticos, como o personagem do gaúcho (ou *gaucho*, em países de língua hispânica), o caráter *terrunho* (referência ao mundo pastoril), e a constituição

de identidades regionais, nacionais. Na formação dos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses, a relação entre o Movimento Nativista e os valores advogados pelo gauchismo.

O **Capítulo 3** estrutura-se em dois movimentos. A primeira parte do capítulo é dedicada a uma abordagem crítica sobre os principais estudos a respeito da chamada música regional gaúcha, ou *música gauchesca*. Considerada uma de suas vertentes, a música nativista pode ser compreendida como um repertório de gêneros, considerados tradicionais no Rio Grande do Sul por pesquisadores ligados aos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses. Nesse sentido, atento para as construções sociais desses gêneros enquanto representantes de uma musicalidade dita regional e a constituição de valores atribuídos a essas práticas musicais. Na música nativista, a centralidade do *cantar opinando* e os significados a respeito da *inovação estética* e da *qualidade musical* – bandeiras hasteadas pelo movimento com relação à sua importância para a música gauchesca.

A segunda parte do capítulo apresenta algumas das principais contribuições dos estudos sobre festas e festivais contemporâneos, no sentido de trazer à tona algumas questões suscitadas pelos dados etnográficos. Como expressão simbólica proeminente do movimento nativista, os festivais de música tornaram-se absolutamente centrais para o estudo da produção musical nativista. Nesse sentido, a etnografia pretende dar conta dos principais aspectos da dinâmica do festival “Sapitada da Canção Nativa”, apontando para os processos de composição analisados no capítulo 4 da dissertação.

Na primeira parte do **Capítulo 4**, apresento algumas questões a respeito da etnografia entre os compositores nativistas da cidade de Lages e apontamentos sobre a própria etnografia enquanto objeto de pesquisa. Na sequência desse debate, realizo a apresentação e análise dos dados etnográficos a respeito do processo de composição das canções que concorrem no festival Sapitada da Canção Nativa, entre os compositores da cidade de Lages. A etnografia leva em conta as trajetórias individuais dos interlocutores dentro do *meio nativista* de Lages e os significados atribuídos a suas práticas musicais. Entendendo o processo de composição como um processo criativo não-fragmentado, as observações de encontros informais entre os parceiros de composição - ensaios, apresentações musicais e a apresentação durante o festival - pretendem contribuir para a compreensão das diferentes *audições de mundo* suscitadas pela produção de música nativista no festival Sapitada da Canção Nativa.

Finalizando o capítulo, apresento a transcrição e a análise de uma composição observada na etnografia sobre o processo de composição das canções que participam do festival Sapitada da Canção Nativa. Para além de uma concepção que entende a transcrição como um fim para a análise, esse ponto do capítulo tenta apreender as concepções nativas



sobre o processo de composição e que fundamentaram a maneira como a análise musical é construída.

## CAPÍTULO 1

### Lages: Nativismo e Imaginário

#### O Festival Sapecada da Canção Nativa e a Construção de Imaginários sobre a Formação da Cidade.

##### 1.1: A festa e o festival

Apesar de não ter nascido em Lages-SC, nem nunca ter morado na cidade, grande parte da minha família paterna e materna mora na região. Meu bisavô participou da última geração de tropeiros de mula da cidade, e ainda hoje existe uma localidade no interior do município conhecida como “Paço dos Fernandes”, por causa de seu sobrenome e onde sua família morava. Por mais distante que eu pudesse estar da dinâmica da cidade, as histórias sobre personagens familiares, as visitas aos tios, primos, avós, fizeram com que Lages se tornasse literalmente familiar. No entanto, já cursando a graduação em Ciências Sociais na Universidade Federal do Paraná, em Curitiba, fui estagiária de um instituto de pesquisa do governo do estado, onde conheci o Marcos, meu supervisor, grande aficionado pela música nativista e também um “compositor tímido” - como ele costumava dizer. Em uma de nossas conversas informais durante o cafezinho, Marcos me perguntou sobre meu trabalho de conclusão de curso. “Maracatu em Curitiba”, respondi. “O quê?!” , esbravejou Marcos. Indignava-se por eu ter escolhido pesquisar uma manifestação tão “exógena” à realidade do sul do país, como se a música nativista também não o fosse, em certos contextos... Eu até entendia a sua queixa: afinal, o processo de constituição de uma música *brasileira*, representante da identidade nacional, pouco estaria relacionado com as práticas da música nativista. Além disso, na literatura folclórica sobre música popular no Brasil, sobravam retratos caricatos de um certo gaúcho dos pampas e seu violão, tocando toadas, vaneiras e pezinhos.

Chamando-me sempre de “lageana”, Marcos mencionou algo que eu sabia de maneira superficial: o festival de música nativista “Sapecada da Canção Nativa”, que acontecia em Lages. Espantava-se por eu nunca ter assistido o festival, comprado os CDs... E eu mais ainda, por saber que aquele curitibano da gema sabia tanto sobre Lages e sobre a música nativista daquele festival. Posso dizer que ao escolher um objeto de pesquisa para meu projeto de mestrado, todas as nossas conversas vieram à tona e fizeram ainda mais sentido. Não porque agora eu concordava com Marcos de que eu precisava pesquisar as manifestações musicais

“do sul”, mas porque parecia *importante* pesquisá-las, como uma contribuição aos estudos etnomusicológicos.

Foi com esse intuito que passei a ouvir, ler, escrever sobre música nativista e, a princípio, sem me preocupar com questões ligadas à história de Lages e seu povoamento. Num primeiro momento, concentrei-me em compreender a dinâmica do festival Sapecada da Canção Nativa no contexto de uma festa muito importante para a cidade: a Festa Nacional do Pinhão. Isso porque a Sapecada da Canção Nativa acontece uma vez por ano, e como uma das atrações da festa, congrega muitos significados atribuídos ao momento festivo, entre eles, a celebração das “tradições lageanas”<sup>2</sup>. Principalmente após o primeiro contato com o campo – durante o festival de 2008 - fez-se muito urgente entender o significado daquele festival para a cidade de Lages e para os compositores que nele participam. Nesse processo, obviamente, toda uma gama de narrativas sobre a Festa Nacional do Pinhão e o festival Sapecada da Canção Nativa passaram a fazer parte do meu cotidiano de pesquisa - ao coletar panfletos sobre os eventos, ouvir rádios da cidade, ler jornais, acompanhar o site oficial da prefeitura etc. Não demorei a perceber o quanto certas peculiaridades do município eram exaltadas em detrimento de outras, e a maneira como determinadas interpretações sobre a história do povoamento de Lages ligavam-se intimamente às tradições evocadas pelo momento festivo.

A Festa Nacional do Pinhão acontece anualmente<sup>3</sup>, durante dez dias, no parque de exposições “Conta Dinheiro”<sup>4</sup>, acompanhando o feriado católico de Corpus Christi. No início da década de 1980, uma mostra de campo - conhecida como Festa do Interior - era realizada nos distritos pertencentes à cidade de Lages. Nessa mostra - realizada anualmente – eram comercializados pratos a base de pinhão e outros produtos agrícolas da região, além da realização de torneios de laço e apresentações artísticas de Centros de Tradição Gaúcha (CTGs). Como o evento tornou-se cada vez mais conhecido, atraindo um público maior, em 1984 foi realizado no final do mês de maio e início de junho, no parque de exposições Conta Dinheiro. Em 1989 é que passa a se chamar Festa do Pinhão - num primeiro momento, a nível “estadual”. O evento caracterizou-se, ao longo do tempo, pela oferta de atrações *regionais* e *nacionais*. O adjetivo “nacional” dado ao nome da festa aparece na medida em que as

---

<sup>2</sup> A letra do jingle de propaganda da festa (em 2008 e 2009) canta: “Do pinheiro nasceu a pinha, da pinha nasceu o pinhão. Do pinhão nasceu a festa, a festa da tradição. Tem artistas no palco, Sapecada da Canção. Aceite um convite de Lages, vem pra festa do pinhão!”. O jingle está disponível no site da festa: [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com)

<sup>3</sup> Em 2008, comemorou 20 anos de existência com uma exposição temática em um dos estandes do parque, onde o público poderia conhecer os vestidos de todas as rainhas da festa. Ver anexo 1, o mapa do parque.

<sup>4</sup> O parque “Conta Dinheiro” foi batizado com esse nome na década de 1940, devido ao local onde está situado ter sido um ponto de parada para as negociações dos tropeiros da região. Atualmente, o parque pertence à Associação Rural de Lages.

atrações, e também o público, passam a vir de fora do estado de Santa Catarina, e também de países vizinhos. De acordo com o coordenador de shows, Gilberto Ronconi, a festa distribui as apresentações entre os palcos *nativista gaúcho*, *cultural*, *alternativo* e *nacional*. O *nativista gaúcho* é onde ocorre o festival Sapecada da Canção Nativa, os shows nativistas e os bailes gauchescos. É interessante levar em conta a maneira como as categorias que dão nome aos diferentes palcos do evento condensam percepções específicas sobre as atrações artísticas da festa. De acordo com Ronconi, o *palco alternativo* estaria voltado para as bandas locais, dos mais variados estilos musicais, que até 2007 passavam por um festival de bandas amadoras antes de serem selecionadas para apresentarem-se na Festa Nacional do Pinhão. Apesar da variedade de estilos, algumas bandas são enquadradas dentro do palco *nativista gaúcho* e outras no palco *cultural*, como foi o caso do único grupo de choro da cidade, o “Gralha Réis”. Nesse sentido, o palco *alternativo*, em geral, representa um espaço para as bandas de pop, rock e pagode, mais do que quaisquer outros estilos musicais. O palco *cultural*, criado recentemente, recebe artistas locais, apresentações artísticas de CTGs e alunos da Escola de Artes da Fundação Cultural da cidade. Os palcos *nativista gaúcho* e *cultural* agregam os grupos selecionados pela Fundação Cultural juntamente com a equipe de organização de shows da festa. Assim acontece também com o palco *nacional*, que se destina aos shows de artistas conhecidos nacional e internacionalmente, também dos mais variados estilos musicais, como Zezé di Camargo e Luciano, Djavan, Zé Ramalho, O Rappa, Vítor e Léo, entre outros. É o maior palco da festa, com dois grandes telões para que o público possa acompanhar os shows mesmo longe do palco. Além disso, segundo Ronconi, a demanda da comunidade evangélica da cidade, fez com que fosse criado um dia da festa para os shows de música gospel. Esses shows também acontecem no palco *nacional*, com entrada gratuita no parque.



Fotografia 1: Palco Nativista Gaúcho na 21ª Festa Nacional do Pinhão (2009)

Como o próprio nome indica, uma das importantes atrações da festa é a culinária típica à base de pinhão. Estandes e barraquinhas (chamados de “boxes” pela organização da festa) espalham-se pelo parque de exposições, contendo os mais variados pratos, como o *entrevero de pinhão*, a *paçoca de pinhão*, o *bombom de pinhão*, e o próprio pinhão, cozido e sapecado (ligeiramente assado), vendido em porções<sup>5</sup>. É importante mencionar que, juntamente com o pinhão, a gralha azul - ave que é uma das responsáveis pelo plantio do pinheiro araucária - tornou-se o símbolo oficial da festa e da cidade.<sup>6</sup> Personagens foram criados para animarem os festeiros durante o evento: um casal de galhas azuis, vestido com a indumentária típica gaúcha<sup>7</sup>, passeia por vários pontos da cidade - além do parque de exposições - dançando, brincando com turistas e moradores, e posando para fotos.

Outro espaço importante durante a festa é o “Recanto do Pinhão”, localizado no calçadão da Praça João Costa, em pleno centro da cidade. Além de um palco para apresentações de artistas da região, também faz parte desse espaço uma estrutura chamada de “Casa do Turista” (uma pequena casa de madeira que oferece informações sobre a cidade e sobre a festa) e barraquinhas de associações beneficentes (como a APAE e o Lions Clube) vendendo bebidas e comidas – primordialmente o pinhão e seus pratos típicos. O palco de apresentações e a Casa do Turista são feitos de costaneira (primeira lasca retirada no corte do pinheiro araucária), material que também é utilizado na fachada do parque de exposições. Dentro da Casa do Turista, uma decoração no estilo “rústico”, com móveis feitos de nó de pinheiro, cobertos com pele de ovelha, e quadros com homens pilchados<sup>8</sup>, tomando chimarrão.

---

<sup>5</sup> De acordo com a revista informativa da Festa Nacional do Pinhão - distribuída pela prefeitura da cidade nos dias do evento -, o pinhão é uma semente que apresenta um valioso teor nutricional. Sua polpa é formada basicamente de amido, rica em vitaminas do complexo B, cálcio, fósforo e proteínas. A ave gralha azul seria uma das responsáveis pelo plantio do pinheiro araucária por carregar em seu bico a semente (pinhão), depositando-a na terra. (20ª Festa Nacional do Pinhão. Lages: CF Eventos, 2008) Um fato curioso é que ouvi de alguns moradores da cidade que a culinária da festa teria perdido sua qualidade devido aos pratos típicos serem feitos com ingredientes “de segunda”, visando maior lucro. De fato, os significados atribuídos ao preparo dos pratos típicos são muito importantes na compreensão do momento festivo. Levando em conta o objetivo principal desta pesquisa, infelizmente não foi possível aprofundar tais questões. No entanto, no anexo 2, apresento algumas receitas dos pratos oferecidos durante a festa.

<sup>6</sup> As placas das ruas da cidade são em formato de pinhão e o desenho da gralha azul aparece em várias propagandas do município.

<sup>7</sup> Indumentária padronizada através dos Centros de Tradição Gaúcha (ver Capítulo 2). Em geral, para os homens, camisa, lenço no pescoço, bombacha (uma calça de tecido, mais folgada nas pernas e mais estreita na região dos tornozelos), chapéu e botas. Para as mulheres, um vestido rodado (com diferentes adornos em renda e fitas coloridas) e sapatos de salto baixo, normalmente no formato de sapatilhas.

<sup>8</sup> “Pilcha” é o nome dado ao conjunto de vestimentas da indumentária típica gaúcha.



*Fotografia 2: Palco do Recanto do Pinhão em Lages-SC (2009)*

O Recanto do Pinhão tornou-se um espaço muito importante dentro das atrações da festa. Ali circulam muitas pessoas, diariamente. Na primeira vez que visitei o local, em maio de 2008, um sábado à tarde, o movimento de pessoas era bastante intenso. Ouvi de alguns moradores da cidade que aquele era um espaço onde as pessoas de baixa renda, que não podem ir à festa, aproveitam para apreciar apresentações artísticas gratuitamente.<sup>9</sup> No entanto, naquele dia notei a presença de muitos turistas, e com o passar do tempo (morando em Lages durante a pesquisa de campo) percebi que os moradores da cidade, de uma maneira geral, gostam muito de frequentar o local. Tomando um quentão para espantar o frio, ou o famoso chimarrão, encontrei muitos casais, pessoas de diferentes faixas etárias, alguns totalmente pilchados, ou com adereços da indumentária típica gaúcha, como o chapéu, a bombacha e o lenço. Alguns dançavam em pares ao som do grupo que se apresentava no palco. O grupo, liderado pelo cantor e compositor local conhecido como “Zé Florêncio”, tocava gêneros variados da música gauchesca, como a vaneira, o chote (ou xote), a valsa, a rancheira e o bugio. Antes de tocar o bugio “Cavalo, gaita e mulher”, Zé Florêncio perguntou ao público quem era de Correia Pinto (cidade vizinha à Lages e onde ele nasceu). Algumas pessoas responderam levantando os braços e gritando animadas. Zé Florêncio disse então que nasceu em Correia Pinto, tinha muita estima por sua terra natal, mas que se sentia um verdadeiro

<sup>9</sup> De fato, o valor dos ingressos tornou-se uma polêmica constante. Em 2008 e 2009, os ingressos custaram R\$ 25,00 reais por noite, sendo que estudantes até 18 anos pagaram meia-entrada e aposentados tinham entrada gratuita. Também é preciso notar que a festa conta com dias gratuitos, como é o caso do primeiro dia da festa (sempre uma quinta-feira), o domingo, a segunda e terça-feira em que ocorre a Sapecada da Canção Nativa, e o último dia festa (sempre um domingo).

“lageano”, por morar na cidade há mais de 30 anos. O público recebeu as palavras do cantor com uma salva de palmas e o gaitero <sup>10</sup> abriu o fole da gaita para a execução do bugio.



*Fotografia 3: Barraca de bebidas e pratos típicos no Recanto do Pinhão, em Lages-SC (2009)*

Ao aproximar-se do período da festa, a cidade fica em polvorosa. É um assunto recorrente nas rodas de chimarrão e entre os jovens que se animam com as atrações do evento. As lojas preparam vitrines temáticas, com pinhas e flocos de algodão simbolizando o frio da serra catarinense <sup>11</sup>. Esse é outro aspecto interessante, pois é um momento em que os moradores da cidade acabam positivando seu rigoroso inverno. Interessante notar que em 2008 a festa foi realizada no mês de maio, por conta do adiantamento do calendário do ano bissexto. Em maio costuma ocorrer um fenômeno conhecido popularmente como “veranico de maio” (uma massa de ar quente atípica para a estação) e durante a festa daquele ano, realmente fez calor durante o dia, e um frio ameno durante a noite. Ainda assim, percebi muitos festeiros com os trajes gaúchos típicos do inverno, como os ponchos de lã, os palas e as huanas (no caso das mulheres) <sup>12</sup>, como que em um protesto simbólico à falta do frio que

<sup>10</sup> “Gaitero” é uma denominação bastante utilizada pelos instrumentistas de música gauchesca para se referirem à pessoa que toca a gaita, ou acordeom. Abrir o fole da gaita significa abrir a parte sanfonada do instrumento no tom em que a música será executada.

<sup>11</sup> Também há um concurso, realizado pela prefeitura da cidade, para eleger a melhor decoração sobre a festa no comércio local.

<sup>12</sup> Os ponchos e palas são pedaços de tecido (lã) que envolvem o corpo da pessoa como um cobertor, com uma abertura para a cabeça, somente. As huanas são muito semelhantes, mas um pouco mais curtas, feitas especialmente para as mulheres.

caracteriza o momento festivo. Ouvi diversas vezes de moradores da cidade, que “a Festa do Pinhão sem frio não tem graça”<sup>13</sup>.



Fotografia 4: Casa do Turista no Recanto do Pinhão em Lages-SC (2009).

O festival Sapecada da Canção Nativa surge em 1993, dentro da programação da Festa Nacional do Pinhão. A idéia de organizar um festival de música nativista dentro da festa partiu da funcionária da Fundação Cultural de Lages, Carla Arruda, que apresentou um projeto para a prefeitura da cidade depois de realizar um estágio de dois meses no Instituto Gaúcho de Tradições Folclóricas (IGTF), em Porto Alegre-RS, em 1987<sup>14</sup>. Arruda pesquisou a maneira como eram organizados os festivais nativistas no Rio Grande do Sul e voltando para Lages reuniu-se com seu irmão - o poeta e também funcionário da Fundação Cultural atualmente, Mário Arruda - e com o compositor nativista Ramiro Amorim. Nessa reunião, elaboraram o projeto que entregariam à prefeitura e discutiram as possibilidades de realizar o festival durante a Festa do Pinhão. Aceito o projeto, Arruda reuniu uma equipe para trabalhar na organização do festival - equipe que pouco mudou desde a primeira edição em 1993 - e convidou o poeta lageano José Atanásio Borges Pinto para coordenar o evento. Segundo Arruda, a escolha do nome para o festival se deu a partir de uma característica comum aos festivais nativistas: homenagear algum aspecto cultural importante da cidade em que o festival acontece. No caso de Lages - também devido ao festival estar inserido na Festa Nacional do Pinhão - foi escolhido o nome “Sapecada”, que é uma forma de preparo do pinhão. Com grimpas (galhos) do pinheiro araucária é feita uma pequena fogueira onde o

<sup>13</sup> É preciso relativizar aqui as noções de “frio” e “quente”, pois, para alguns turistas, a festa de 2008 realizou-se em uma semana “fria”.

<sup>14</sup> Na época do estágio, Arruda trabalhava na Divisão de Tradição e Folclore da Secretaria de Turismo do município.



pinhão é sapecado (ligeiramente assado). Quando as grimpas terminam de queimar, o pinhão é retirado e está pronto para ser saboreado.

Passados dezessete anos da realização da primeira Sapecada, Carla Arruda continua na organização do festival e tornou-se um ícone para a música nativista em Lages. Na verdade, a família de Arruda como um todo merece destaque na compreensão do significado que o festival obteve entre os compositores nativistas. Antes mesmo da Sapecada, o irmão da Sra. Carla, Mário Arruda - desde cedo integrado às atividades artísticas de CTGs - decide organizar a “I Antologia Crioula de Poetas Lageanos natos e adotivos” que, segundo ele, contribuiu para o interesse dos poetas da cidade em escreverem letras para as canções do festival.

Em 2002, a Fundação Cultural cria um departamento específico para a Sapecada. Na primeira visita a campo, em março de 2008, sem ter conhecimento nenhum de como era organizado o festival, fui até a Fundação Cultural e facilmente encontrei uma sala com a placa “Sapecada da Canção Nativa”. Lá estavam a Sra. Carla e o Sr. Mário, que desde o começo mostraram-se absolutamente dispostos a ajudar na pesquisa, disponibilizando materiais sobre o festival, como vídeos, fotos, CDs etc. Foi uma grande surpresa saber que as pessoas que participaram da organização do primeiro festival continuavam a trabalhar nele, e isso realmente facilitou a pesquisa, pois tanto a Sra. Carla quanto o Sr. Mário conheciam muito bem o departamento.

O contexto absolutamente rico e complexo da festa deve ser levado em conta no desejo de compreender os significados da inserção do festival Sapecada da Canção Nativa no momento festivo. Ele é mais uma de suas atrações e, para os compositores nativistas e apreciadores desta música, a atração mais esperada. Os preparativos do festival começam ainda em janeiro, quando são abertas as inscrições. A comissão organizadora do festival se reúne para avaliar o regulamento da competição e a ficha de inscrição<sup>15</sup> (que nas duas edições que acompanhei não receberam alterações) e manda o material para uma gráfica. Em seguida, e-mails de divulgação são enviados aos participantes já cadastrados pela organização do festival, assim como divulgação e entrevistas na imprensa local. Quando termina o prazo das inscrições, a comissão reúne-se novamente para a escolha dos jurados que participarão da triagem das canções inscritas e também das eliminatórias do festival.

A partir de 2000, a Sapecada passou a realizar uma fase regional, denominada “Sapecada da Serra Catarinense”. Trata-se de um festival paralelo (também chamado pela

---

<sup>15</sup> Nos anexos 3 e 4, o regulamento do festival e a ficha de inscrição.

organização de “fase regional”), destinado apenas a compositores do estado de Santa Catarina. Também acontece durante a Festa Nacional do Pinhão, dois dias antes da Sapecada da Canção Nativa. Vale a pena reproduzir aqui, parte do regulamento desse festival:

**“Art. 4º.** – Poderão participar do festival autores e compositores nascidos ou que comprovadamente residam em Santa Catarina.

**Art. 14** – Serão classificadas as 04 (quatro) composições que obtiverem o 1º, 2º e o 3º lugares e a Música Mais Popular, as quais se somarão às 18 músicas que concorrerão às premiações da 16ª Sapecada da Canção Nativa. As músicas premiadas na 8ª Sapecada da Serra Catarinense se apresentarão na 16ª Sapecada da Canção Nativa, em ordem definida por sorteio.

**I-** as músicas classificadas em 2º e 3º lugares se apresentarão nos dias 18 e 19 de maio de 2008;

**II-** a música classificada em 1º lugar e a Mais Popular se apresentarão no dia 20 de maio de 2008, na fase final.

**Art. 15** – O número de componentes por música não poderá ser inferior a 03 (três), nem exceder a 08 (oito).

**Art. 16** – Cada intérprete, instrumentista ou vocalista poderá defender no máximo 02 (duas) composições

Parágrafo único: As músicas deverão ser defendidas somente por intérpretes e músicos nascidos ou que comprovadamente residam em Santa Catarina.

(REGULAMENTO DA 8ª SAPECADA CATARINENSE, 2008)

Tirando os artigos específicos para os concorrentes da etapa regional, todos os outros são os mesmos contidos no regulamento da etapa nacional.<sup>16</sup> Como mostra o regulamento, a Sapecada da Serra Catarinense ampliou a participação de compositores catarinenses, pois a etapa nacional muitas vezes não seleciona nenhuma composição do estado, como ocorreu em 2009. Sendo que a 1ª, 2ª, e 3ª canções premiadas, mais a vencedora da categoria “Música Mais Popular”, classificam-se automaticamente para a etapa nacional, é inevitável que compositores catarinenses estejam concorrendo na etapa nacional. Além disso, a 1ª colocada e a música mais popular já estão classificadas para a final da fase nacional; isto é, não passam pelas duas primeiras noites de eliminatória. A Sapecada da Serra Catarinense dura apenas um dia e acontece dois dias antes da fase nacional. Das 14 composições selecionadas pela triagem, 4 classificam-se para a fase nacional, sendo que duas delas são automaticamente incluídas entre as finalistas da fase nacional. A Sapecada da Canção Nativa (fase nacional) dura três dias: nos dois primeiros, apresentam-se as 18 canções selecionadas pela triagem da etapa nacional, mais o 2º e o 3º lugares da etapa regional. No segundo dia, depois de mais uma eliminatória, a comissão julgadora divulga as 14 canções classificadas para a final do

<sup>16</sup> O regulamento de 2009 é idêntico ao de 2008. Os dois regulamentos (da etapa regional e da etapa nacional) encontram-se em anexo.

festival, sendo 12 músicas da Sapecada da Canção Nativa, a vencedora da Sapecada da Serra Catarinense e a música mais popular, também da Sapecada da Serra Catarinense.



*Fotografia 5: Radialistas que transmitem o festival ao vivo. 17ª Sapecada da Canção Nativa e 9ª Sapecada da Serra Catarinense (2009).*



*Fotografia 6: Equipe de organização do 17º festival Sapecada da Canção Nativa (2009)*

Os compositores lageanos que entrevistei durante a pesquisa de campo, consideram a etapa regional uma iniciativa muito importante, apesar de inscreverem músicas tanto na regional quanto na nacional. No entanto, tratando-se de um festival paralelo, que também inclui troféus e premiações, alguns compositores preferem inscrever suas “melhores composições” apenas na etapa regional, tendo a possibilidade de saírem premiados duas vezes (na regional e na nacional).



*Fotografia 7: Mesa dos jurados durante a 17ª Sapecada da Canção Nativa e 9ª Sapecada da Serra Catarinense (2009).*

As premiações constituem outro ponto importante na compreensão do festival: a competição. A Sapecada da Canção Nativa é reconhecida como um dos festivais de melhor premiação: a composição de 1º lugar recebe a quantia de R\$12.000,00, além de um troféu. O 2º e 3º lugares recebem, respectivamente, as quantias de R\$ 5.000,00 e R\$ 3.000,00, mais troféu. Dentre os outros prêmios do festival estão os de “música mais popular” (troféu e R\$1.000,00), “melhor tema sobre a região serrana” (troféu e R\$ 500,00), “melhor intérprete”, “melhor instrumentista”, “melhor letra”, “melhor arranjo”, “melhor melodia”, “melhor conjunto vocal” e “melhor tema campeiro” – todos esses últimos recebendo troféu mais a quantia de R\$300,00. Os altos prêmios do festival, o número de espectadores, mais a amplitude e popularidade alcançada pelo número de composições inscritas, fez com que a Sapecada recebesse o título de “Maior Festival Nativista do Sul do Brasil” em 1998, pelo Troféu Laçador, promovido pelo “Jornal Farrapos” de Porto Alegre – RS <sup>17</sup>. A ajuda de custo, concedida aos participantes, também merece destaque. Do regulamento da 16ª Sapecada da Canção Nativa:

<sup>17</sup> De acordo com o jornal catarinense “A Notícia”, a indicação ao troféu Laçador foi determinada pela votação de veículos de imprensa do Rio Grande do Sul. O título foi disputado com outros 70 festivais do gênero, realizados no RS durante o ano de 1998. (“A Notícia”, 23 de dezembro de 1998 – Caderno Anexo). A Sapecada da Canção Nativa também recebeu a Menção Honrosa de “O Festival dos Festivais”, evento promovido pelo Instituto Estadual de Música do RS no dia 17 de dezembro de 1997 no Teatro São Pedro, em Porto Alegre-RS. Segundo Carla Arruda, a Sapecada recebeu a menção honrosa, e não o Troféu Vitória (prêmio máximo do evento) por ser um festival nativista realizado em Santa Catarina, e a premiação contemplava apenas os festivais sul-rio-grandenses.

“DA AJUDA DE CUSTO:

**Art.20** - Cada composição classificada na pré-seleção receberá, no dia da apresentação de sua música no festival, a importância de R\$ 1.500,00, assim distribuídos:

**I** -R\$300,00, pela entrega do CD com a música gravada, nas condições previstas no art. 8º.

**II**- R\$1.200,00, a título de ajuda de custo.

**Art.21** – As composições premiadas na 8ª Sapecada da Serra Catarinense receberão R\$ 500,00 após sua apresentação no festival nacional.

**Art.22**- Aos concorrentes serão disponibilizados, ainda, alojamento e café da manhã.”

(REGULAMENTO DA 16ª SAPECADA DA CANÇÃO NATIVA, 2008)

Como mostra o regulamento, cada composição recebe a quantia de R\$1.500,00 no dia em que se apresenta no palco do festival. Conversando com os compositores e instrumentistas que tinham músicas inscritas na 16ª edição, questionei sobre a divisão da ajuda de custo e se era concedida apenas aos compositores da letra e da música. Alguns responderam que o dinheiro é dividido igualmente entre aqueles que “defenderam” a composição no palco. Isto é, instrumentistas, intérpretes e compositores da letra e da música. Como muitos defendem mais de uma composição no festival, também recebem uma parcela da ajuda de custo de outra composição. No entanto, não há um consenso para a divisão da ajuda de custo e da premiação. São decisões bastante pontuais e dependem das relações entre os *parceiros*<sup>18</sup> de composição. Para os compositores, instrumentistas e intérpretes que conversei durante essa primeira observação de campo, participar da Sapecada “valia a pena” – especificamente em termos financeiros - pois consideravam boas as premiações e a ajuda de custo. Além disso, ganhar a competição também representava uma conseqüência bem vinda, ao passo que a participação no festival já configurava uma forma de premiação. As composições selecionadas pela triagem são automaticamente incluídas no CD do festival – gravado antes do evento e distribuído (comercializado) durante o mesmo. É um procedimento básico dos festivais nativistas a gravação de um disco contendo as canções selecionadas pela triagem. Após o resultado do festival, os discos são editados com as informações sobre as vencedoras na contracapa<sup>19</sup>. Marca registrada dos festivais, os discos são colecionados com afincos por músicos nativistas e apreciadores dessa música. Aparecem como uma espécie de comprovação do *currículo* dos compositores – pois, apesar de algumas músicas não serem

<sup>18</sup> A categoria “parceria” será abordada ao longo dos capítulos 3 e 4. Basicamente, inclui os instrumentistas, compositores de letra e música, e os intérpretes que defendem uma composição no festival.

<sup>19</sup> Ou ainda, como aconteceu com os discos da Sapecada da Canção Nativa nos últimos anos, há uma página do encarte para que as pessoas possam anotar as premiações do festival.

premiadas no festival, estão presentes nos discos - e tornaram-se um símbolo muito importante para o movimento nativista.

A gravação do primeiro disco do festival Califórnia da Canção Nativa<sup>20</sup>, de Uruguaiana-RS, foi produzida pela SONOTEC (São Paulo), com o selo CALHANDRA (nome do troféu do festival), de propriedade da própria Califórnia. Até a 13ª edição da Sapecada da Canção Nativa, a gravação do disco era realizada durante o próprio festival, em um estúdio da cidade. Todos os dias, após a apresentação das composições no festival, os músicos dirigiam-se ao estúdio, onde “passavam a madrugada gravando” - como relatou Arruda. A partir de 2006, a comissão organizadora do festival decidiu incluir no regulamento que as composições inscritas fossem gravadas com qualidade, em estúdios escolhidos pelos próprios compositores. Ao enviar uma cópia da composição em CD, os compositores inscritos deveriam assinar um termo de autorização<sup>21</sup>, cedendo os direitos autorais à Fundação Cultural da cidade. As cópias das composições selecionadas pela triagem do festival de 2009 foram encaminhadas ao estúdio “Sttilo Assessoria Fonográfica”, de Lages, para a masterização e prensagem. Durante o evento, o CD duplo (contendo as composições da Sapecada da Serra Catarinense e da Sapecada da Canção Nativa) foi vendido em alguns boxes da Festa Nacional do Pinhão e em lojas de música da cidade<sup>22</sup>.

Em 2008 não consegui assistir a triagem das canções inscritas na 8ª Sapecada da Serra Catarinense e na 16ª Sapecada da Canção Nativa. Quando visitei Lages para um primeiro contato com os organizadores do festival - em março de 2008 - a triagem já havia ocorrido. Fiquei ainda mais desapontada quando soube - pela Sra. Carla Arruda - que aquela foi uma triagem histórica: pela primeira vez, foi aberta ao público. São poucos os festivais nativistas que realizam suas triagens na presença de espectadores. Geralmente, são realizadas durante um final de semana, em um hotel da cidade, onde os jurados se reúnem a portas fechadas com a comissão organizadora do festival e selecionam as classificadas para apresentarem-se no palco durante as eliminatórias. Em 2009, morando na cidade durante a pesquisa de campo, felizmente consegui acompanhar a triagem da 9ª Sapecada da Serra Catarinense e da 17ª Sapecada da Canção Nativa.

A triagem aconteceu entre os dias 27 de fevereiro e 01 de março, nas dependências da Fundação Cultural de Lages. Os jurados se reuniram durante todo o final de semana para ouvir as composições inscritas e destas selecionar 18 para a fase nacional e 14 para a regional.

---

<sup>20</sup> O festival Califórnia da Canção Nativa é considerado o primeiro festival de música nativista. No capítulo 2, a constituição desse festival e do próprio movimento nativista são tratados detalhadamente.

<sup>21</sup> Ver anexo 5.

<sup>22</sup> Em 2008 e 2009 o CD foi vendido por R\$15,00.

É uma etapa importantíssima do processo, pois dali saem as músicas com melhores notas e com grandes chances de ganharem o festival<sup>23</sup>.

Cheguei à Fundação Cultural por volta das nove horas da noite do dia 27, horário marcado para o início das atividades. Já havia público, mas pequeno: alguns eram compositores e instrumentistas ansiosos por observar a reação dos jurados quando estivessem ouvindo suas composições. Em uma sala ampla do prédio, foram colocadas algumas fileiras de cadeiras para que o público pudesse sentar e assistir a triagem. Ali também estava uma caixa de som, direcionada para o público, para que este pudesse ouvir as músicas que iriam ser julgadas. Mais à frente, uma fileira de mesas separava o espaço reservado ao público do espaço reservado aos jurados: eram as mesas da organização do festival – destacando um cartaz escrito: silêncio! - com computadores e impressoras. Mais atrás, a mesa dos jurados, contendo um aparelho de som operado por uma funcionária da organização do festival. A troca de CDs era intensa, já que há um CD para cada música e não um único contendo todas as inscritas.



*Fotografia 8: Mesas da organização do festival, e mais ao fundo, a mesa da comissão julgadora*

---

<sup>23</sup> Neste ano, foram 350 inscrições para a etapa nacional e 131 para a regional.



Fotografia 9: Público assistindo a triagem das composições do festival.

A triagem ocorreu da seguinte forma: os jurados recebiam a letra da música (sem identificação dos autores) e em seguida ouviam a música. O tempo da audição variava, jamais se ouvindo a música inteira. Em seguida, os jurados davam uma nota (de 0 a 10) e a lançavam em uma planilha. Esta era repassada para o pessoal da organização, que a digitalizava.

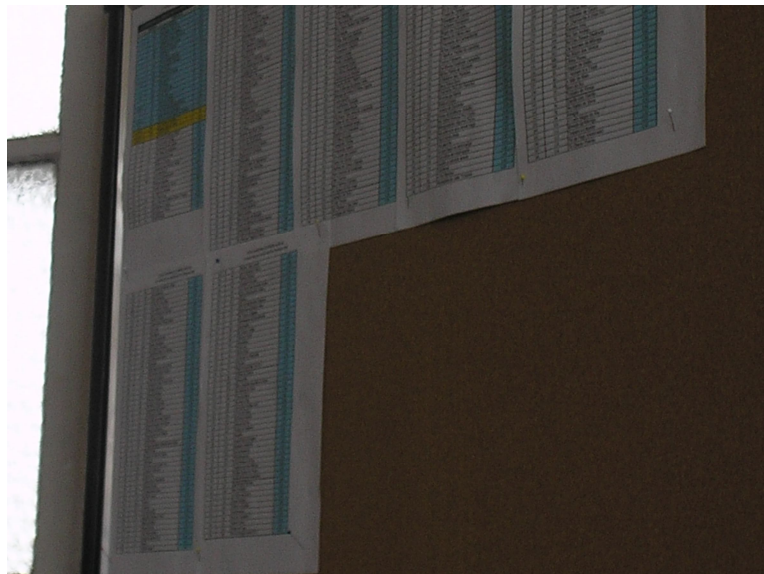
No início do evento algumas falas foram muito importantes para entender a triagem. A diretora da Fundação Cultural, Sirlei Bordin, agradeceu o público presente e deu início aos trabalhos. Reiterou a importância da triagem aberta como um procedimento de *transparência* e *compromisso* do festival. Em seguida, a organizadora da Sapecada, Carla Arruda, pediu para que cada jurado se apresentasse e falasse sobre a triagem. Um dos jurados, o sul-riograndense Marcelo Oliveira, disse que primeiro se analisariam as letras das composições e que “música nenhuma salva letra” - por isso algumas músicas provavelmente nem seriam ouvidas. Outra fala que causou polêmica foi a do jurado Ramiro Amorim, de Lages, que afirmou ser contra a triagem aberta, pois o “júri é soberano e trata-se de um procedimento extremamente técnico”. A platéia não gostou muito, mas Amorim seguiu reafirmando sua posição, dizendo que a triagem aberta constrange os jurados. No entanto, pouco se ouvia do que os jurados discutiam na mesa durante o processo de triagem. Num dado momento do processo, um compositor que estava na platéia se manifestou porque não ouviram sua música até o final. Segundo ele, a melhor parte do arranjo não foi ouvida. Arruda explicou para o compositor que os jurados não eram obrigados a ouvir a música toda e que eles tinham competência para analisá-la dessa forma. O compositor não pareceu muito satisfeito, mas seguiu acompanhando a triagem.



Tirando o incidente com o compositor, o processo se deu em um tom bastante descontraído: durante a audição das músicas, os jurados conversaram, riram e até cantaram partes das composições. O trabalho encerrou por volta das duas da manhã, sendo que nessa primeira noite foram ouvidas 100 músicas. O trabalho recomeçou às dez horas da manhã seguinte, parando apenas para o almoço. Durante a tarde havia pouco público. Um senhor aproximou-se de mim e perguntou o que eu estava anotando em meu caderno de campo. Falei sobre minha pesquisa e ele se mostrou muito interessado. Disse não ser músico nem compositor, mas um grande apreciador de música nativista. Quis dar sua opinião sobre a triagem, afirmando que não achava certo alguns jurados ficarem rindo e conversando durante a audição. Segundo aquele senhor, os jurados pareciam não estar comprometidos com aquela atividade tão séria. Percebi que a platéia também era muito crítica quanto às músicas inscritas, comentando as letras, melodias e arranjos. Alguns espectadores sabiam que não ouviriam a opinião dos jurados, mas estavam ali justamente para ouvir as músicas; no caso de compositores, para saber com quem concorreriam.

Com alguns intervalos para o café e muito chimarrão, a triagem da Sapecada Nacional terminou perto da meia noite de sábado, quando os jurados se reuniram com os organizadores do festival e decidiram as 18 músicas selecionadas, expostas logo em seguida em um mural na própria sala da triagem. O público se aglomerou para ver o resultado; alguns com expressões de surpresa, outros dizendo: “eu sabia...”. A ausência de músicas de compositores lageanos também causou polêmica: alguns consideraram que a triagem foi “bairrista”, isto é, privilegiou compositores sul-rio-grandenses. Outros ponderaram, dizendo que ainda havia a etapa regional.

No domingo, dia 01 de março, foi a vez da triagem das músicas inscritas na Sapecada da Serra Catarinense. Os trabalhos começaram por volta das onze da manhã, parando para o almoço e retornando às duas da tarde. Nesse dia havia mais público, muitos rapazes pilchados, e também muitas mulheres. Acredito que o número de pessoas era maior porque a maioria das composições inscritas era de compositores da cidade de Lages. No começo da noite, depois de ouvirem todas as composições, os jurados reuniram-se para discutirem as notas. O resultado foi divulgado por volta das oito da noite e, novamente, uma grande aglomeração se formou em torno do mural. Muitos saíram felizes por verem suas composições classificadas, cumprimentaram-se e confraternizaram com os parceiros de composição.



*Fotografia 10: Mural contendo as composições selecionadas pela triagem.*

O fato de não ter conseguido acompanhar a triagem do festival de 2008 fez muita diferença na compreensão do processo como um todo. Como analisou Cavalcanti (2006) quanto ao Carnaval carioca, os desfiles das escolas de samba devem ser considerados enquanto fluxos temporais plenos, isto é, se entrelaçam com o tempo e são projetados no futuro. (Cavalcanti, 2006: 13) O festival de música nativista, como o Carnaval, significa não apenas o momento festivo, mas toda a sua preparação: o processo de composição, a gravação em estúdio, a abertura das inscrições, a triagem das composições, os ensaios e, finalmente, as três noites de apresentação. Daí a escolha em concentrar a etnografia na produção de música nativista do festival - particularmente entre compositores da cidade de Lages – levando em conta a complexa dinâmica do momento festivo.

## **1.2: Da formação da cidade de Lages**

No início da pesquisa de campo, como mencionado anteriormente, senti que era preciso compreender, ainda que superficialmente, a maneira como alguns pesquisadores e cronistas locais concebiam a história da cidade - e digo superficialmente, porque utilizei apenas materiais literários e panfletos distribuídos durante a festa. O levantamento bibliográfico que realizei junto à Biblioteca Pública de Lages e à biblioteca da Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC) iniciou-se em setembro de 2008. Das idas e vindas às duas bibliotecas, fui descobrindo autores locais, cronistas que passaram pela cidade, entre outros. Não sabia como organizar esse material, quais seriam os dados a serem pesquisados

em cada obra, por exemplo. Foi então que decidi problematizar uma categoria que tive acesso pela primeira vez em maio de 2008, durante a 16ª Sapecada da Canção Nativa: os *cataúchos*. Devo dizer que tal decisão deve-se também a uma conversa com um ator de um grupo de teatro da cidade, Gilson Maximo - também pesquisador dos costumes da região serrana -, que ao ler meu projeto de pesquisa - disponível no site do núcleo de estudos do qual faço parte na Universidade Federal de Santa Catarina, o Núcleo de Estudos Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe (MUSA) – questionou a utilização do termo *cataúcho*, dizendo-me ser pejorativo e uma denominação vinda “de fora”, e não dos próprios lageanos. Embora eu aceitasse sua opinião e até concordasse que poderia estar equivocada, lembrei que a situação em que o termo me foi revelado era bastante paradigmática: um importante festival de música nativista, realizado em Santa Catarina, e não no Rio Grande do Sul, estado que concentra a maior parte desses eventos.

Ainda assim, precisaria levar em conta aquela conversa com Máximo, até porque eu não tinha dúvidas de que se tratava de um termo bastante parcial e eu jamais poderia pensar que fizesse parte imprescindível do cotidiano dos moradores da cidade. Pareceu-me, contudo, uma boa chave de pesquisa com relação à dinâmica do festival e das composições que nele concorrem. Ao acompanhar blogs e sites da internet sobre o festival, pude perceber algumas discussões quanto ao fato de o evento estar ou não fechando as portas aos sul-rio-grandenses; se os jurados deveriam vir de fora ou apenas de Santa Catarina<sup>24</sup>. Nesse sentido, a categoria *cataúcho* - antes de representar um adjetivo generalizante - merece atenção principalmente devido às questões que suscita. E é nesse cenário também, que se constroem outras categorias, tais como a do *serrano*<sup>25</sup>. Acredito que assim como *cataúcho* seja uma categoria parcial - oriunda de determinado contexto - *serrano* também o é. E a música nativista, protagonista dos processos que analiso, é o ponto de referência dos caminhos que a pesquisa percorreu.

Uma característica das composições nativistas é a valorização de aspectos telúricos, histórias sobre a cidade (ou a “terra” do compositor) e seus habitantes. E essa característica não se remete apenas ao conteúdo das letras das canções, mas a uma concepção dos gêneros musicais como parte da cultura musical de cada região geográfica. Assim, a serra catarinense apresentaria alguns gêneros musicais considerados mais “nativos” do que outros<sup>26</sup>. Nesse

---

<sup>24</sup> Informações obtidas no blog: [www.quartoderonda.blogspot.com](http://www.quartoderonda.blogspot.com).

<sup>25</sup> A categoria “serrano” é uma construção alicerçada, principalmente, por órgãos públicos e agências de turismo, a partir da região geográfica onde está localizada a cidade de Lages, a “serra catarinense”.

<sup>26</sup> Essa questão será retomada no capítulo 4, através dos dados etnográficos sobre a produção de música nativista em Lages-SC.

sentido, uma questão que se apresentou de imediato para a pesquisa diz respeito à maneira com que certos fatos ou peculiaridades da cidade estariam relacionados com a produção musical do repertório de músicas nativistas do festival Sapecada da Canção Nativa. Assim, comecei por investigar os relatos de pesquisadores e cronistas locais e não-locais quanto à relação entre os “costumes e tradições” da cidade de Lages e os imaginários em torno de sua formação.

De acordo com o historiador Michael Pollak (1989), numa perspectiva “construtivista” – ao contrário da argumentação durkheimiana com relação à construção de imaginários sociais -, não se trata mais de lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, e como e por quem eles são solidificados e dotados de duração e estabilidade. Nesse sentido, a abordagem privilegiada pelo autor irá se interessar pelos “processos” e “atores” que intervêm no trabalho de contribuição e formalização das memórias. (POLLAK, 1989: 4)

Outro ponto importante apresentado por Pollak na discussão a respeito da idéia de memória coletiva é o do “enquadramento da memória”. Pollak pergunta: qual a função da memória? Sua resposta - um tanto durkheimiana para sua crítica - é a de manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, incluindo-se o território (no caso dos Estados Nacionais). Pollak toma de empréstimo a definição previamente apresentada por Henry Rousso (1985) de que o trabalho de enquadramento da memória se alimenta do material fornecido pela história. No entanto, tal material precisa de uma “justificação plausível”, que limita a falsificação pura e simples do passado na reconstituição política. Nesse sentido, o trabalho permanente de reinterpretação do passado é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos. Assim, o trabalho de enquadramento da memória tem seus atores privilegiados: profissionais da história das diferentes organizações de que são membros, clubes e células de reflexão. De acordo com o autor, se o controle da memória se estende aqui à escolha de testemunhas autorizadas, ele é efetuado nas organizações mais formais pelo acesso dos pesquisadores aos arquivos e pelo emprego de “historiadores da casa”. Esta categoria apresentada por Pollak faz bastante sentido quando colocamos em pauta, por exemplo, a relação entre o trabalho de pesquisadores ligados a grandes centros de pesquisa, universidades; e pesquisadores locais, muitas vezes autodidatas, advogados, funcionários públicos que resolvem pesquisar a história da cidade onde nasceram e vivem. Não posso entrar nos méritos de uma discussão como essa, mas o fato é que grande parte dos livros encontrados em meu levantamento bibliográfico, mostraram a presença marcante desses

comentadores, ou historiadores da casa e de formas específicas de narrar o que entendem como “fatos históricos”.

De acordo com Diehl (2002), é preciso ampliar a noção de historiografia, principalmente no sentido de que comumente sugere a idéia de que se trata da história do escrito histórico, da história da história, da história do pensamento histórico, classificadas em diversas tendências teóricas, tais como a historiografia romântica, determinista, marxista, etc., ou em narrativas eruditas, retóricas, críticas, revisionistas. Essa concepção torna-se incompleta na medida em que encobriria, pelo menos, outras possibilidades de se conceber a historiografia, e por não alcançar a “essência substantiva” das narrativas.

Uma primeira possibilidade reside em denominar a narrativa a partir das formas de representação do conhecimento histórico. Essas formas estão ancoradas no caráter literário das próprias fontes de pesquisa, nesse caso, as memórias, que têm autonomia formal diante da construção da ciência histórica. Aqui estão todas as formas de textos nos quais se manifesta o potencial argumentativo próprio da temporalidade de um saber histórico científico, aspecto que confere plausibilidade explicativa ao saber produzido. (DIEHL, 2002: 152)

Nesse sentido, a importância das narrativas enquanto um ponto crucial na discussão sobre as concepções de historiografia. De acordo com o autor, com as memórias se passa algo parecido, pois geralmente são catalogadas como tradicionais, críticas, heróicas, sem que seja questionado sobre as formas narrativas – as quais já estariam contidas nas memórias como fontes da história, isto é, representações de experiências do passado.

O primeiro livro que tive contato foi o de Ana Eli Figueiredo Córdova (1987)<sup>27</sup>, ao que tudo indica uma professora da rede municipal de ensino que desenvolve um material didático encomendado pela escola para a disciplina de “estudos sociais”. Segundo a autora, o povoamento da região serrana se deu a partir da necessidade de ligar São Paulo ao Rio Grande do Sul, no século XVIII, por meio de uma estrada de comércio, utilizada pelos tropeiros<sup>28</sup>. Tal estrada passava pelos campos de Lages, e logo alguns fazendeiros se estabeleceram na região com fazendas de criação de gado. Córdova aponta que Antônio Correia Pinto de Macedo teria vindo de São Paulo para fundar o povoado em 22 de novembro de 1766. Iniciou

<sup>27</sup> Córdova, Ana Eli Figueiredo. “Vamos conhecer Lages?”. Lages: Publicação da Escola Básica Belisário Ramos/Gráfica Municipal, 1987.

<sup>28</sup>O tropeirismo foi uma atividade bastante próspera a partir do século XVII, onde a florescente mineração da zona das Gerais necessitava de rebanhos de gado vindos do sul. Muitas cidades do sul e sudeste do Brasil surgiram em decorrência do tropeirismo, pois foram abertos caminhos e criados locais de pouso para a engorda do gado que viajava meses até chegar ao destino final.

a construção da cidade no lugar denominado “Taipas”, na chapada do Cajurú. O lugar não era adequado (falta de matéria prima para a construção das casas) e foi abandonado. O segundo local escolhido também foi abandonado - por conta de uma enchente - e o terreno próprio foi finalmente encontrado próximo ao rio Caveiras. Os episódios da procura de um lugar para a construção da cidade são conhecidos em Lages como o “sonho da nova póvoa”, e já foram tema de composições nativistas na Sapecada da Canção Nativa. Tratando-se de um material didático, muitas informações são bastante sumárias, como a seguinte expressão: “Lages é uma cidade tradicionalista”. Parecia-me um ponto interessante se a autora não se limitasse a explicá-lo em função das celebrações mais importantes da cidade, como a Semana Farroupilha e as Festas do Interior (festas realizadas nas localidades rurais do município). Ligar o tradicionalismo da cidade à importância da Semana Farroupilha parecia o bastante, mas Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) não foram citados, o que parece sugerir certa autonomia do evento quanto a essas instituições. Pude confrontar esta dúvida durante as comemorações da Semana Farroupilha de Lages, em setembro de 2008. Prefeitura, CTGs da cidade, e a Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC) dividiram os papéis da organização: a Fundação Cultural do município organizou uma programação de apresentações artísticas e palestras em suas dependências; a Universidade realizou mostras de fotografia e estandes com informativos sobre tradicionalismo no próprio campus; e alguns CTGs da cidade ficaram responsáveis pela comemoração do dia 20 de setembro, no parque Jonas Ramos, com apresentações artísticas durante todo o dia. Pude acompanhar alguns desses eventos, como a palestra de uma genealogista - participante de um projeto da Vara da Fazenda de Lages<sup>29</sup>. A proposta primeira do projeto seria a de comprovar a naturalidade (lageana) de Anita Garibaldi, considerada uma das heroínas da Revolução Farroupilha. Em uma longa apresentação de dados genealógicos sobre a família de Anita, alguns pontos chamaram minha atenção em particular: o argumento de que Anita Garibaldi só poderia ser lageana, pois sua personalidade guerreira e corajosa a identificava prontamente com o temperamento da mulher lageana - que na época da Revolução Farroupilha, tinha que aprender a se defender tanto de intempéries da natureza quanto de forasteiros. Nesse sentido, segundo tal argumentação, Anita não poderia ser lagunense, pois a mulher do litoral teria uma vida mais ligada ao mundo privado, menos hostil. Tudo aquilo não fazia sentido para mim, embora a pesquisa genealógica pudesse mesmo provar a naturalidade lageana de Anita Garibaldi. Mas fiquei me perguntando: por que é tão importante que isso seja provado? Devido à força de adesão que

---

<sup>29</sup> Evento realizado no dia 15/09/2008 no prédio da Fundação Cultural de Lages.

aquele argumento provocou nas pessoas que concordavam afirmativamente com a cabeça durante a palestra, pareceu-me que não se tratava apenas de uma questão econômica, de incentivos para o turismo na cidade etc. Infelizmente, levando em conta o intuito primeiro de minha pesquisa, não pude me concentrar sobre essa questão.

Em outra obra, o pesquisador local Asdrubal Guedes (1979)<sup>30</sup> menciona um pouco mais os dados sobre a estrada construída para a passagem das tropas de comércio, e que cortava a região onde Lages foi construída. Segundo o autor, pertencente à capitania de São Paulo, a região dos campos de “Lagens” (como a cidade foi chamada por algum tempo) já era um ponto de passagem para os tropeiros que iam dos campos de Vacaria, de Viamão ou de Araranguá até as feiras de Sorocaba, em São Paulo. Sobre o povoamento e a saga de Antônio Correia Pinto na construção do povoado não há grandes novidades. No entanto, o autor apresenta maior discussão a respeito da participação de Lages na Revolução Farroupilha, em 1838. Segundo Guedes, no dia 20 de setembro de 1835, irrompia no Rio Grande do Sul um movimento revolucionário contra o Governo Regencial e favorável ao ideal republicano federalista. Em março de 1838, a vila de Lages teria sido invadida por revolucionários que encontraram “simpatia e bom acolhimento por parte da maioria da população” (GUEDES, 1987: 11). O autor apresenta o dia 11 de março de 1838 como um dos momentos mais curiosos da história lageana: é quando os farroupilhas proclamam a “República em Lages”. Os revoltosos aboliram o regime monárquico e o território de Lages foi declamado parte integrante da República Riograndense por dez dias. Guedes anuncia como “curiosidades locais”: Lages já pertenceu ao Rio Grande do Sul.

Como que explicando a propensão da cidade em envolver-se em importantes momentos políticos, como a Revolução Farroupilha e a Revolução de 30, Edízio Nery Caon (1978)<sup>31</sup> argumenta: “Lages participou de todos esses acontecimentos por motivos ligados a sua condição ecológica, a seu destino telúrico”. (CAON, 1978: 10) No entanto, em que condição ecológica e um destino ligado ao amor a terra pesariam mais na decisão de alguns moradores da cidade em envolverem-se no conflito Farroupilha, por exemplo? O autor não explora seu argumento, mas indica-nos pistas para entendê-lo. Ao falar do povoamento da cidade, Caon sentencia:

---

<sup>30</sup> Guedes, Asdrubal. Lages: história, atualidade, símbolos. Lages: Müller Editora, 1979.

<sup>31</sup> Caon, Edízio Nery. Estórias de minha cidade. Lages: Sua Livraria, 1978.

[...] O homem que por primeiro habitou estas terras tinha condição dos povoadores e estava adaptado à luta com a natureza. Forte e destemido, despreocupado com os lances épicos de suas aventuras, um misto de português do tempo dos descobrimentos com o paulista do tempo das bandeiras, arrojado, valente, persistente. [...] Depois, já no século passado, foi influenciado de forma benéfica, por esses endiabrados guascas gaúchos, com suas novelas romanescas de legendários farroupilhas e maragatos; o lageano da monarquia dormia matutando nas chinas prendadas de Rafael Pinto Bandeira, sonhava com as escaramuças de Bento Gonçalves com seus baguais fogosos, e acordava ainda ouvindo a toada campeira de tio Lautino ou as lorotas de Bláu Nunes. (...) Lages, apesar de sempre integrada em Santa Catarina, esteve, por motivo da estrada das tropas, muito ligada ao Rio Grande; até parecia uma sobrecarga arreatada ao cargueiro da história. (CAON, 1978: 10)

Nota-se que o autor escreve em tom bastante descompromissado, mesclando acontecimentos, opiniões e memórias pessoais bastante variadas. Em certos momentos do livro, tenta definir este habitante do planalto serrano em termos étnicos; um resultado “feliz”, chamado por ele de “caboclo”: mistura de português, índio e negro. E é este caboclo que, segundo o autor, se afeiçoa ao estilo gaúcho, aos pampas, e assume um “temperamento agauchado, meio heróico, meio quixotesco, afeito à luta romanesca e épica da terra”.

Interessante contrastar tal narrativa local com a análise do antropólogo Sílvio Coelho dos Santos (1971)<sup>32</sup>, que apesar de notar a forte presença de hábitos ditos “gaúchos” entre os moradores da região do planalto serrano, coloca em dúvida sua própria observação:

Os hábitos de vestir, com as bombachas, botas e esporas, com o tradicional chapelão e seu barbicacho, e o poncho – usado nos dias frios; a maneira de falar com regionalismos peculiares e o modo de agir dão à população serrana uma identidade à gaúcha. Mas esta identificação é apenas aparente. A “gente da serra” não tem suas raízes no Rio Grande e sim em São Paulo. (...) E foi, portanto, o contato e a identidade de culturas – a pastoril – que promoveram a incorporação dos elementos característicos da área gaúcha do planalto. E somente essa identidade e a frequência dos contatos explicam a interação que se patenteia através da aparência de homogeneidade absoluta. No linguajar, por exemplo, temos semelhança ao do Rio Grande. Semelhança apenas, e não identidade [...]. (COELHO DOS SANTOS, 1971: 55)

Como uma espécie de relatório de pesquisa<sup>33</sup>, Coelho dos Santos faz um esboço do que chama de “subárea cultural dos Campos de Lages”. Segundo o autor, o Estado de Santa Catarina teve, originariamente, duas correntes de povoadores: a primeira era formada por

<sup>32</sup> Coelho dos Santos, Sílvio. Contribuições para o delineamento de subáreas culturais em Santa Catarina. In: Coelho dos Santos, Sílvio (org.) Povo e tradição em Santa Catarina. Florianópolis: EDEME, 1971.

<sup>33</sup> Segundo o autor, a pesquisa em questão tratava dos grupos Jê em Santa Catarina.



vicentinos que chegaram ao litoral de Santa Catarina no século XVII, aos quais se associaram os açorianos no século seguinte; a segunda foi a que partiu do planalto paulista, sob a orientação do português Antônio Correia Pinto, fundando, em 1771, a vila de “Nossa Senhora dos Prazeres das Lagens”, às margens do Rio Caveiras.

A origem paulista também é explorada por Antônio Pichetti (2004)<sup>34</sup>. Segundo o autor, à exceção da estreita faixa litorânea, toda Santa Catarina, de acordo com o Tratado de Tordesilhas - firmado entre as duas potências ibéricas em 1494 - pertenceria à Espanha. No entanto, isso não ocorreu e por razões diversas. Aponta-se o ano de 1739 como o do surgimento do atual Estado de Santa Catarina – ano em que chega a Desterro - para assumir o governo do Estado - o brigadeiro José da Silva Pais. De acordo com Pichetti, foram os paulistas que se adiantaram na ocupação do planalto serrano, segundo o autor, “verdadeiro vazio demográfico”. O governador bandeirante Luiz Antônio de Souza Botelho Mourão, o Morgado de Mateus, foi quem determinou a fundação de Lages ainda no século XVIII. De tal tarefa foi incumbido Antonio Correia Pinto, homem abastado, senhor de muitos escravos, residente em São Paulo. Pichetti salienta que Correia Pinto já conhecia a região, ponto de passagem da importante “Estrada de Tropas” que ligava o Rio Grande do Sul a São Paulo, passando, evidentemente, por Santa Catarina e Paraná. Atravessara a área diversas vezes, tropeando gado, sobretudo muar, apanhando-o nos campos gaúchos e levando-o à feira de Sorocaba, em São Paulo. Chegou à região (que, segundo o autor, já possuía alguns moradores esparsos) em 1766, e, após várias experiências quanto ao local da vila, fundou-a oficialmente em 25 de maio de 1771. O fato provocou protestos do governo sediado em Florianópolis e também no Rio Grande do Sul, tendo em vista a pretensão sul-rio-grandense sobre a área. De acordo com o autor, seu progresso foi lento, era muito isolada, comunicava-se com o Rio Grande do Sul, Paraná e São Paulo pela Estrada de Tropas, sendo o intercâmbio com o litoral catarinense quase nulo. (PICHETTI, 2004: 32)

E o argumento de uma “essência” paulista frente a uma “superfície” sul-rio-grandense parece tomar força na medida em que ocorre a institucionalização do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG) em Santa Catarina a partir dos anos 1960. De acordo com a pesquisa do historiador Emerson César de Campos (1999) sobre a expansão do MTG em Santa Catarina, as práticas campeiras<sup>35</sup> foram um dos fatores primordiais e “irrefutáveis” - utilizando um termo do próprio autor - na difusão do gauchismo nesta região do estado que,

---

<sup>34</sup> Pichetti, Antônio. Santa Catarina: seu povoamento e a República Juliana. In: Pichetti, Antônio. Guerras e Fronteiras do Sul. Florianópolis: Ed. Do autor, 1ª Ed, 2004. P. 29-39

<sup>35</sup> Práticas campeiras são as atividades ligadas ao campo, como criação de cavalos, gado de corte e agricultura.

segundo Campos, é onde se encontra o maior número de Centros de Tradição Gaúcha (CTGs) em Santa Catarina, e a área que teria recebido de modo mais direto a influência da chamada cultura gaúcha. (Campos, 1999: 62) No entanto, a presença do gauchismo mostrou-se um fenômeno sócio-cultural complexo que em muito extrapola supostas relações diretas de vínculos com práticas campeiras ou referências culturais do Rio Grande do Sul<sup>36</sup>. Um exemplo interessante da recusa do tradicionalismo gaúcho em Santa Catarina é o texto de Teófilo Mattos (1981)<sup>37</sup> para o Boletim da Comissão Catarinense de Folclore, intitulado “Tradicionalismo Mascarado”. Nesse pequeno artigo, o autor expõe seu imenso descontentamento com o culto a tradições sul-rio-grandenses na região serrana, citando o evento da Revolução Farroupilha que, passando por Lages, teria feito com que Bento Gonçalves (um dos líderes do movimento) se referisse aos habitantes dos Campos de Lages como um povo que por sua posição geográfica, seu caráter e seus hábitos, estaria muito próximo dos habitantes do Rio Grande do Sul. O autor contesta:

Não devemos, entretanto, nós os serranos catarinenses, nos desgarrar das nossas raízes históricas ao cultivar aqueles hábitos e costumes que nos identificam com o gaúcho riograndense, fugindo às peculiaridades da nossa tradição regional. Não devemos fazer, como vem acontecendo com certos tradicionalistas do planalto catarinense, que procuram imitar o falar gaúcho dos pampas ou adotar como nossos, costumes que não nos são peculiares [...]. (MATTOS, 1981: 35)

Para o autor, as “tradições catarinenses” deveriam contemplar aspectos nativos, como a expressiva presença dos açorianos e dos imigrantes italianos e alemães no estado. É importante notar que a presença negra e indígena não se enquadra em sua percepção de aspectos nativos. Sobre tal omissão, Frank Marcon (1999) explora de maneira bastante interessante a relação entre a invisibilidade da população negra em Lages e o argumento quantitativo. Segundo o autor, a questão quantitativa dos descendentes de africanos teria sido comumente assimilada como insignificante e justificada pelos números apresentados em estudos sobre escravidão na região. (MARCON, 1999:49) Além da invisibilidade numérica, Marcon analisa que em Lages e em todo o estado de Santa Catarina, além da invisibilidade numérica, outro tipo de representação foi construído: a de que a escravidão aqui teria sido mais branda, diferente de outras regiões do Brasil. Faz sentido então – ainda que um sentido

---

<sup>36</sup> Segundo Campos, nas últimas quatro décadas do século XX, a expansão do MTG atingiu as mais diferentes regiões do estado, como a cidade de Blumenau, onde as referências a uma cultura germânica fazem-se bastante presentes. (CAMPOS, 1999: 44)

<sup>37</sup> Mattos, Teófilo. Tradicionalismo Mascarado. In: Boletim da Comissão Catarinense de Folclore. Florianópolis: 1981, p.35.

perverso - que ao referir-se ao conjunto de tradições nativas de Santa Catarina, muitos autores passem sem preocupação pela presença negra e indígena no estado.

De maneira marcante, a grande referência para a historiografia da cidade foi a obra de Licurgo Ramos da Costa, “O Continente das Lagens”, composta por quatro volumes e editada pela primeira vez em 1982. Pertencente a uma família notável na política local, Licurgo Costa construiu uma detalhada narrativa sobre a formação da cidade e também da região serrana do estado. No prefácio de “O Continente das Lagens” analisa a falta de informações coerentes trazidas pelos cronistas locais que o antecederam. Num objetivo pessoal claro, os esforços de Licurgo em narrar a história de sua cidade receberam inigualável reconhecimento por parte de qualquer pesquisador que posteriormente se dispôs a investigar aspectos históricos da formação da cidade de Lages - ainda que a obra também tenha passado pelas análises críticas de alguns historiadores. Como nenhum outro até então, explorou a fundo a presença indígena no planalto serrano, ressaltando as peculiaridades das relações entre índios e brancos, travadas no momento da ocupação de um território que até o século XVIII não recebeu a atenção de Portugal. Um dado interessante trazido por Costa, e facilmente identificado nas falas cotidianas dos moradores da cidade é o fato de a população indígena ser denominada sem qualquer diferenciação pelo termo “bugres”. Citando o antropólogo Sílvio Coelho dos Santos, Licurgo Costa dedica um capítulo de seu livro aos “primitivos habitantes” – segundo o autor, Xoklengs e Kaigangs - e que, chamados de bugres, receberam pouca, ou nenhuma atenção de outros pesquisadores locais. Nesse sentido, a crítica ao tradicionalismo exógeno, vindo do Rio Grande do Sul para Santa Catarina, teria ainda outros elementos exógenos por definir. O silêncio encarregou-se deste papel.

Para Licurgo Costa, o povoamento da região se deu única e exclusivamente por motivos militares, sendo uma das cidades do período colonial com fundação planejada. De acordo com o autor, no século XVII se estabelecem as Missões Catequizadoras dos Jesuítas nas proximidades do rio Uruguai, noroeste do Rio Grande do Sul. O local ficou conhecido, tempos depois, como “Sete Povos das Missões”, tendo enorme influência nos momentos decisivos para a fixação do atual território do Rio Grande do Sul e, inclusive, para a fundação de Lages. Licurgo Costa cita uma carta de 1765 do governador de São Paulo, D. Luiz Antônio, ao conde de Oeiras. D. Luís demonstrava preocupação com os “castelhanos das missões jesuíticas” que, a cada três anos, mandavam às chapadas de Vacaria<sup>38</sup> duas

---

<sup>38</sup> Licurgo explica que antes de ser conhecida com a denominação de Campos de Lages, segundo a tradição oral, a área era chamada de “Vacaria das Lagens” para distingui-la das chapadas de Vacaria, no RS, cidade fronteira com SC.

companhias para averiguar o que estavam fazendo os portugueses naquela área: se havia povoamento ou se continuava abandonada. O autor, no entanto, não aceita totalmente essa versão:

O mais provável é que D. Luís Antônio, ao tratar da fundação da póvoa, para fazer frente aos castelhanos que começavam a dar sinais de movimentação depois de se julgarem fortes com a fixação das Reduções [...] o fizesse para reforçar a idéia da fundação nas paragens lageanas. (COSTA, 1982: 13)

Como mencionado anteriormente, a construção da vila - responsabilidade de Correia Pinto - recebe uma versão bastante aceita pelos autores que tive contato: uma saga na procura do local adequado, constituída de três tentativas. Licurgo Costa, no entanto, apresenta algumas dúvidas quanto às razões pelas quais seu fundador, profundo conhecedor da região, teria errado nas duas primeiras tentativas. O primeiro lugar escolhido teria sido a localidade de “Taipas” e, após três ou quatro meses é que Correia Pinto teria se dado conta da escassez de materiais para a construção de uma igreja. Decide-se, então, por um local à margem do rio Canoas, distante uns cinquenta quilômetros de onde estava. Mais uma vez, Correia Pinto não teria constatado que um rio tão caudaloso como o Canoas haveria de sofrer freqüentes enchentes. Para Licurgo Costa, os argumentos para as mudanças de local lhe parecem bastante “fantasiosos”. Em primeiro lugar, porque a orientação dada por Morgado de Mateus a Correia Pinto era de que escolhesse um local à margem do rio Pelotas – atualmente a divisa entre os estados do Rio Grande do Sul e Santa Catarina – ou o Canoas (a segunda opção do fundador). Segundo o autor, a escolha de Correia Pinto parece ter sido de ordem pessoal, já que possuía fazendas na região e pretendia que o povoado ficasse em local equidistante entre suas terras. E em segundo lugar, ao escolher um novo local – à margem do Canoas – o fundador possivelmente já soubesse das enchentes e o teria feito propositadamente:

Mas, ou por incapacidade, razão muito difícil de aceitar, ou deliberadamente, escolheu um lugar de onde as águas iriam expulsá-lo pouco tempo depois de sua chegada. (COSTA, 1982: 51)

É preciso notar que as críticas à obra de Licurgo Costa contestam as dúvidas lançadas pelo autor, principalmente com relação ao método utilizado no tratamento dos dados históricos, considerados escassos.

Uma particularidade da formação da cidade parece entrelaçar todos os outros eventos apontados pelos pesquisadores citados: o tropeirismo. É essa atividade antiga que dará o toque

arreatador do que Pollak chamou de “enquadramento da memória”. A abertura de uma estrada que viabilizasse a passagem de tropeiros de mula, gado, mantimentos, entre outros - a partir do século XVIII -, além de contribuir para a ocupação do território, ajudou a constituir e impulsionar economicamente a recente “Nossa Senhora dos Prazeres das Lagens”. De acordo com Licurgo Costa, depois da abertura do “Caminho dos Conventos” em 1730, (primeira estrada construída, ligando o Rio Grande do Sul ao Paraná), o lugar onde mais tarde seria fundada a póvoa de Lages, passou a ser um dos “pousos” mais comuns de tropeiros que, freqüentemente, também ali invernavam, isto é, permaneciam alguns meses na cidade para a engorda do gado trazido do sul. A partir da abertura desse caminho, começaram a afluir para os Campos das Lagens paulistas e lagunenses, fundadores das primeiras fazendas da região.

O tropeirismo tornou-se um forte símbolo da formação da cidade, constituindo um conjunto de práticas celebradas em momentos festivos, como o aniversário de Lages, a Festa Nacional do Pinhão e a Sapecada da Canção Nativa. Desde a maneira de preparação do café (o café tropeiro) e as atividades artísticas nos acampamentos das tropas (os chamados “quartos de ronda”) até o temperamento “enérgico” e “austero”, muitos hábitos dos antigos tropeiros são reconstituídos na solidificação dos traços típicos do “ser lageano”. Assim como *cataúcho*, surgem *serranos*, *caboclos*, *bois-de-botas*<sup>39</sup>. Isto é, categorias utilizadas para representar alguns traços de uma personalidade lageana, ancorados em discursos sobre a história da cidade e, principalmente, a história de sua formação “tropeira”.

No relato do poeta e compositor lageano Mário Arruda, a relação entre os temas escolhidos por compositores nativistas e a construção de uma música *elaborada*:

*[...] A proposta inicial da música nativista é uma abertura. Então teve os primeiros trabalhos de projeção, onde não necessariamente tinha que ser uma rancheira, um bugio, uma milonga... podia ser qualquer ritmo da música gauchesca, e que fosse um trabalho mais elaborado, com base na história, contando fatos da história do Rio Grande do Sul e de Santa Catarina [...] Tem a música fandangueira, que é mais pra diversão, pra entretenimento, caracterizada pelos bailes e fandangos; e a música nativista é mais para a reflexão, para passar uma mensagem. Podemos compará-la com a música popular brasileira, ou com a bossa nova, no eixo Rio - São Paulo... Assim como nasceu a bossa nova, surgiu dentro da música gaúcha a música nativista, que é uma nova leitura dos ritmos e da expressão através da letra.” (Mário Sérgio Arruda Antunes, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)*

<sup>39</sup> Termos utilizados por moradores da cidade, imprensa escrita e falada, e propagandas do município, para definir um “povo lageano”. O termo *bois-de-botas*, particularmente, teria sido utilizado primeiramente pelo exército farroupilha com relação aos lageanos que combateram ao lado de suas tropas durante o “cerco de Lages”, na Revolução Farroupilha. Os lageanos foram denominados *bois* (por sua força) e de *botas* (por serem homens e utilizaram esse tipo de calçado).

Na fala do poeta e compositor, o papel central da música nativista enquanto agente na produção de reflexões históricas dentro do repertório da música gauchesca também parece relacioná-la a um status de produção musical que tornaria a música nativista mais elaborada. Na comparação com a bossa nova, o nativismo seria a elaboração de uma música popular gaúcha, inserindo elementos não apenas voltados à diversão, mas principalmente a uma forma de reflexividade. Poderíamos pensar em uma relação muito estreita entre história e reflexão, por um lado, e elaboração musical e nativismo, de outro.

O festival Sapecada da Canção Nativa apresenta-se como um momento privilegiado na produção e celebração de imaginários sobre a formação da cidade. Uma das categorias de premiação do festival elege o “melhor tema sobre a região serrana” e, assim, premia as composições que, no entendimento do júri, realizam uma boa reflexão sobre diferentes aspectos da história da cidade ou sobre sua geografia. Nesse sentido, a pesquisa sobre a produção de música nativista da Sapecada da Canção Nativa – levando em conta os compositores da cidade de Lages – levou-me para questões ligadas a construção de imaginários sobre a formação da cidade e as chamadas “tradições lageanas”. De acordo com Lucas (1990), os festivais de música nativista podem ser entendidos como um dos movimentos de revitalização do regionalismo gaúcho <sup>40</sup>. Isto é, são eventos em que as representações em torno da chamada cultura gaúcha entram em disputa sob nova modalidade: competições musicais pautadas em percepções estéticas peculiares. Nesse sentido, considero importante analisar como se constroem as relações entre as representações sobre a cultura gaúcha na produção de música nativista e os imaginários acionados pelo momento festivo.

---

<sup>40</sup> Tais movimentos serão analisados no capítulo 2.

## CAPÍTULO 2

### **De Cultura Gaúcha: As Representações sobre a Cultura Gaúcha e a Constituição dos Movimentos Regionalistas Sul-rio-grandenses.**

Ao iniciar minha pesquisa de campo, algumas questões ainda permaneciam em suspenso, principalmente pela presença forte de um senso comum que por vezes confundia as representações do que se conhece por cultura gaúcha com as práticas culturais atribuídas ao estado do Rio Grande do Sul, divulgadas tanto pela mídia, quanto pelos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses. No entanto, não apenas as muitas leituras, mas um campo repleto de significados em trânsito trouxe à tona uma perspectiva diferenciada sobre o mapa do Cone Sul da América Latina, onde os termos gaúcho e *gaucho*, ao se aproximarem e tomarem distância, constroem algo estrondoso, sonoro e vivo; algo que alguns categorizam como “cultura” – demarcando sua materialidade e imaterialidade numa mesma moeda – e outros preferem simplesmente acreditar na supremacia de um “estado de espírito”. O “ser gaúcho, *gaucho*”, tornou-se uma questão importante para a Antropologia. Seja em torno de discussões a respeito da constituição de identidades nacionais (como é o caso marcante da Argentina), como em referência a processos políticos ligados ao federalismo e ao republicanismo no sul do Brasil. O mapa de que falei há pouco só faz sentido na medida em que os sujeitos dos processos estudados 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. Palavra tão cara à nossa arte, ela esteve presente em meu campo como uma lanterna, às vezes sem pilha, deixando de iluminar qualquer coisa e passando a peso morto, por ser carregado. Irônico, mas nem tanto. A cultura, como um conceito-chave e traiçoeiro, pareceu um mar de calmaria, quando pronunciado por aqueles que se deleitam ao dizer: “a nossa cultura é gaúcha!”.

Começarei por uma discussão bastante comum aos pesquisadores deste tema, que como mencionado, ainda encontram-se em desconforto ao analisar processos tão diferenciados e ao mesmo tempo tão parecidos. Falo da constituição de um ator central, pelo qual perpassam narrativas de integração, fronteira, guerra, arte, entre outras, e que marca um olhar bastante específico sobre o Cone Sul da América Latina: o gaúcho, *gaucho*. Acentuando esta região geográfica, não pretendo que o leitor interprete apressadamente que a entendo como uma “área cultural”, aos moldes do que já foi bastante problematizado na Antropologia. Faço referência a esse mapa, pura e simplesmente, por sua dimensão simbólica entre os

sujeitos desta pesquisa. Também incluo aqui, os diferentes estudiosos que se dedicaram ao tema, e que por motivos diversos também lançaram seus olhares para esta parte do mundo.



*Figura 1: Mapa do chamado “Cone-Sul” latino-americano, região que concentraria a chamada cultura gaúcha: em verde escuro: Argentina, Chile e Uruguai; em verde mais claro, os países geralmente incluídos nessa classificação: Paraguai e parte do Brasil.<sup>41</sup>*

Leitores mais avisados devem estar questionando o propósito e, inclusive, a pertinência deste mapa, já que a presença do que é chamado de cultura gaúcha não se restringe apenas ao território em destaque. Na sequência deste trabalho, apresentarei dados bastante interessantes de como os movimentos ligados ao gauchismo têm encontrado “querência”<sup>42</sup> em lugares bem distantes desta região e até mesmo das Américas. Nesse sentido, a intenção de minha menção a esse mapa é demonstrar sua intensidade enquanto referencial de uma “origem”, “matriz” de valores que passaram a se descortinar durante minha pesquisa de campo. O primeiro deles diz respeito à força com que a geografia de um lugar é capaz de determinar a constituição de um temperamento específico, um jeito de ser, olhar e ouvir a vida, diferenciado. Quero dizer que a terra em que nasce e cresce uma pessoa,

<sup>41</sup> Mapa retirado do site: [www.googlemaps.com](http://www.googlemaps.com)

<sup>42</sup> Alusão a um termo bastante utilizado pelos poetas e compositores de música nativista - assim como por grande parte da população do sul do Brasil - para designar um local de moradia permanente, muitas vezes o local de nascimento, a terra natal, bastante estimado por quem o habita.



e no caso em análise, um compositor nativista, lhe reserva uma personalidade ímpar, que o condena a amá-la e projetá-la para onde quer que vá. É o caráter *terrunho* desta musicalidade - adotando uma categoria bastante utilizada pelos sujeitos da pesquisa <sup>43</sup>. Dentro dessa perspectiva, encontrar raízes, ou pelo menos, uma local de origem por se referenciar, é algo bastante valioso e significativo.

Ao escolher a produção de música nativista do festival Sapecada da Canção Nativa como campo para minha pesquisa, o fato de a cidade de Lages ser tão “gaúcha” aos meus sentidos me incomodava muito. Pensava se tratar de um preconceito momentâneo, que deixaria de existir na medida em que a pesquisa avançasse. E de fato era. Primeiro, por não esclarecer a mim mesma, o que significava ser “gaúcha”; e segundo, por pautar-me em figurinos, hábitos, sons, que identificava de pronto com o gauchismo. O que percebi rapidamente, como disse, foi a presença de um valor fundante para os praticantes da música que eu estava estudando; um valor que perpassava a constituição do festival e a vivência musical dos sujeitos. Nesse sentido, era preciso levar em conta as representações a respeito da chamada cultura gaúcha e as perspectivas de mundo que suscitava. Isto é, de que maneira os compositores nativistas da cidade de Lages construía melodias, harmonias e arranjos dentro de um repertório de valores sonoros identificados com a cultura gaúcha. No entanto, tais representações não são imóveis: entre andamentos lentos e acelerados, pausas, dissonâncias, “ser gaúcho”, fazer “música gaúcha e nativista” era um constante e renovado processo.

É preciso anunciar mais uma pausa para explicar que quando coloco os termos gaúcha e *gaucha*, separados por vírgula e não por uma conjunção, quero dizer com isso que tanto não tento traduzir o segundo pelo primeiro, quanto não pretendo investigá-los como se fossem a mesma palavra e com o mesmo significado. Minha intenção é tentar entendê-los dentro de um universo simbólico - partindo de minha pesquisa de campo - para que não sejam tomados como objetos fechados, cada um em um local específico da análise. Com a discussão proposta, notar-se-á que colocá-los entre vírgula é apenas uma medida prática, pois não se trata de demarcar diferenças e semelhanças e defini-los. Tratam-se de processos em movimento, categorias em construção por diferentes sujeitos.

Alguns autores optaram por entender o fenômeno do gauchismo como uma “ideologia”, a exemplo de Tau Golin (1983). É preciso esclarecer o que esta palavra significa, antes de continuar utilizando-a naturalmente. Em primeiro lugar, quando falo em gauchismo,

---

<sup>43</sup> O termo *terrunho*, segundo meus interlocutores, refere-se às atividades pastoris, ligadas ao campo. Em algumas ocasiões, também foi pronunciado como sinônimo de nativo, ligado a um espaço físico específico; pertencente a esse espaço.

estou me referindo a um processo específico, uma manifestação social com diferentes facetas em torno de valores ligados à chamada cultura gaúcha no Rio Grande do Sul. Nesse sentido, é referencial e prudente a análise de Ruben Oliven, a partir dos anos 1990, sobre os aspectos diversos do gauchismo no RS. É preciso notar que estamos concentrando a análise em um fenômeno que se desenvolve no Brasil, mas que mantém íntima relação com outros processos vivenciados por países como Argentina, Uruguai, Paraguai e Chile. Falar de gaúcho, não significa apenas falar da pessoa que nasce no Rio Grande do Sul, mas em diferentes instâncias, confunde-se com as narrativas sobre um personagem paradigmático, presente nos pampas argentinos e uruguaios, e também em parte do campesinato paraguaio e chileno. Para tanto, passemos a entender melhor esta confluência de significados, tomando de empréstimo análises literárias e musicais que estiveram ligadas à temática da cultura gaúcha, *gaucha*, para que se possa ter uma idéia do que representa atualmente. Não pretendo aqui uma reconstituição histórica, mas um apanhado de informações atuais sobre movimentos que se iniciam a partir do século XIX na América Latina.

Decido mencionar, em primeiro lugar, um personagem bastante conhecido da literatura argentina: o *Martín Fierro*, de José Hernández (1872; 1879). As datas de publicação suscitam muitas questões, investigadas por diferentes intelectuais daquele país, sobretudo no âmbito literário. De acordo com Jorge Luis Borges e Margarita Guerrero (2005), a poesia gauchesca, como é identificada a obra de Hernández – um poema dividido em dois livros, “*El gaucho Martín Fierro*” (1872) e “*La vuelta de Martín Fierro*” (1879) – não deve ser confundida com uma literatura feita por *gauchos*, uma população desenhada por diferentes autores e cronistas, que concebe um consenso sempre problemático de que se tratavam de homens errantes, que andavam pelos pampas e tinham como principal transporte e atividade o cavalo e o gado. Seu caráter eminentemente popular, portanto, está atrelado a uma produção da elite, entendendo-a aqui - como propuseram Borges e Guerrero - como uma parcela letrada de escritores de Buenos Aires, na Argentina, e Montevideú, no Uruguai.<sup>44</sup> Além disso, como mencionam os autores, é um equívoco pensar que a poesia gauchesca teria derivado automaticamente da poesia dos *payadores*<sup>45</sup>, ou improvisadores profissionais da campanha (como é conhecida a região do pampa). Esta confusão se configura, principalmente, pela

---

<sup>44</sup> Nota-se um processo bastante similar em outros países da América Latina, em que escritores categorizados como “nacionalistas” e “regionalistas” se espelham em personagens populares para compor seus romances. A diferença aqui, talvez, se dê em torno da linguagem utilizada. No caso de Hernández, a voz do *gaucho* é confundida com a voz do autor, criando um vocabulário próprio, muitas vezes considerado uma maneira de falar generalizadamente *gaucha*.

<sup>45</sup> De maneira resumida, a *payada* é um desafio improvisado em versos, quase sempre acompanhado de um violão. O gênero musical de referência e executado pelo violão é a milonga.

coincidência do metro octossílabo e das formas estróficas (sextilha, décima, copla) da poesia gauchesca com as da poesia *payadoresca*. (BORGES; GUERRERO, 2006: 11) De acordo com os autores, existe, contudo, uma diferença fundamental: os *payadores* da campanha não teriam versificado jamais num linguajar deliberadamente plebeu e com imagens derivadas dos trabalhos rurais.

Cabe supor que dois fatos foram necessários para a formação da poesia gauchesca. Um, o estilo da vida dos gaúchos<sup>46</sup>; outro, a existência de homens da cidade que se identificaram com ele e cuja linguagem habitual não era demasiado diferente. Se tivesse existido o dialeto gauchesco que alguns filólogos (em geral, espanhóis) estudaram ou inventaram, a poesia de Hernández seria um pastiche artificial e não a coisa autêntica que conhecemos. (BORGES; GUERRERO, 2006: 12)

Ainda assim, não nos parece claro de quê população *gaucha* parte a inspiração para a poesia gauchesca de Hernández. Afirmar simplesmente que eram homens que vagavam pelos pampas, a lidar com gado e cavalos, não resolve o problema. De acordo com Élica Lois (2004), a Argentina, em meados do século XIX, apresentava conflitos em torno das terras pertencentes aos povos indígenas. Todo o território que pôde permanecer em poder dos índios livres foi ganhando um enorme valor potencial na medida em que se intensificava a atividade agropecuária. “*El desierto*”, como eram chamadas as terras dos índios<sup>47</sup>, passaram a agregar enorme valor e seus habitantes se tornaram o inimigo número um da “civilização”. Nesse contexto, além das terras indígenas e as cidades e seus campos circundantes, havia ainda um território vagamente definido: *la frontera*. Seus habitantes, igualmente não definidos, povoaram o imaginário da poesia gauchesca e delimitaram um personagem bastante específico: *el gaucho*.

De acordo com Almeida (2008), este personagem aparece na literatura argentina do final do século XIX com características duais; isto é, como uma espécie de articulação entre a civilização e a selvageria, o índio e o não-índio. Citando o autor de “*La Pampa*” (1890), Alfredo Ebelot, Almeida identifica uma clara linha evolutiva, onde o *gaucho* representa um estado intermediário, partindo do indígena, para chegar ao civilizado. (ALMEIDA, 2008: 15) No forjar de um mito sobre a identidade nacional argentina, o espaço da fronteira - física, política, moral – constitui-se como um terreno fértil para a redefinição de identidades. Segundo Lois, a linguagem do poema de Hernández - entre a “ida e a volta” de Martín Fierro

<sup>46</sup> Transcrevo o trecho conforme a tradução de Carmem Vera Cirne Lima, que optou pela palavra gaúcho para traduzir *gaucho*.

<sup>47</sup> De acordo com Almeida (2008) este território compreende, atualmente, as regiões do Pampa, Patagônia e Chaco.

– cruza fronteiras entre a oralidade e a escrita, entre a cultura popular e a cultura letrada. Ao apropriar-se da voz do *gaucho*, mas ao mesmo tempo distanciando-se dela, Hernández anda pelas bordas de um campo de tensões. (LOIS, 2004: 39) Nesse sentido, a literatura gauchesca constitui-se como um híbrido que, não livre de conflitos, mostra-se como a “aliança de classes”, algo extremamente interessante dentro de um projeto de consolidação do Estado-Nação.

Pois bem, de que maneira a construção desse personagem-chave dentro do contexto literário argentino passa a fazer algum sentido quando pensamos no nosso “gaúcho brasileiro”? Para Maria Elizabeth Lucas (1990), o regionalismo gaúcho<sup>48</sup> no estado do Rio Grande do Sul é uma construção intelectual fundada em níveis distintos de percepção (ou visões de mundo) e em uma experiência primordial (ou na falta dela) com a cultura pastoril do Rio Grande do Sul. Nesse sentido, através de uma análise da construção semântica da palavra “gaúcho”, a autora pôde perceber como as imagens e representações da sociedade sulista - que produziram o regionalismo gaúcho como uma construção ideológica - mostraram como os intelectuais (tanto do Rio Grande do Sul, quanto de outros estados) traduziram condições sócio-econômicas e interesses de classe específicos em uma herança histórica e uma identidade cultural comum. Assim, a autora identifica três momentos distintos no panorama dos movimentos revitalizadores da chamada cultura gaúcha: num primeiro momento - na virada do século XIX - uma idealização, por parte dos intelectuais locais, de grêmios recreativos para cultivar as tradições gaúchas<sup>49</sup>. A partir da II Guerra Mundial, um novo momento se estrutura com a criação de Centros de Tradições Gaúchas (CTGs) por estudantes secundaristas de Porto Alegre<sup>50</sup>. Por fim, um último momento relaciona-se à emergência, nos anos 1970, do que se chamou de “nativismo” dos festivais de música, baseados também na valorização dessa cultura gaúcha.

Passemos a uma análise mais detalhada destes três momentos decisivos para a consolidação de representações em torno da cultura gaúcha atualmente, levando em conta, obviamente, o contexto de pesquisa ao qual me insiro. De acordo com Álvaro Santi (2004), na segunda metade do século XIX, a região da campanha sul-rio-grandense sofreu grandes

---

<sup>48</sup> De acordo com Santi (2004), no contexto do RS, usa-se habitualmente o termo “regionalismo” com um significado que extrapola a literatura, para designar qualquer aspecto da cultura característico do Estado, da culinária à maneira de vestir. (SANTI, 2004:17)

<sup>49</sup> De acordo com Ruben Oliven (1992), em 1868, é fundado em Porto Alegre o “Partenon Literário”, uma sociedade de intelectuais e letrados que tentava unir os modelos culturais vigentes na Europa com a visão positivista da oligarquia sul-rio-grandense através da exaltação da temática regional gaúcha. E em 1898, por iniciativa do republicano e positivista João Cezimbra Jacques, surge a primeira agremiação tradicionalista, o Grêmio Gaúcho de Porto Alegre. (OLIVEN, 1992: 71-73)

<sup>50</sup> Como é o caso do “35 CTG”, primeiro CTG fundado em 1948.

transformações: a demarcação das propriedades rurais com cercas, o progressivo desaparecimento das charqueadas - substituídas pelos frigoríficos -, etc. Simultaneamente, erigia-se em mito heróico: um gaúcho em vias de desaparecer. Eram exaltadas as suas virtudes (o amor a terra, a coragem, a lealdade e a franqueza), retirando-lhes as misérias (a rudeza do trabalho, o analfabetismo etc.). (SANTI, 2004: 27-28)

Segundo Santi, a função dos literatos nesse processo assumiu importância quando, em plena Guerra do Paraguai (1868), organizam-se em torno da “Sociedade Partenon Literário” que, em quase duas décadas de atividades, criou uma escola noturna gratuita, um museu, uma biblioteca e organizou conferências e encenações teatrais. De acordo com o autor, eram em sua maioria “românticos, republicanos e abolicionistas ardorosos, no que não destoavam da maior parte dos jovens intelectuais brasileiros”. (SANTI, 2004: 29). Entre os poetas que mais se destacaram dentro da temática regional estavam Lobo da Costa, Taveira Jr, Apolinário Porto Alegre e Múcio Teixeira. Quanto às características dessa literatura, há controvérsias quanto ao fato de que se teria ou não recebido influências da poesia gauchesca, tanto argentina quanto uruguaia. De acordo com Lígia Chiappini (2004), a pesquisa mais detalhada mostra que não se pode aceitar - pelo menos com base na documentação disponível atualmente - a hipótese de que a sextilha hernandiana tenha sido emprestada à tradição oral brasileira, e aos textos supostamente baseados nela: é o que a autora chama de “o enigma da sextilha”. Para Chiappini, a sextilha hernandiana não seria típica de toda a poesia gauchesca platina. Fora justamente esta comprovação que, segunda a autora, teria feito aparecer a hipótese de que esse tipo de sextilha viesse do Brasil, e não dos países que fazem fronteira com o Rio Grande do Sul. A provocação que dá título ao artigo de Chiappini<sup>51</sup> recebe uma resposta interessante da autora: “Martín Fierro não é brasileiro”. É preciso notar que tal argumento também se refere à polêmica em torno da escrita do livro de Hernández, que supostamente teria começado o poema em seu exílio na cidade de Santana do Livramento, no Rio Grande do Sul, em 1871. No entanto, a discussão proposta pela autora gira em torno, principalmente, das semelhanças apontadas por diferentes estudiosos da literatura platina, entre a poesia gauchesca e a poesia feita no Rio Grande do Sul no final do século XIX. Para Chiappini, a grande confusão se dá pela similitude dos vocabulários sul-rio-grandense, argentino e uruguaio da época. (CHIAPPINI, 2004: 54)

Segundo Santi, no Rio Grande do Sul, a construção do mito heróico do gaúcho - num primeiro momento, o habitante da região da campanha - remonta ao tempo da Revolução

---

<sup>51</sup> CHIAPPINI, Lígia. “Martín Fierro é brasileiro?”. In: Chiappini; Martins; Pesavento (orgs). Pampa e Cultura: de Fierro a Netto. Porto Alegre: UFRGS Editora, 2004.

Farroupilha, quando era preciso erigir uma marca de heroísmo às classes subalternas (a massa camponesa e os muitos escravos que lutaram nos pelotões da guerra). Com isso, é preciso reiterar que o papel destes intelectuais do Partenon Literário, ao incluir em seu “programa” de atividades a exaltação de um heroísmo gaúcho, ainda não lhes reserva uma definição absoluta como propulsores do regionalismo gaúcho, aos moldes do que foram os movimentos seguintes (Grêmio Gaúcho, Movimento Tradicionalista Gaúcho, Movimento Nativista etc.). Como bem notou Santi, a grande maioria destes intelectuais se inspirava na obra de José de Alencar e propunha, antes de um regionalismo gaúcho, a livre expressão de idéias, o “desenvolvimento de intelectualidades”, a “luz civilizadora” que, naquele momento, parecia vir do reconhecimento do saber popular como uma sabedoria ancestral. (FERREIRA 1975 *apud* SANTI, 2004: 55-56)

O tema da *liberdade*, presente já na primeira novela de [Apolinário] Porto Alegre é o fio condutor de uma evolução que possibilitaria a substituição do indígena, cuja voga literária já entrava em declínio, à época da fundação do Partenon, pelo campeão rio-grandense, que iniciava ali sua promissora carreira em nossas letras. (SANTI, 2004: 34)

É nesse sentido que, como apontou Lucas, estes movimentos são construídos a partir de diferentes percepções de mundo e, como veremos, acentuam peculiaridades diversas do que passou a ser chamado de “regionalismo gaúcho”. Ainda dentro do primeiro momento proposto por Lucas, está a fundação do Grêmio Gaúcho em 1898, pelo major João Cezimbra Jacques. Última das sociedades literárias a ser fundada em Porto Alegre durante o século XIX foi, entretanto, a “primeira sociedade criada entre nós, com o fim principal de cultivar e cultivar as tradições do Rio Grande do Sul”. (SANTI, 2004: 36) Para Tau Golin (1983), é significativo que a fundação do Grêmio Gaúcho tenha coincidido com o início do primeiro mandato como Presidente do Estado de Antônio Augusto Borges de Medeiros. No entanto, sob forte influência da *Sociedad Criolla*, criada quatro anos antes em Montevideú, no Uruguai, o Grêmio Gaúcho declara explicitamente a separação do discurso literário do político<sup>52</sup>, o que viria a ser tomado como regra no estatuto do primeiro CTG, na década de 1940. É preciso salientar que a ausência do debate político não exclui o claro (embora cauteloso) posicionamento do major João Cezimbra Jacques referindo-se à política governamental para a imigração. Contrário a uma “ameaça” de aculturação (entendida como

<sup>52</sup> Alguns autores consideram esta cisão um aspecto relevante durante o final do século XIX, já que a poesia gauchesca platina, bem como a literatura sul-rio-grandense têm em sua origem a conotação política em seus discursos literários. Ver: ZILBERMAN, Regina. O Partenon Literário: Literatura e discurso político. *In*: ZILBERMAN, Regina; SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. O Partenon Literário: poesia e prosa. Porto Alegre: EST, ICP, 1980: P. 25-42. (Caravela, 5)

uma deturpação das tradições do Rio Grande do Sul pelas tradições estrangeiras), Cezimbra Jacques defendeu fervorosamente o reconhecimento das tradições autóctones, que não deveriam ser tomadas como menores ou menos inteligentes que as dos estrangeiros. Embora não fosse absolutamente contrário à imigração italiana e alemã no RS, sustentava que ela fosse disciplinada de acordo com os interesses nacionais. (SANTI, 2004: 38)

No debate proposto por Oliven (1992), é possível analisar de que maneira a intenção de separar o discurso político do literário (e da própria organização dessas agremiações) não se efetiva dentro de um projeto regionalista. Segundo Oliven, as relações travadas entre o estado do Rio Grande do Sul e o governo brasileiro se estabeleceram a partir de tensões entre autonomia e integração, onde diferentes conjunturas teriam configurado as características principais dos movimentos regionalistas. Na construção de um Estado-Nação, entre descentralizações e centralizações políticas, diferentes atores e discursos colaboraram para que a idéia de nação, e também de região, fossem objeto de constante debate. Ao retomar as diferentes maneiras como a “identidade nacional” e a “cultura brasileira” foram construídas, Ortiz (1985) aponta que sendo definida historicamente a partir da relação com o que lhe é exterior, a noção de identidade nacional também possui uma dimensão interna, que depende da definição de fatores de identificação - como os símbolos, memórias, tradições - que concorrem a uma unidade interna. (ORTIZ, 1985: 7) Portanto, falar da construção de identidades regionais, passa necessariamente pelo exame de como elas articulam-se à construção de identidades nacionais, globais, transnacionais etc. Em meados do século XIX, quando o termo folclore é criado<sup>53</sup>, a modernização capitalista encontrava-se a todo vapor e os intelectuais que se dispunham a estudar as manifestações populares não pensavam em “voltar ao passado” como os românticos. Sob influências do projeto iluminista, acreditava-se que o domínio científico da natureza permitiria uma liberdade nunca antes experimentada. Porém,

---

<sup>53</sup> Segundo Ortiz (1985), o termo *folklore* – *folk* (povo), *lore* (saber) – foi criado pelo arqueólogo inglês Willian John Thoms em 1846 e adotado com poucas adaptações por grande parte das línguas européias, chegando ao Brasil com a grafia pouco alterada: folclore. O termo identificava o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses e substituía outros que eram utilizados com o mesmo objetivo – “antiguidades populares”, “literatura popular”. Contudo, a idéia de identificar nas tradições populares uma sabedoria não era nova quando a palavra folclore foi criada. De acordo com o autor, os intelectuais românticos valorizaram de forma positiva a cultura popular em um momento em que a repressão sobre ela se intensificou – final do século XVIII e início do século XIX. Esses estudiosos, que tinham grande curiosidade com relação ao que era “bizarro”, “estranho”, dedicaram-se a esse tema, responsabilizando-se pela fabricação de um popular ingênuo, anônimo, espelho da alma nacional. Os folcloristas deram continuidade a esse ponto de vista, buscando no positivismo emergente um modelo para interpretá-lo. Entre esses românticos estão os alemães Jacob e Wilhelm Grimm que, impulsionados em grande parte pelo interesse nas tradições populares despertado pelo movimento romântico naquele país e pelo contexto de grandes transformações do qual faziam parte, inauguraram uma coleta de contos pelo contato direto com os camponeses, indicando inclusive o local onde a história havia sido ouvida. Esses estudiosos alemães e o método utilizado por eles na coleta das tradições populares tiveram grande influência sobre os primeiros folcloristas brasileiros.

no caso do Brasil, os intelectuais do final do século XIX se viram ainda diante de outra pergunta, diretamente ligada à questão da identidade nacional: “quem somos, afinal?” De acordo com Ortiz (2005), nesse momento, a questão da identidade nacional está profundamente ligada a uma reinterpretação do “popular” pelos grupos sociais, e à própria construção do Estado Nacional. As noções de “raça” e “meio” fundamentaram epistemologicamente as análises desses intelectuais brasileiros, a exemplo dos estudos folclóricos de Sílvio Romero, que dividia a população brasileira em habitantes das matas, das praias, das margens de rio, dos sertões e das cidades. (ROMERO 1943 *apud* ORTIZ, 2005: 16) Os intelectuais brasileiros acreditavam na investigação da origem e das características das manifestações folclóricas como o meio mais eficiente para afirmar a identidade nacional, por meio de peculiaridades regionais. Para tanto, era necessário entrar em contato com o povo, ou seja, com as classes subalternas, os homens simples, “deseducados”, e ao mesmo tempo, testemunhas e “arquivos” da tradição. Essas manifestações folclóricas que, segundo eles, encontravam-se presentes principalmente no meio rural, estariam ameaçadas pelo processo de modernização em que o Brasil estava se inserindo. Acreditava-se, nesse sentido, na incompatibilidade entre as manifestações folclóricas e o progresso, ou seja, entre os avanços da modernidade e a tradição. Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado (pesquisando tradições, costumes) e o desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem. É um dilema bastante claro nas obras de Sílvio Romero, que passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesias e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional.<sup>54</sup>

Nesse sentido, como discutem Oliven e Ortiz, os movimentos regionalistas sempre estiveram ligados a discussões político-ideológicas sobre a construção de uma nacionalidade brasileira, não sendo à toa que continuam a se reinventar e prosperar. Como aponta Oliven, longe de anacrônicos, tais movimentos continuam a fazer sentido na medida em que o mundo também continua a redefinir fronteiras e símbolos diacríticos. Um fenômeno não recente como se imagina, a globalização – embora atualmente apoiada em processos comunicativos bem mais acelerados – não elimina movimentos de valorização do que seria distinto e específico, do que é regional, nacional, latino-americano, europeu, etc.

Como mencionado, o Grêmio Gaúcho representou a primeira associação que estaria absolutamente preocupada com o resgate e a referência às tradições do RS. Cezimbra Jacques

---

<sup>54</sup> Apesar da influência deste tipo de literatura, os intelectuais que constroem o Partenon Literário e o Grêmio Gaúcho têm uma visão mais otimista quanto à realidade brasileira. Bem mais ligados à chamada “escola indianista” de José de Alencar, procuram valorizar as virtudes do que designaram ser autenticamente brasileiro. (OLIVEN, 1992: 32)



foi um dos primeiros a realizar um levantamento das danças, gêneros musicais e costumes do Estado. Por conta de sua ampla pesquisa, os movimentos que deram continuidade a esse trabalho passaram a utilizá-lo enquanto fonte primordial de pesquisa. De fato, os esforços do major não foram poucos. Empenhou-se em detalhar os aspectos “sócio-musicais” – como aponta Lucas – das danças de fandango<sup>55</sup>, além de realizar um amplo registro sonoro. Nesse sentido, seu interesse era claramente o de constituir um universo referencial de manifestações artísticas, principalmente, para que pudessem se constituir momentos de celebração a essas tradições.

Ainda durante a primeira metade do século XX, surgiram entidades muito semelhantes ao Grêmio Gaúcho pelo interior do RS, muitas delas, desaparecendo aos poucos ou permanecendo apenas como clubes recreativos, isto é, desvirtuadas de seus objetivos iniciais de pesquisa e resgate de manifestações tradicionais. Como aponta Santi:

Embora [Tau] Golin acuse os tradicionalistas ligados ao 35 CTG de terem, em relação às atividades ainda pouco estudadas dessas agremiações, uma “postura escamoteadora[...] no desejo de serem originais e criadores principais do levantamento moral das tradições rio-grandenses”, é fato inquestionável que elas jamais tiveram a capacidade de articulação e disseminação que terá, a partir da década de 50 deste século, o movimento deflagrado pelo 35 CTG. (SANTI, 2004: 41)

Mas de que maneira algumas manifestações foram selecionadas em detrimento de outras? Voltando ao debate sobre a construção da nação, pode-se argumentar que tal processo encarna em si a necessidade de invocar antigas tradições como fundamentos naturalizados de sua identidade. No entanto, quando entramos no mérito de discutir o que é real e o que é inventado nesta evocação, também corremos o risco de inventar o real e naturalizar o inventado.<sup>56</sup> É celebre, nesse sentido, a análise de Hobsbawn e Ranger (1997) com relação à diferença entre as tradições das sociedades modernas e os costumes das sociedades tradicionais. 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. Mas assim, os costumes seriam reais e as tradições, sempre invenções baseadas em costumes? Esta diferenciação não parece resolver o problema, por exemplo, de como a cosmologia gaúcha é sustentada em diferentes situações e

<sup>55</sup> Nos capítulos seguintes abordarei mais detalhadamente o fandango sul-rio-grandense. Por hora, basta elucidar que se trata de uma suíte de danças, introduzida no Brasil a partir do século XVIII pelos imigrantes açorianos.

<sup>56</sup> Esta discussão foi proposta durante a banca de qualificação de meu projeto de dissertação no PPGAS-UFSC. Agradeço às professoras Vânia Z. Cardoso e Sônia Maluf, e meu orientador Prof. Rafael José de Menezes Bastos, pelos comentários e sugestões.

por diferentes sujeitos. Existiria um gaúcho real e um gaúcho inventado? Alguns podem argumentar que sim: existe um gaúcho inventado. Mas e o real, de que matéria é feito? Segundo Golin (1983), os grupos responsáveis pelo resgate e celebração destas tradições no RS, intitularam-se a si próprios como um padrão para esse “homem sul-rio-grandense”, construindo (ou “invertendo elementos originários”, como sugere o autor) tradições a serem cultuadas.

Dessa forma, a problemática do elo perdido só existiu enquanto o tradicionalismo ainda não havia se estabelecido como nova unanimidade. A crença na proporção entre presente e passado foi recuperada pela cavalgada da universalidade gauchista. Em todas as áreas, do lazer ao conhecimento, da música às artes plásticas, o ser inventado se impôs como o ser da coerência histórica. O último resquício tradicional, representado pelos campeiros, devido à incultura, acabou por aderir ao padrão citadino de gaúcho. Em um movimento cultural que como tantos poderia ser apenas um embuste, os tradicionalistas foram além e criaram uma cultura em cujo epicentro se posicionaram como os herdeiros protótipos da identidade rio-grandense. (GOLIN, 1983: 122)

Nesse sentido, considero problemático tentar entender os movimentos regionalistas gaúchos a partir, somente, da crítica de que dizem respeito a construções sobre uma figura mítica, um passado heróico e de lutas pela demarcação de fronteiras. Se estes gaúchos citadinos reinventam e invertem aquele gaúcho campeiro, original, é preciso questionar o que se entende por original e o que se entende por inventado. Isto é, quando passamos a designar uma tradição como inventada, parece que estamos pressupondo algo não inventado, algo que possa ser contrastado com ela. Assim, de onde parte a cultura gaúcha? De uma invenção iniciada a partir do século XIX? Como aponta Oliven, um tema recorrente da relação entre o RS e o governo brasileiro é a simultaneidade da ênfase nas peculiaridades do estado e da afirmação de seu pertencimento ao Brasil. Poderíamos acrescentar que essa relação se estende a um domínio maior do que o representado pelas fronteiras geopolíticas do RS, abrangendo grande parte da região sul do Brasil<sup>57</sup>. Nesse sentido, a peculiaridade da própria relação é que parece ter firmado o que hoje entendemos como cultura gaúcha. É ela que evoca identidades, mitos, facetas, escamoteando outras tantas possíveis. Que se renova em autocríticas e novas nuances. É na própria relação que encontramos uma infinidade de gaúchos que, para além de sua concretude e pureza, despertam agremiações, CTGs, festivais de música. Segundo Oliven, um dos aspectos fundantes dessa relação diz respeito ao chamado “isolamento geográfico do RS”. De fato, o “Continente de São Pedro” fica isolado por dois séculos do Brasil, assim

---

<sup>57</sup> Um exemplo interessante é a expansão e grande popularidade do movimento separatista “O Sul é meu país” no estado de Santa Catarina.

como também é tardia a integração econômica do interior da região sul. Isso só acontece no final do século XVII, quando os rebanhos de gado xucro ganham importância no mercado interno (antes o interesse era sobre a exportação de couro para a Europa via Buenos Aires e Sacramento) através do tropeirismo.

Assim, somando-se a certo “isolamento geográfico”, outras representações passaram a se constituir de acordo com a relação estabelecida com o Estado Nacional. Com o objetivo de garantir o domínio luso na região do Rio da Prata, a povoação das terras do sul do país tornou-se uma ação bastante estratégica: é o momento em que, por exemplo, se constituem as grandes estâncias de gado.<sup>58</sup> As representações oriundas de um processo dramático de guerras e adversidades naturais e econômicas foram responsáveis por um recorte bastante específico na definição de uma identidade sul-rio-grandense e gaúcha. Portanto, apesar da diversidade interna do estado, um discurso homogeneizador - tanto de folcloristas quanto de historiadores - reiterado ainda hoje pelos meios de comunicação de massa, agências de turismo e, sem dúvida pelos movimentos regionalistas atuantes no Estado. (OLIVEN, 1992: 50) Assim, tanto o negro quanto o índio, assim como imigrantes europeus, foram escamoteados da historiografia e da constituição do habitante “oficial” do estado através de narrativas como a da “democracia sulina” - onde patrões e servidores convivem em plena igualdade e familiaridade - e da influência “pobre do temperamento indígena”. (OLIVEIRA VIANNA 1974 *apud* OLIVEN, 1992: 51)

O livro “*Nativismo: Um fenômeno social gaúcho*”, lançado em 1985 e escrito por Luís Carlos Barbosa Lessa, traz à tona questões importantes para se pensar a construção de uma identidade regional que reivindica um caráter de autenticidade e originalidade. De acordo com o autor, no final da II Guerra Mundial, jovens integrantes do “segmento mais escolarizado” de Porto Alegre, entre eles o próprio Barbosa Lessa, decidem fundar o “35 - Centro de Tradições Gaúchas”, composto de 35 membros. Tinha por finalidade, entre outras, zelar pelas tradições do Rio Grande do Sul, sua história, suas lendas, canções e costumes e divulgação dos mesmos nos estados vizinhos. A ata de fundação data de 24 de abril de 1948, e seu maior objetivo, segundo Barbosa Lessa, não ia muito além de reunir-se à beira do fogo-de-chão e o culto às tradições “galponeiras”<sup>59</sup>. A idéia era construir um galpão simbólico no centro de Porto Alegre, onde a tradição pudesse ser mantida através do “contágio mental”, usando os termos

<sup>58</sup> A coroa portuguesa, a partir do século XVIII, passa a distribuir sesmarias a tropeiros e militares no RS. Como aponta Oliven, os conflitos em torno da Colônia do Sacramento e da delimitação de fronteiras foram responsáveis por uma forte militarização da região, reforçando imaginário heróico e bravel da figura do gaúcho. (OLIVEN, 1992: 48)

<sup>59</sup> Por galponeiras entendem-se as atividades realizadas no interior dos galpões das fazendas (ou estâncias), onde peões e estancieiros reuniam-se para contar causos, tomar mate e ouvir música à beira do fogo de chão.

do autor. Reconhecendo o fato de não serem historiadores ou folcloristas, e sim tradicionalistas, o autor justifica que na falta de elementos para a ação, o grupo teve de suprir a lacuna de alguma maneira, mesmo que através da “invenção de tradições”, parafraseando Hobsbawn e Ranger. (BARBOSA LESSA, 1985:55) Barbosa Lessa defende ainda a principal diferença entre o 35 CTG e as agremiações que o precederam: enquanto que poetas como Aureliano Figueiredo Pinto, Augusto Meyer, Vargas Neto e Manoelito de Ornellas estariam preocupados em dar vida “literária” ao gaúcho, os membros do 35 CTG propunham, de fato, “revivê-lo”, ainda que simbolicamente.

Para Santi, a criação do primeiro CTG uniu esforços de dois grupos distintos: um de estudantes secundaristas, outro de escoteiros, um pouco mais velhos, sendo o estudante Glaucus Saraiva seu primeiro presidente. Tendo tomado conhecimento da existência do Grêmio Gaúcho, fundado por Cezimbra Jacques, verificaram que este havia se afastado totalmente de seus “propósitos originais”; isto é: o levantamento das manifestações tradicionais da cultura gaúcha. Só mais tarde puderam viajar a Montevideu e estabelecer contato com as *Sociedad Criollas* uruguaias, que lhes forneceram elementos para a formulação das danças tradicionalistas. Nesse sentido, os integrantes deste primeiro CTG pareciam reconhecer certa “irmandade” com relação aos vizinhos argentinos e uruguaios, buscando em suas fontes folclóricas o substrato de que precisavam para a constituição de seu próprio repertório de danças tradicionais. No entanto, como veremos adiante - no início da era dos festivais nativistas -, haverá barreiras explícitas à participação de gêneros musicais considerados estrangeiros, em sua maioria, oriundos da Argentina e Uruguai. O argumento principal diz respeito às temáticas das canções - que não estariam de acordo com as tradições presentes no RS - e à língua espanhola.

É notória a importância que tanto Barbosa Lessa quanto Paixão Côrtes receberam de diferentes pesquisadores (musicólogos, cientistas sociais, historiadores) e também da mídia sul-rio-grandense quanto aos feitos de seus trabalhos de pesquisa e divulgação do folclore gaúcho. Ainda hoje em reportagens televisivas, principalmente durante a Semana Farroupilha de 20 de setembro, seus nomes são lembrados com a alcunha de grandes incentivadores do resgate das tradições do estado. Vindo do interior (Piratini) para estudar em Porto Alegre, Barbosa Lessa era filho de pequenos proprietários rurais e um amante incondicional das histórias da Revolução Farroupilha. Segundo Oliven, este dado é importante no sentido de apontar que embora os fundadores do MTG sejam eventualmente acusados de cultuarem valores ligados ao latifúndio, não têm origem na oligarquia rural do estado - o que não os liberta de declarações conservadoras e favoráveis ao mundo estancieiro, em detrimento das

pequenas propriedades de agricultura familiar, sobretudo às pertencentes aos imigrantes italianos e alemães. De acordo com Henrique Mann (2002), Barbosa Lessa teria se chocado com a cultura “cosmopolita” da capital – permeada pela ascensão mundial da cultura norte-americana do pós-guerra e pela doutrina Monroe – e pela centralização política alavancada pelo Estado Novo. Nesse sentido, “o campo e o passado” - como nota Oliven – seriam um ponto de apoio para a insegurança e o fascínio que a cidade grande lhes causara.

1945- Matricula-se no Colégio Estadual Júlio de Castilhos, muda-se para POA. Chega ansioso para conhecer a estátua de Bento Gonçalves (seu ídolo). Ninguém sabia onde era. A decepção é ainda maior ao constatar que tudo o que lhe era caro, como um bom mate ou cavalo corredor de cancha, eram ‘coisas de grosso’ e mais: entrar de bombacha em cinema, nem pagando ingresso. A moda era o *footing* e o *flirt*; a bebida, Coca-cola. Descobriu finalmente o monumento a Bento Gonçalves. Prometeu a si e à estátua que iria tirar o seu herói de 1835 daquele humilhante esquecimento. Devora com avidez tudo o que lhe cai nas mãos sobre história do RS, tornando-se freguês de carteirinha da Biblioteca Pública [...]. (MANN, 2002: 26)

O trecho citado pertence a uma biografia de Barbosa Lessa e demonstra o entusiasmo com que o biografado (e também o biógrafo) encaram a busca pela valorização da cultura sul-rio-grandense: como uma guerra cotidiana para o salvamento de raízes expostas ao acaso<sup>60</sup>.

O trabalho de Paixão Côrtes, apesar de assemelhar-se ao de Barbosa Lessa, concentrou-se muito mais em “desbravar” o interior do RS, coletando causos, lendas, danças, músicas, costumes e tudo que pudesse ser considerado tradicional. De acordo com Mann, Côrtes surpreendeu a intelectualidade brasileira ao apresentar, em congresso nacional de folclore, suas descobertas sobre a discografia gaúcha:

Recolheu a prensa de discos da ‘Casa A Elétrica’ (2ª gravadora da América Latina) de dentro de um galinheiro. Com seu conhecido humor, deixou que José Ramos Tinhorão fizesse longa explanação e um exercício de imaginação para falar sobre a forma como eram feitos os discos antigamente, só então mostrou-lhe a prensa, causando um abalo sísmico no congresso. (MANN, 2002: 30)

Como mencionado, os membros do 35 CTG foram ao Uruguai em 1948 para obter informações e observar as danças tradicionais que lá eram praticadas. Acreditaram ter encontrado a solução para seus problemas: apesar de considerarem o contexto uruguaio como

---

<sup>60</sup> Henrique Mann cita a capa da “Revista Sertaneja” (1959), de São Paulo, onde Barbosa Lessa é chamado de “Titã do Folclore Brasileiro”. (MANN, 2002: 27)

bastante semelhante ao do RS, decidiram pesquisar aqui mesmo, tentando resgatar os fragmentos de danças, canções e vestuários típicos do gaúcho sul-rio-grandense.<sup>61</sup> Das críticas que receberam por terem criado um mito de gaúcho, Barbosa Lessa e Paixão Côrtes se defendem, em primeiro lugar, como *ativistas*: enquanto que muitos apenas falavam, eles estavam fazendo. E este fazer, respaldado em pesquisas minuciosas, lhes garantia uma justificativa intelectual importante: eram *pesquisadores*.<sup>62</sup>

De acordo com Oliven, o Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), fundado em 1966, ao reivindicar o papel de ser “o maior movimento de cultura popular do mundo ocidental”, atenta principalmente para a construção primeira de uma cultura gaúcha para se chegar a uma cultura brasileira, ou ainda, “que só se chega ao nacional através do regional”. (OLIVEN, 1992: 128) De acordo com o autor, várias sociedades ainda têm a questão nacional na sua ordem do dia e apresentam clivagens, freqüentemente ligadas a identidades culturais, étnicas e regionais. Nesse sentido, a emergência de regionalismos estaria calcada na procura em opor regiões entre si, pressupondo uma homogeneidade interna e, assim o compartilhamento de interesses comuns, escamoteando clivagens de natureza social, econômica e cultural. Para Golin (1983), grande parte das explicações a respeito do surgimento do movimento tradicionalista gaúcho gira em torno da idéia de que a cultura sul-rio-grandense seria uma construção eminentemente urbana, uma versão cidadina do conteúdo rural. Nesse sentido, acredita-se em dois pólos desvinculados, um urbano e outro rural, capazes de serem sintetizados em formas puras. De acordo com o autor, estas explicações partem do pressuposto de que haveria, em primeira instância, um universal rural, invariavelmente imutável. Nesse sentido, Golin sustenta a hipótese de que o movimento tradicionalista teria tentado homogeneizar esta visão sobre o rural, e também sobre a idéia de regional, em seu programa de atividades.

De acordo com Santi, o sucesso do MTG deve-se também à adesão do Governo do Estado que passou a oficializar as atuações do movimento. Em 1974 é criado sob a forma de fundação o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), ainda vinculado ao Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura. Mais tarde, o IGTF passou a ser vinculado à Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, dirigida na época por Barbosa Lessa. Entre os quadros do MTG que ocuparam cargos de direção no IGTF estão Paixão Côrtes,

---

<sup>61</sup> De acordo com um depoimento de Barbosa Lessa a Henrique Mann, a única dança que encontraram completa foi “Pezinho”, em Palmares. (MANN, 2002: 28)

<sup>62</sup> Como observou Oliven, o contato de Barbosa Lessa com autores em voga nas ciências sociais do começo do século XX (após o curso de direito, matriculou-se na Escola de Sociologia e Política em São Paulo) fez com que o movimento tradicionalista se tornasse “um dos maiores difusores das idéias das ciências sociais norte-americanas da década de quarenta”. (OLIVEN, 1992: 82)

Antônio Augusto Fagundes e Glaucus Saraiva. (SANTI, 2004: 51) Santi aponta também que a proximidade entre o MTG e o Governo do Estado propiciou um grande incentivo às atividades ligadas ao tradicionalismo no estado, ocupando uma posição de destaque dentro do orçamento público destinado à cultura - o que recebeu críticas de outros setores da classe artística do estado, principalmente com relação ao que chamaram de “culto ao passado”, promovido pelo MTG.

Com tamanho sucesso e expansão, não é de causar espanto que existam, atualmente, mais de 2.000 CTGs em território nacional, segundo dados apontados por Hermano Vianna em um artigo para a Folha de São Paulo em 20 de junho de 1999. Vianna discute as diferentes facetas das construções identitárias do tradicionalismo gaúcho e se mostra surpreso com a eficácia com que Centros de Tradição Gaúcha se espalham pelos mais longínquos lugares do país, onde “tornar-se gaúcho é muito mais fácil do que se imagina”. Segundo Vianna, como a carta que regulamenta o Movimento Tradicionalista Gaúcho não define precisamente quem é gaúcho, então, em princípio, qualquer pessoa pode se associar a um CTG e reivindicar sua identidade de gaúcho.

O difícil não é apenas saber quem é ou pode ser gaúcho, mas também, identificando o gaúcho, definir o que vem a ser sua tradição ou o que torna um gaúcho diferente dos não-gaúchos, ou ainda o que faz um gaúcho para ser gaúcho. O gaúcho dança danças gaúchas? O gaúcho veste roupas gaúchas e assim por diante? Mas quem determina o que há de gaúcho numa roupa, numa dança? Quem diz o que é gaúcho e o que não é? A carta do MTG? Os manuais de Paixão Côrtes? (VIANNA, Hermano. Folha de São Paulo, 20/06/1999: 23).

Nesse sentido, o autor aponta para as dificuldades encontradas pelos movimentos regionalistas ao definir tradições e costumes a serem cultuados. Se ser gaúcho não é ter nascido no estado do Rio Grande do Sul, mas ainda assim, é saber sobre sua história e seus feitos heróicos – como a Revolução Farroupilha – que tipo de referencial identitário é valorizado quando se houve a frase: “Lages é uma cidade tradicionalista”; ou “Lages é mais gaúcha que muitas cidades do Rio Grande do Sul”. Foram inúmeras as vezes que ouvi tais frases em campo, e sempre sentia batendo-me de frente com o forte senso comum que me acompanhava desde que escolhi estudar a produção de música nativista na cidade de Lages. Mas como não pensar que o grande referencial para o gauchismo, pelo menos no Brasil, continua sendo o RS? Ainda que alguns acreditem no “estado de espírito” de ser gaúcho, ou tenham conhecimento da existência do gauchismo em outros países do Cone Sul; tornar-se

gaúcho, via CTGs ou festivais de música nativista, ainda toma como referencial as construções alicerçadas pelos movimentos regionalistas sul-rio-grandenses.

A última faceta destes movimentos no século XX passou a se constituir nos anos 1970, quando começam a se organizar os primeiros festivais de música regional, ou nativista<sup>63</sup>. Antes de adentrarmos na discussão a respeito da constituição destes festivais e do próprio movimento nativista, é preciso entender que as primeiras iniciativas, como o festival “Califórnia da Canção Nativa”, de Uruguaiana (criado em 1971) ainda guardavam uma estreita ligação com os CTGs e com o MTG<sup>64</sup>. Portanto, é necessário abrir aqui mais um parêntese para descrever um departamento bastante importante dos CTGs: as internadas artísticas<sup>65</sup>. Minha primeira experiência de campo, ainda no início do mestrado, foi justamente uma visita a um evento realizado durante a “Semana Farroupilha” (quando se comemora a Revolução Farroupilha de 20 de setembro de 1835) em um CTG. Visitei o CTG “Vinte de Setembro – Recanto Nativista” no bairro Pinheirinho, em Curitiba, a convite de um estudante de composição e regência da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), o Rafael Oliveira - que também é filiado ao CTG e toca em um grupo de “música gaúcha”<sup>66</sup>. O evento que observei foi um “Rodeio Artístico”, e tem esse nome por ser inspirado nos rodeios crioulos, onde acontecem competições de laço, gineteada, e também apresentações artísticas - segundo Oliveira, apresentações “folclóricas”. Quanto ao evento que assisti, tratava-se de um festival de música, dança e declamação de poesia, onde várias categorias concorriam e eram julgadas por um corpo de jurados escolhidos pela diretoria do “Vinte de Setembro”. Oliveira foi jurado da categoria “apresentação individual”. Dentro desta categoria concorreram tanto instrumentistas - de gaita e violão, basicamente - quanto intérpretes vocais. Interessante é que esses festivais são extremamente amplos, concorrendo homens e mulheres, nas categorias mirim, juvenil, adulto e “xirú” (que são os mais velhos). Neste dia, acompanhei algumas competições individuais, além de conversar bastante com Rafael Oliveira e alguns sócios do

---

<sup>63</sup> É preciso notar que a palavra “nativismo” - com a conotação que conhecemos hoje através do movimento nativista - não era explicitamente comum entre os participantes dos primeiros festivais. Segundo Santi (2004), na década de 1970 ainda não estava muito clara a polarização entre Tradicionalistas (representados pelos membros do MTG e dos CTGs) e Nativistas (em sua maioria, compositores e jornalistas). Uma década mais tarde, esta polarização já está estabelecida, com embates verbais, inclusive na imprensa.

<sup>64</sup> Esta ligação ainda existe, ainda que na maioria dos festivais, as prefeituras das cidades que os sediam é que tenham assumido sua organização.

<sup>65</sup> A palavra “internada” 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. É muito comum a utilização de termos ligados às atividades campeiras para designar eventos ou atividades dos CTGs. Muitos compositores e músicos nativistas revelaram ter participado destas atividades durante a infância e adolescência, considerando-as um primeiro momento, ou “começo”, de sua musicalização.

<sup>66</sup> Coloco o estilo musical de seu grupo entre aspas por ser a própria definição de Rafael.



CTG sobre os quesitos avaliados pelo júri: *interpretação musical, afinação, linha melódica, gestualidade* (interpretação física, figurino etc.), e *ritmo*.

Tal experiência de campo foi bastante valiosa para que, mais tarde, eu pudesse entender a dinâmica de organização dos festivais nativistas, além da já citada polarização entre MTG e movimento nativista. Observando os quesitos avaliados pelos jurados, me dei conta de que um conjunto de normas incorporadas e repetidas há vários anos fazia com que alguns músicos, inclusive Oliveira, questionassem sua pertinência e utilidade em tempos atuais. O principal questionamento estava em não se poder *innovar* nos aspectos musicais, em termos de arranjos, instrumentos utilizados, etc. Se questionava, inclusive, a incorporação de outros gêneros – para além do “repertório base” dos Centros de Tradição Gaúcha - como as zambas, chamamés e chacareras, vistos com certa cautela, principalmente por serem considerados *ritmos estrangeiros*. Para estes músicos, poder executar os *ritmos* de diferentes maneiras e com novos elementos, parecia ser a principal carência. No entanto, na impossibilidade de inovação de grande impacto, alguns diziam estar, aos poucos, desenvolvendo um estilo próprio de tocar e compor.

Nesse sentido, as invernadas artísticas – departamentos criados dentro dos CTGs e responsáveis pelas atividades artísticas - e todo o seu mundo de regras, iniciaram musicalmente grande parte dos compositores e instrumentistas nativistas, impulsionando a constituição de um espaço alternativo, ou pelo menos fora do contexto dos CTGs e dos bailes gauchescos: os festivais de música nativista. Em conversas informais com músicos nativistas descobri que estes espaços alternativos até existiam - como rodas de violão entre amigos, churrascadas, pequenas apresentações em bares, etc. Mas um espaço institucionalizado para essa música só passa a existir, de fato, quando os festivais reúnem um número considerável de pessoas, membros ou não de CTGs, para tocá-la e ouvi-la.

A história da criação do primeiro festival, assim como da criação do primeiro CTG, recebeu um status de “mito fundador”. Muitos pesquisadores, e me incluo entre eles, puderam entrar em contato com o idealizador do festival “Califórnia da Canção Nativa”, o poeta e compositor Colmar Duarte, um senhor simpático e feliz por seu feito de honra. Isto porque sua história reproduz uma iniciativa corajosa e extremamente justificada aos olhos tanto de tradicionalistas quanto de nativistas, além da imprensa sul-rio-grandense. Despontavam os agitados anos 1970, e a “era dos festivais” (Zuza Homem de Mello, 2003) fazia sentir seu peso sobre milhares de espectadores ainda extasiados com o advento televisivo. Também se observava um Brasil que experimentava uma repressão violenta às liberdades civis e individuais: a censura implacável da ditadura militar atuava fortemente, enquanto a sociedade

se dividia em críticas diversas ao mesmo regime. Tropicália, bossa nova, jovem-guarda, canção de protesto... Muitas idéias musicais fervilhavam quando em 1970, uma emissora de rádio de Uruguaiana-RS, decide promover um festival de música popular, o “I Festival da Canção Popular da Fronteira”. De acordo com Lucas, a milonga “Abichornado”<sup>67</sup>, de Colmar Duarte e Júlio Machado da Silva Filho foi eliminada pelo júri sob o argumento de que se tratava de uma “música gauchesca”. Descontente com tal resultado, Colmar Duarte decide criar um festival que promovesse exclusivamente a música regional. No entanto, como aponta Santi, os motivos da desclassificação seriam controversos. Não tendo encontrado intérpretes para defender a canção, os compositores decidem eles mesmos interpretá-la (acompanhados do conjunto musical “Marupiaras”). Os jurados teriam argumentado que o motivo da desclassificação seria, de fato, a característica demasiado regional da música; porém, Milton Mendes de Souza, um radialista da emissora na época (posteriormente um dos organizadores da Califórnia) afirmou que o motivo principal foi o fato de que o intérprete chorou durante a canção e não conseguiu terminá-la. (SANTI, 2002: 54) Para além das diferentes versões, o resultado do festival incitou sobremaneira a decisão de criar um evento no mesmo formato (um festival) que pudesse contemplar um estilo de música visto por Colmar Duarte como “discriminado”.

Para realizar seu intento, Colmar Duarte procurou a direção do CTG “Sinuelo do Pago”, em Uruguaiana, não sendo bem sucedido. No ano seguinte, consegue eleger-se presidente deste mesmo CTG, fazendo com que o projeto do festival fosse um dos principais motes de sua gestão. Na contracapa do disco da I Califórnia da Canção Nativa, a explicação para seu nome:

[...] vem do grego, [e] significa ‘conjunto de coisas belas’. No RS, chamaram-se ‘califórnia’ as incursões que Chico Pedro fazia, na Cisplatina, a fim de resgatar os bens de brasileiros lá radicados que sofriam perseguições (1850). Mais tarde, ‘califórnia’ passou a designar corrida de cavalos da qual participassem mais de dois animais [...]. Com as significações de ‘conjunto de coisas belas’ e ‘competição entre vários concorrentes em busca de grandes prêmios’ foi que o nome CALIFÓRNIA DA CANÇÃO NATIVA prevaleceu entre seus idealizadores.<sup>68</sup>

Segundo informações de um documento datilografado (intitulado “História da Califórnia da Canção Nativa”), pesquisado por mim em uma visita ao IGTF em Porto Alegre,

<sup>67</sup> Segundo Santi, no vocabulário gauchesco o termo significa o mesmo que “triste”, “acabrunhado”. (SANTI, 2002: 53)

<sup>68</sup> Citado por Santi, 2002: 55.

a I Califórnia foi realizada em dois finais de semana, tendo 85 músicas inscritas: no primeiro, entre os dias 8 e 10 de dezembro de 1971, realizaram-se as “quartas de final” com a apresentação de doze canções por noite e seleção de seis em cada dia. No segundo, entre os dias 17 e 18 do mesmo mês e ano, realizaram-se as “semi-finais”, com a reapresentação das dezoito músicas selecionadas anteriormente, dessas saindo as dez finalistas que foram para o disco; estas foram novamente reapresentadas na finalíssima do dia 19 de dezembro de 1971. Curiosamente, a primeira canção a vencer o festival foi de autoria do próprio Colmar Duarte e de Henrique Dias de Freitas Lima: a canção de lamento<sup>69</sup>, intitulada “Reflexão”.

Em entrevista ao jornal “Folha da Tarde” de Porto Alegre, em 27 de setembro de 1971, Henrique Dias de Freitas Lima faz críticas ferrenhas ao “rumo” que a música gaúcha estaria tomando: “Letras e melodias erradas, com Teixeira servindo de exemplo maior. ‘Coração de luto’, dele, ou ‘Pára Pedro’, do Zé Mendes, nunca foram temas gaúchos.”<sup>70</sup> É evidente que a crítica, em busca de uma forte justificativa para a importância do festival Califórnia, aponta para a tentativa de ruptura com um passado musical que, em sua opinião, teria sido o grande responsável pela falta de reconhecimento da música gaúcha como “boa música” ou “música de qualidade”. Nesse sentido, os organizadores da Califórnia viam o momento como uma possibilidade de “fazer escola”: fomentar a criação musical do estado a partir de valores contrários ao que entendiam como “música comercial”, pautada em temas como a grossura e o machismo do gaúcho. Um intento que, em princípio, não parece adquirir status de movimento organizado, mas que aos poucos, como veremos, constituirá uma polarização paradigmática entre tradicionalismo e nativismo.

O patamar de *qualidade musical* almejado pelos idealizadores da Califórnia foi, de fato, reconhecido. Para citar um exemplo de minha pesquisa de campo, ouvi de muitos compositores que antes do advento dos festivais nativistas a música produzida no sul do Brasil era considerada “antiquada”, “brega”; diferente do que se observa atualmente, quando ela é produzida por bons músicos, que executam “de jazz a MPB”. Nesse contexto, nomes como Renato Borghetti, Vítor Ramil e Yamandú Costa são frequentemente citados como exemplos de que a música produzida no sul adquiriu muita qualidade. Segundo Santi, esta busca de qualidade deve ser compreendida também como um esforço no sentido de acompanhar as mudanças radicais na própria música popular brasileira, a exemplo da bossa

<sup>69</sup> A composição foi classificada pelo festival, em termos de *forma musical* (o equivalente a gênero, analiticamente, ou ritmo, como muitos interlocutores mencionaram) como “canção de lamento”. Observando a súmula dos jurados, percebi que os gêneros das vencedoras foram: “lamento”, “canção missioneira” e “exaltação”. Também entre as canções finalistas encontram-se as formas musicais “acalanto”, “toada”, “chote canção”, “canção do rio” e “estilo”.

<sup>70</sup> “Em busca de algo novo” – 27/09/1971. Porto Alegre, Folha da Tarde: 13.

nova, do tropicalismo e da canção de protesto; bem como as transformações tecnológicas introduzidas no país, como a eletrificação dos instrumentos musicais e a evolução das aparelhagens de amplificação e difusão sonora. Como aponta Lucas, o movimento da música nativista no Rio Grande do Sul estaria amarrado a certas condições conjunturais e históricas do capitalismo no sul do Brasil, uma referência que não deve ser mal interpretada, porque sua intenção não foi reduzir ou explicar esse movimento somente através da lógica das relações econômicas. Nesse sentido, a música não foi tomada apenas como uma manifestação, um sintoma ou ilustração de outros processos sociais, mas como “um fato social total”, que considera a música popular nas sociedades capitalistas como uma área de investigação entre as diretrizes propostas por Marcel Mauss no sentido de evitar uma dicotomia entre música e sociedade. (LUCAS, 1990: 40).

É na década de 1980, porém, que todo este debate sobre a *qualidade musical* introduzida pelos festivais nativistas na música gauchesca irá consolidar a polarização entre tradicionalismo e nativismo, fazendo da identidade gaúcha um importante “móvel de disputas”. (OLIVEN, 1992: 108) Isso porque, segundo Oliven, apesar dos contrastes entre os movimentos, havia um substrato comum em jogo: quem teria competência e legitimidade para afirmar o que é e o que não é cultura gaúcha. De um lado, o tradicionalismo e sua cartilha bastante consolidada – com regras de composição, figurino e execução; de outro, um movimento pautado em grandes festivais de música, interessado em inserir o seu formato de cultura gaúcha em composições musicais de qualidade – com relação às letras (incluindo temas “politicizados”, que falassem do êxodo rural, das questões latino-americanas etc.), arranjos, instrumentistas e intérpretes. A disputa pelo discurso legítimo sobre a cultura gaúcha passou a constituir o surgimento de novos compositores, assim como novos elementos no debate entre tradicionalistas e nativistas. Considero desnecessário me prolongar na afirmação de que não se tratam de movimentos homogêneos, livres de qualquer cisão interna. Em conversa com alguns membros de CTGs descobri que há uma grande rivalidade em torno da diretoria e suas decisões. Alguns chegaram a relatar casos de sabotagem a eventos promovidos pelo CTG. Nesse sentido, mesmo com a grande centralização das diretrizes do tradicionalismo promovida pelo MTG, muitos centros adotam medidas convenientes e discutem constantemente a imposição de normas.

O mesmo ocorre no nativismo. Os festivais - além de competições acirradas por prêmios altos - representam “uma das arenas na qual têm se travado de modo mais intenso as disputas em torno do que significa ser gaúcho”. (OLIVEN, 1992: 116) Para definir quais composições podem ser inscritas, cada festival organiza um regulamento onde expõe o que

entende por música nativista. No caso da Califórnia, foram criadas “linhas”; isto é, de acordo com a temática da composição, ela poderia ser classificada como de “linha campeira”: a que se identifica com o homem, o meio, os usos e costumes do campo no RS; “linha de manifestação rio-grandense”: a que enfoca outros aspectos sócio culturais e geográficos do RS não limitados estritamente à “linha campeira”; e a “linha de projeção folclórica”: a que, partindo das demais, se projeta com o sentido de universalidade artística em termos de tratamento poético-musical. (OLIVEN, 1992: 117) Delimitam-se, nesse sentido, os moldes a que as composições devem se encaixar. Não livres de críticas, os regulamentos de festivais variam muito com o tempo, tentando alcançar o máximo de objetividade possível - como argumentou a organizadora do festival Sapecada da Canção Nativa, Carla Arruda. Objetividade no sentido de imparcialidade de julgamento, o que é constantemente questionado pelos compositores. Em um discurso que não parte apenas de comissões organizadoras, a questão das temáticas – mais credenciadas ou menos quanto ao que é ser gaúcho – evidencia, além de uma preocupação aparentemente maior com relação à letra em detrimento da música das composições, uma indefinição incômoda sobre a cultura gaúcha. Em minha pesquisa de campo, numa cidade catarinense muito ligada ao tradicionalismo gaúcho, pude perceber o grande desconforto que alguns compositores apresentavam com relação a serem chamados de *cataúchos*, ou *gaúchos cansados*<sup>71</sup>. Para estes compositores, a cultura gaúcha não estaria delimitada pelas fronteiras do estado brasileiro do Rio Grande do Sul. Estaria espalhada por onde quer que a “lida de campo” – entendendo-se aqui as atividades pecuárias, principalmente - fosse predominante. Além disso, parece estar presente neste discurso sobre a origem da cultura gaúcha, um elemento transcendente: um “estado de espírito”. Ser gaúcho também está aquém de indumentárias e atividades campeiras. É também um modo de ser cravado no peito, um ímpeto que transborda da pessoa em determinado momento da vida, seja na infância, seja na vida adulta, quando se olha para uma infinidade de campo verde e se deseja mais do que tudo um cavalo para poder cavalgar sem rumo e pelear<sup>72</sup> quando for preciso. Dentro dessa perspectiva, também está a vontade de liberdade plena, o caráter bravio e poético. O apreço pela terra natal, pela querência, pelas coisas nativas. Esse estado de espírito, aliado a condições geográficas e formas de trabalho, parece ancorar o significado de ser gaúcho em Santa Catarina ou no Mato Grosso, por exemplo; ainda que, como apontado anteriormente, o Rio Grande do Sul apareça como principal referência.

---

<sup>71</sup> O apelido “gaúcho cansado”, segundo informações de moradores da cidade, se deve ao fato de a cidade ter sido povoada por tropeiros. Os tropeiros gaúchos que seguiam para São Paulo resolviam “parar” em Lages para descansar e engordar o gado, daí a denominação do lageano como um “gaúcho cansado”.

<sup>72</sup> Do vocabulário gauchesco, o mesmo que “lutar”, “guerrear”.

Retomando a questão apresentada no início desse capítulo, parece essencial analisar a importância que a idéia 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. Como vimos, muitos desses elementos foram interpretados de diferentes maneiras, mesmo que constituindo um imaginário base sobre a vida dos gaúchos. Acompanhando o raciocínio de Lucas (1990), podemos compreender esse processo como o resultado da articulação entre sistemas sociais e sistemas simbólico-culturais. Nesse sentido, as representações coletivas advindas de tal articulação seriam formadas por um conjunto de imagens, símbolos, temas e conceitos – que alguns teóricos denominaram como “imaginação social” – através dos quais categorias de classe, gênero, idade, etnia, identidades regionais e nacionais são construídas. (LUCAS, 1990: 43) Contudo, sabemos que elas não são imóveis, mas sim passíveis de mudanças de acordo com as conjunturas que se apresentam aos sujeitos. Assim, a idéia de cultura parece representar um elo entre as diferentes interpretações vigentes, criando uma base referencial, algo que supostamente eliminaria possíveis ambigüidades e desconfortos. Como analisa José Carlos Rodrigues (1989), o conceito de cultura é muito útil como rótulo exterior, serve para a observação a partir de um ângulo externo, mas é muito pobre para compreendermos uma sociedade desde dentro, assumindo um ponto de vista interior. (RODRIGUES, 1989: 167) Dessa forma, a idéia de uma cultura gaúcha se apresenta como porto seguro, posto que os próprios sujeitos que dizem vivenciá-la reconhecem sua diversidade e antagonismos internos. Pensar em uma forma abstrata e homogênea torna-se, portanto, uma boa maneira de contar a alguém “de fora” o que é a cultura gaúcha – como aconteceu comigo em várias ocasiões.

Durante a pesquisa percebi que apesar de os músicos nativistas admitirem diferenças de perspectiva marcantes com relação aos tradicionalistas, há uma atitude de respeito quanto aos feitos do MTG. Embora tenham estabelecido regras prejudiciais à livre expressão da música nativa, os tradicionalistas teriam sido responsáveis por um importante movimento de valorização da cultura gaúcha, principalmente num momento em que o Brasil estaria sendo bombardeado por produtos culturais estrangeiros, bem como pela homogeneização cultural alavancada pelo eixo Rio-São Paulo. Nesse sentido, ainda que alguns músicos nativistas apontem a folclorização do Rio Grande do Sul pelo MTG como algo prejudicial, consideram que esse “mal” é necessário.

## CAPÍTULO 3

### De Música Nativista e Festivais

#### 3.1 Sobre Cantar Opinando

*Yo he conocido cantores  
Que era un gusto el escuchar  
Mas no quieren opinar  
Y se divierten cantando;  
Pero yo canto opinando,  
Que es mi modo de cantar.  
José Hernández<sup>73</sup>*

Quando falamos em música nativista – pelo menos a alguém que não tenha conhecimento deste estilo musical no sul do Brasil – pode parecer que estamos falando da música feita por pessoas de um lugar específico; isto é: que pode existir música nativista no bairro Pântano do Sul, em Florianópolis, ou na cidade de Guaraqueçaba, no Paraná. O termo nativo/nativista apontado aqui, no entanto, congrega outros significados para além do sentido de “natural de algum lugar”, ou “feito por pessoas do lugar”. Como apontado no capítulo anterior, os movimentos regionalistas sul-rio-grandenses que antecedem o nativismo, utilizaram o termo vez ou outra para referirem-se às tradições do Rio Grande do Sul. No entanto, são os festivais de música nativista - a partir dos anos 1970 - que potencializam seu uso, chegando a ameaçar a hegemonia de “tradicionalismo”, termo bastante difundido até então. (SANTI, 2004:56)

Em um argumento bastante intrigante, Oliveira e Verona (2006) afirmam que a partir de uma perspectiva dicionarista<sup>74</sup> – onde o significado geral do termo nativo seria o de “não estrangeiro; nacional; indígena” – tem-se que a música do Rio Grande do Sul não é nem indígena, nem de invento regional. Portanto, para os autores, no Rio Grande do Sul “praticamente” não existe música nativa, e sim, música nativista. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 21) Ora, leitores atentos não se intimidariam em questionar o porquê de tão apressada abstração a partir da explicação apresentada por dicionários de língua portuguesa. De fato, a música nativista que abordamos aqui pouco tem a ver com os significados gerais que possa suscitar. No entanto, fica evidente a existência de uma seleção do que é nativo para esta música.

---

<sup>73</sup> Hernández, José. Martín Fierro. La Plata: Terramar, 2007. p.54.

<sup>74</sup> Segundo os autores, uma perspectiva pautada nos significados apresentados pelos dicionários de língua portuguesa.

A música nativista pode ser entendida como um conjunto de gêneros específicos de canção, definidos como tradicionais no Rio Grande do Sul por pesquisadores como Barbosa Lessa e Paixão Cortes<sup>75</sup>. Por outro lado, também compõem seu repertório, gêneros não classificados como tradicionais e oriundos de países vizinhos, como a Argentina, o Uruguai e o Paraguai. Ela se diferencia do que é chamado generalizadamente de “música gauchesca” ou “música tradicionalista gaúcha”, apesar das muitas semelhanças. Trata-se de um novo estilo musical que, na década de 1980, tornou-se um dos pólos do debate entre tradicionalistas e nativistas. O debate também contou com integrantes de diferentes setores da sociedade, como jornalistas, radialistas, escritores etc. Também representa uma maneira diferenciada de produção musical, isto é, ainda que gêneros da música tradicionalista gaúcha façam parte do repertório de composições nativistas, suas intenções musicais - incluindo temática, arranjos, instrumentação e interpretação - são outras. É preciso notar que não estamos tratando de uma ruptura, propriamente dita. Os embates entre tradicionalistas e nativistas aproximam-se de um mesmo plano de reivindicações – entre elas, a valorização da chamada cultura gaúcha -, resultando, então, nas diferentes faces (movimentos) do regionalismo sul-rio-grandense.

Antes de adentrarmos em suas especificidades e desdobramentos, julgo necessário articulá-la ao processo de constituição e seleção dos principais gêneros do repertório gauchesco e sua relação com o que é conhecido como “música popular brasileira”. Atento para as construções sociais destes gêneros enquanto representantes de uma musicalidade dita regional. Nesse sentido, os valores advogados por tal maneira de ouvir/pensar o mundo tornam-se fundamentais para entendermos a música nativista produzida atualmente.

Numa analogia com o processo não tão misterioso da transformação do samba em “música nacional” – analisado por Hermano Vianna (1995) – podemos afirmar que a constituição do que conhecemos como música tradicional no Rio Grande do Sul representou um momento de valorização do “genuinamente gaúcho”. Isto é, a busca pela definição de uma identidade gaúcha a partir do que seria considerado autêntico, original, comum. E a analogia não constitui apenas um artifício de análise. O momento no qual diferentes forças passam a

---

<sup>75</sup> Em sua tese de doutorado, Oliveira (2009) realiza uma diferenciação interessante a respeito dos trabalhos de “pesquisadores” e “acadêmicos” - como observei com relação às fontes bibliográficas sobre a música tradicionalista gaúcha e a música nativista. Segundo o autor, tais categorias são diferenciadas na medida em que a pesquisa de campo representa um contexto comum para a emergência de ambas. Nesse sentido, Oliveira chama de pesquisadores “[...] as pessoas com grande inserção no universo da música sertaneja (como fãs, radialistas, produtores, músicos) e que pesquisam sua história [...]”. Com relação aos acadêmicos, Oliveira utiliza a seguinte definição: “[...] refiro-me a pessoas que se aproximam do universo estudado, com o intuito da própria pesquisa, sendo que tal aproximação é matizada por diversas teorias. Sua autoridade discursiva reside no ‘eu estive lá’, ficando em segundo plano (sendo até mal visto) o ‘ser de lá’. O trabalho produzido, por sua vez, volta-se para um lugar específico, a universidade.” (OLIVEIRA, 2009: 253)



refletir sobre o que é ser gaúcho, também é o momento no qual interessa saber o que é ser “brasileiro”. Quando o major Cezimbra Jacques, membro fundador do Grêmio Gaúcho de 1898, decide realizar um intenso registro das danças do fandango gaúcho, intelectuais como Sílvio Romero, Euclides da Cunha e Alberto Torres despontam como a primeira geração nacionalista em busca do autêntico nacional em detrimento da imitação dos modismos estrangeiros. Como mencionado no capítulo anterior, Cezimbra Jacques via com muita cautela a chegada dos imigrantes europeus ao Rio Grande do Sul, assumindo uma perspectiva conservadora quanto às manifestações culturais de seu estado. Era preciso valorizar o autêntico – e, ainda, defini-lo – no intuito de fortalecer a unidade, seja da pátria, seja do Rio Grande do Sul.

Com a constituição dos primeiros grêmios regionalistas, o fandango gaúcho passa a representar o que seria conhecido posteriormente como a base referencial da música folclórica do Rio Grande do Sul. Muitos pesquisadores, entre eles Cezimbra Jacques, Paixão Côrtes e Barbosa Lessa o definem como um “baile” ou “festa”, realizado nas comunidades rurais do estado, onde se executavam diferentes danças. Cezimbra Jacques (1979) as descreve em sua pesquisa como “danças sapateadas”, acompanhadas de uma viola de 10 ou 12 cordas. Segundo o autor, tais danças se constituiriam ainda em dois formatos: um para ser dançado e outro fixo, que poderia ser cantado com diferentes textos. Dentre as danças citadas pelo autor estão o *cará*, o *xará*, a *serrana*, o *anu*, o *tatu*, a *tirana* e a *chimarrita*, sendo que as únicas que teriam persistido até a metade do século XIX nos bailes rurais do estado, seriam a *chimarrita*, a *tirana* e o *anu*. Longe de atestar a veracidade ou não dos dados apresentados por esses pesquisadores, ou ainda, reforçar uma procura pelas origens dos gêneros, é necessário notar a maneira como tais pesquisas constroem uma classificação peculiar, onde há gêneros de “propagação européia”, de “propagação sul-americana” e gêneros “sul-rio-grandenses” - como é o caso da classificação utilizada por Oliveira e Verona.

Tomemos essa classificação como ponto de partida para nossa discussão. O compositor e maestro Tasso Bangel (1989) acredita que o Rio Grande do Sul desenvolveu um *estilo* próprio de compor e executar suas canções, entendendo que o estilo é uma particularidade que personaliza uma composição musical, lhe dá identidade<sup>76</sup>. Nesse sentido, como o “estilo country” da América do Norte, o “estilo gaúcho” se refere “ao meio ambiente campeiro, com cavalos, bois, aventura e solidão”. (BANGEL, 1989: 12) De acordo com tal

---

<sup>76</sup> O conceito de *estilo*, utilizado por Bangel, parece diferenciar-se do conceito analítico de *gênero musical*. De acordo com o autor, o estilo abarcaria diferentes gêneros musicais, e estaria ligado à maneira de composição e execução dos gêneros.

perspectiva sobre a formação de um estilo, o meio ambiente e os povos que o habitam parecem ser fator determinante. Também é no contato com diferentes experiências musicais que um estilo ganha uma feição própria. Segundo o autor, até cerca de 1750, o “futuro” estilo gaúcho seria formado por:

Música dos índios (pampeanos/guaranis/gês)  
 Música dos luso-brasileiros (bandeirantes/lagunenses)  
 Música dos portugueses (luso-açorianos)  
 Música dos jesuítas (missões espanholas)  
 Música dos negros (angola/benguela/congos)  
 Música dos espanhóis (territórios limítrofes).  
 (BANGEL, 1989: 16)

Utilizando o esquema apresentado por Bangel, Oliveira e Verona categorizam a influência de cada “tipo de música”: sobre a influência da música luso-brasileira e portuguesa não vêem necessidade de maiores considerações, já que de acordo com sua perspectiva, trata-se de uma influência notória e abrangente. Quanto à influência negra, entendem que se restringe à parte rítmica. Também consideram imprópria a denominação “influência de música espanhola”, já que consideram os gêneros compartilhados com as províncias dos países vizinhos “o resultado da aclimação de gêneros trazidos da Europa com elementos regionais”. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 162) Quanto à “música indígena”<sup>77</sup>, a argumentação parece menos excludente do que com relação à “música dos negros”, mas apenas aparentemente:

Aplicando a analogia em relação às observações de Carlos Vega<sup>78</sup> no que se refere à influência indígena no folclore argentino, verificamos que aqui também esse elemento, por estar dinamicamente envolvido na gênese musical, teve participação destacada na caracterização do estilo, ou seja, embora não acrescentasse elementos musicais (ritmo, melodia, etc.), interferiu na maneira de exprimir (sotaque) a música. Esse elemento aqui também refletiu no padrão da poesia rural. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 166)

<sup>77</sup> Sobre isso, Menezes Bastos (2006) discute o esquecimento da contribuição indígena à chamada “música brasileira” por parte dos estudos musicológicos, e por outro lado, o reconhecimento social da influência das culturas indígenas na formação de um Brasil-Nação. O autor utiliza o exemplo da análise feita pelo musicólogo e compositor Luciano Gallet (1928) no período em que as premissas da construção de uma identidade nacional fervilhavam o caldeirão político-cultural do país. Aliado a intelectuais como Mário de Andrade, Gallet procurou, de certa forma, explicações até psicologizantes sobre o porquê de a música indígena não enquadrar-se na música brasileira. Para ele, os sistemas musicais indígenas (sempre ditos no plural) apresentariam uma forma bastante diferente e incompatível com o sistema português (singularizado), e assim, incapaz de mesclar-se, como aconteceu com o sistema musical africano (também singularizado). (Menezes Bastos, 2006: 120)

<sup>78</sup> Para os que desconhecem a bibliografia a respeito da música folclórica argentina, Carlos Vega é um musicólogo bastante reconhecido por seu trabalho de pesquisa sobre a origem das danças folclóricas de seu país.

A questão do estilo nos remete a uma discussão interessante. Temos a imagem de um grande caldeirão a ferver e, dentro dele, diferentes ingredientes que lhe dão um aroma, um sabor e uma coloração única. A imagem da mistura é tentadora, e no caso da música popular no Brasil, liga-se ao debate sobre a definição problemática de uma cultura brasileira, o famoso paradigma da mestiçagem. Como analisa Vianna, a música apresenta-se então como uma “quebra de barreiras”, servindo de elemento unificador de grupos sociais distintos. No entanto, o atravessar fronteiras não constitui novidade ou surpresa. Sabemos que a música foi, provavelmente, um dos primeiros elementos culturais a atravessar continentes e oceanos. No entanto, é preciso notar como ela também ajudou a consolidar fronteiras. No caso da música tradicionalista gaúcha, o trabalho de construção de um estilo próprio demarca lugares diferenciais para cada elemento reconhecido como influente. Na leitura que faz de Johan Matheson – teórico musical alemão do século XVIII – Tiago de Oliveira Pinto (2004) analisa que estilos musicais se diferenciam na medida em que também o caráter nacional de cada povo apresenta particularidades. Sendo assim, a constituição de nacionalidades, símbolos regionais, teria um papel fundamental na demarcação do que é de “dentro” e do que é de “fora”, também na música.

Parece haver consenso entre os pesquisadores da música tradicionalista gaúcha já citados, de que a imigração insular (açoriana) teria sido a influência mais marcante para a constituição da música gauchesca. Nesse sentido, a classificação “gêneros de propagação européia”, utilizada por Oliveira & Verona, questiona a importância dada à imigração alemã - iniciada a partir de 1824 - na difusão de gêneros como a valsa, a polca e o *schottisch* no Rio Grande do Sul, que já seriam executados em solo nacional desde o início do século XIX<sup>79</sup>. Interessante que outras fontes, como Menezes Bastos (2005), Sandroni (2001), Lucas (1990) e Vianna (1995), informam que a polca e a valsa teriam chegado ao Brasil por volta de 1840<sup>80</sup>. De fato, tais gêneros não chegam ao Brasil única e exclusivamente devido à imigração alemã, porém, é interessante pensar como os autores constroem seu argumento, diferenciando-se de um ponto de vista que consideram equivocado<sup>81</sup>. Sem reificar a questão da exatidão da data,

<sup>79</sup> Para fundamentar sua argumentação, os autores citam o livro “Viagem ao Rio Grande do Sul, 1820-1821”, de Auguste de Saint-Hilaire, onde em 1820 o viajante já teria presenciado a dança da valsa em Porto Alegre e Rio Grande. Também atentam para a chegada da corte portuguesa em 1808 como um fato importante para a constatação de que esses gêneros já estariam presentes em bailes da elite. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 25)

<sup>80</sup> Vianna informa ainda que a polca teria sido introduzida no Brasil por artistas de companhias de teatro francesas. (VIANNA, 1995: 49)

<sup>81</sup> Os autores parecem dialogar, fundamentalmente, com uma de suas referências bibliográficas mais utilizadas, o livro de Tasso Bangel “O estilo gaúcho na música brasileira” (1989). Em uma passagem importante, Bangel afirma que a partir de 1824, o estilo gaúcho teve um grande impulso com a chegada da colonização alemã na Capitania de São Pedro do Sul, “trazendo consigo a liberdade da valsa, da mazurka, do schottisch e da polca (...)”. (Bangel, 1989: 20)

o importante é atentar para a qualificação das diferentes influências que teriam formado o estilo da música gaúcha, de acordo com as diferentes vozes em consideração.

Assim, uma narrativa pouco problematizada reproduz a idéia de que o isolamento geográfico do Rio Grande do Sul com relação às outras províncias, somado a uma aproximação mais intensa com as capitais platinas, teria sido responsável pela formação de uma “nova condição de cultura”. (BANGEL, 1989: 19) Relembrando a idéia de um estado que pouco se identifica com os símbolos oficiais de seu país, a pianista Olinda Alessandrini analisou a influência do que chamou de “música dos pampas” na composição erudita para piano no Rio Grande do Sul. De acordo com a autora, o Rio Grande do Sul sofre, inicialmente, a influência das reduções jesuíticas - do século XVI até meados do século XVIII – com seu canto gregoriano, composições de estilo clássico e o canto monódico indígena. “Como complementação, instalou-se lentamente a influência dos ritmos e melismas espanhóis e das modinhas portuguesas”. (ALESSANDRINI, 2004: 217) Também Bangel analisa a importância das missões jesuíticas e da música espanhola como “temperos” do estilo gaúcho:

Na fronteira oeste da Colônia [do Sacramento], tínhamos a música das missões, com o canto *a cappella*, oratórios e missas, provavelmente ao som de instrumentos de corda, sopro, rústicos órgãos e música espanhola não religiosa, como canções homófonas com acompanhamento de *vihuelas*, incluindo o fraseado hispânico-mouro. Tínhamos também a música dos negros trazidos para a Bacia do Prata, em 1680, e as danças de salão européias, trazidas pelos colonizadores e renovadas pelos visitantes que chegavam com as novidades das grandes cidades. (BANGEL, 1989: 16)

O suposto isolamento não duraria para sempre. Bangel marca uma data específica (1760) para o início da fusão do primitivo estilo gaúcho com as novas formas nacionais como o lundu e a modinha. É justamente a data em que o padre, cantor e tocador de viola Domingos Caldas Barbosa (1738-1800) exila-se na Colônia do Sacramento, servindo como soldado por dois anos. Caldas Barbosa é tido como o grande formulador da modinha e do lundu no Brasil e o introdutor destes gêneros em Portugal<sup>82</sup>. Interessante notar que, de acordo com Sandroni (2001), antes do século XIX não há um só documento que comprove a existência desses nomes (lundu e modinha) para designar gêneros de canção no Brasil. O próprio Caldas Barbosa, antes do enorme sucesso em Lisboa, jamais teria chamado suas composições de “lundus”, apenas uma vez de “modinhas” e quase sempre as chamava de “cantigas”. (SANDRONI, 2001: 42)

---

<sup>82</sup> Para uma leitura mais aprofundada sobre o lundu e a modinha no Brasil, ver Menezes Bastos (2005), Bruno Kiefer (1977) e Sandroni (2001).

Muito apegado às datas, Bangel analisa ainda que em 1875 chegam os colonos italianos, trazendo a gaita<sup>83</sup> e consolidando definitivamente o estilo gaúcho. Menos entusiasmados com a importância da gaita na música gaúcha, Oliveira e Verona apenas constataam:

No último quartel do século XIX, a gaita substitui definitivamente a viola como instrumento característico. É atribuída aos imigrantes italianos essa contribuição. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 27)

Dentro da classificação adotada por Oliveira e Verona, os gêneros considerados “de propagação européia” seriam a *chimarrita* (também chamada de *chamarrita* ou *chamarra*), a *valsas*, a *polca*, o *chote* (ou *xote*), a *vaneira* e a *mazurca*.<sup>84</sup> Entre os gêneros “de propagação sul-americana” estariam a *rancheira*, a *toada*, a *milonga*, a *polca* (paraguaia), o *chamamé* e o *rasguido doble*. Por fim, os gêneros “sul-rio-grandenses” seriam o *bugio* (ou *bugiu*) e o *contrapasso*. A diferença entre as classificações, segundo Oliveira e Verona, é de que os gêneros de propagação européia seriam os gêneros musicais trazidos pelos imigrantes europeus no século XIX; os gêneros de propagação sul-americana seriam os gêneros assimilados pelo Rio Grande do Sul através das interações fronteiriças com países vizinhos (como Argentina, Uruguai e Paraguai). Segundo os autores, com o advento do rádio, “o intercâmbio musical nas áreas limítrofes tornou-se acentuado”. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 85) Por fim, os gêneros sul-rio-grandenses seriam os gêneros considerados “autóctones” do Rio Grande do Sul:

Preliminarmente, urge diferenciar, no âmbito rural, ‘música do Rio Grande do Sul’ e música no Rio Grande do Sul’. Esta abrange toda manifestação musical que ocorreu e ocorre no território espacial do Estado; aquela é expressão própria dos gêneros genuinamente regionais. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 161)

De acordo com Lucas, os gêneros de canção considerados tradicionais ou nativos nos festivais de música nativista correspondem a reinterpretações locais das danças de salão européias que invadem as Américas na metade do século XIX e que, no Rio Grande do Sul, substituíram ou foram incorporados às danças trazidas pelos colonizadores açorianos e luso-brasileiros no século XVIII. (Lucas, 1990: 211) No final do século XIX, entram em cena

<sup>83</sup> Segundo Bangel, a gaita que os italianos trouxeram já era bem desenvolvida e chegou com botões (gaita ponto, de voz trocada, de dois carreiros, etc.) e logo depois em teclado (gaita-piano ou acordeão). (BANGEL, 1989: 20)

<sup>84</sup> Em um trabalho bastante similar, o musicólogo argentino Jorge Cardoso (2006) também reúne os gêneros citados em uma mesma categoria, mas denominada por ele de *danzas de pareja tomada*, ou danças de pares.

gêneros vindos da Argentina, Uruguai e Paraguai – ainda que, a princípio, utilizados timidamente por compositores locais e pouco executados nos bailes e fandangos do estado – como a milonga, o chamamé e a polca paraguaia (ou polca guarani).

A seleção de gêneros pelos compositores nativistas variou muito com o tempo. Na pesquisa realizada por Lucas nos anos 1980, a autora encontrou a predominância dos seguintes gêneros:

An inventory of the predominant song genres of the seven main festivals that I attend in 1986-1987 shows that from a total of 216 songs, 53 were *milongas*, 20 *toadas*, 19 *canções*, 16 *valsas*, 16 *vanera/vaneirão*, 13 *chimarritas*, 10 *rancheiras*, 9 *mazurcas* e *chamamés*, 7 *chótis*, and 6 *bugio* (but there is festival exclusively for this genre, e.g. in the 1987 2º Ronco do Bugio 26 bugios competed). (LUCAS, 1990: 228)

No levantamento que realizei durante a 16ª e 17ª Sapecada da Canção Nativa em Lages-SC, percebi a presença de outros gêneros platinos - para além da *milonga* e do *chamamé* que, desde os anos 1980 vêm sendo muito executados nos festivais. Das 64 canções classificadas para as duas edições do festival, 23 foram *milongas*, 14 *chamamés*, 7 *chamarras*, 3 *canções*, 3 *rasguido-doble*, 2 *chotes*, 2 *vanerões*, 2 *polcas*, 2 *milonga-canção*, 1 *zamba*, 1 *chacarera*, 1 *toada* e 1 *milonga-candombe*.

A predominância de milongas e chamamés torna-se um fato curioso na medida em que durante os primeiros festivais eram gêneros pouco privilegiados e, inclusive, não muito apreciados por jurados e comissões organizadoras. Santi analisa o regulamento da XXV Califórnia da Canção Nativa (1995), onde o artigo n. 15 proíbe expressamente gêneros como o chamamé, o tango, a zamba e a chacarera, considerando-os representantes de países e regiões vizinhas e não integrados à cultura musical sul-rio-grandense. (Santi, 2004: 86) E a milonga? Interessante notar como não é citada como um gênero não integrado à cultura musical do RS, e nisso o regulamento da Califórnia entra em acordo com a perspectiva dos folcloristas locais, como é o caso de Cezimbra Jacques:

[...] Espécie de música crioula platina, cantada ao som da guitarra (violão) e que está [...] adaptada entre a gauchada riograndense da fronteira. (JACQUES, 1979: 167)

Barbosa Lessa e Paixão Côrtes são ainda mais enfáticos em incluir a milonga como um gênero folclórico do RS:

Marcante [...] foi a presença do ritmo milonga entre os cantadores de galpão, em praticamente todos os municípios fronteiriços desde Itaqui, na fronteira com a Argentina, até Jaguarão, na fronteira com o Uruguai. [...] A milonga galponeira pode ser considerada uma expressão realmente folclórica tanto da Argentina como do Uruguai e do Rio Grande do Sul. (BARBOSA LESSA; PAIXÃO CÔRTEZ, 1975: 141)

Assim, as calorosas discussões a respeito da “aculturação” (termo utilizado pelo regulamento do festival Califórnia da Canção Nativa) promovida pelo chamamé não chegam à milonga, gênero que mais prosperou nos festivais nativistas. Em conversas com compositores de música nativista, descobri ser uma prática comum a invenção de nomes diferentes para um mesmo gênero, com o intuito de burlar os regulamentos de festivais. Nesse sentido, surgiram nomes como “compasso taieiro”, “cantiga de ronda”, “canção missioneira”, entre outros, substituindo chamamés<sup>85</sup>. Segundo os compositores, tratavam-se ainda de chamamés, embora com um nome diferente. Em um depoimento concedido a Henrique Mann (2002) o compositor Luís Carlos Borges<sup>86</sup> discute a proibição do chamamé pela Califórnia da Canção Nativa:

*“A aceitação de ritmos no RS é morosa. Há anos se debate a aceitação do chamamé na Califórnia da Canção. É uma enrascada para a Califórnia, porque vários chamamés já ganharam este festival, inscritos como rancheira [...] Ora, me criei tocando chamamé em baile e acho que a maior prova de aculturação do gênero é a aceitação popular e não o canetaço de um gabinete (...)”* (Luís Carlos Borges, depoimentos citado em MANN, 2002: 112)

Para tentar compreender melhor de que maneira a milonga e o chamamé caem no gosto dos compositores nativistas de forma tão contraditória – isto é, enfrentando adversidades, no caso do chamamé, ou sendo privilegiados, no caso da milonga – passemos a analisá-los mais profundamente.

De acordo com Jorge Cardoso (2006), as referências documentais sobre a milonga sugerem que sua aparição se deu a partir da segunda metade do século XIX, na região pampiana da Argentina<sup>87</sup>, irradiando-se rapidamente para outras regiões do país e também

<sup>85</sup> Esta prática é muito interessante e aponta para o fato importante - inicialmente levantado por Todorov (1972) -, de que um gênero não é simplesmente um rótulo, podendo, por outro lado, haver gêneros sem rótulo.

<sup>86</sup> De acordo com Lucas (2003), com uma visão bastante crítica às restrições promovidas pelos festivais nativistas no RS, Luís Carlos Borges decide criar o festival Musicanto Sul Americano de Nativismo, em 1983, na cidade de Santa Rosa-RS. Segundo Borges, o intuito do festival era o de promover a integração dos povos do sul da América através da música. (Lucas, 2003: 66)

<sup>87</sup> Sobre a origem remota da milonga, o musicólogo argentino Carlos Vega teria afastado a idéia de que ela tenha sido inventada na segunda metade do século XIX, mas que, nesse período, fora assim batizada. Nesse sentido, sustenta a hipótese de que poderia ter existido anteriormente, mas com outra denominação. (VEGA *apud* OLIVEIRA; VERONA, 2004: 104).

para o Uruguai e para o Brasil. De acordo com o autor, no final do século XIX, no Brasil, milonga era sinônimo de barulho, festa e toda reunião muito alegre; assim como em Buenos Aires, falava-se em milonga para aludir a uma festa bailável, a um *bailongo*, utilizando a mesma acepção para o fandango. (CARDOSO, 2006: 344) Trata-se de uma forma especial de acompanhamento realizado pelo violão (ou *guitarra*, mais precisamente, na Argentina), utilizando-se de arpejos; seja para apoiar as canções executadas pelos *payadores*, seja para acompanhar uma melodia ponteada por outro violão. Ainda, como prelúdios ou interlúdios executados pelo violão quando o canto está em pausa. É preciso notar que existem diferentes tipos de milonga, como é o caso da milonga *porteña* (também chamada de milonga *arrabalera* entre os músicos nativistas no Brasil). Mais recente, a milonga *porteña* diferencia-se da milonga de espécie lírica, principalmente por tornar-se bailável, ou como prefere Cardoso, por ser uma *danza de pareja tomada*.

Segundo Lucas, a milonga apresenta-se quase sempre em modo menor (geralmente E, D e A menor), porém, podemos encontrá-la também em modo maior, tanto rápida quanto lenta. Seu compasso usual é o 2/4, e em termos harmônicos verifica-se a presença de um empréstimo modal especialmente na cadência final. Lucas também observa como uma característica marcante, certa tendência melódica descendente no canto da milonga, sobretudo na cadência final da estrofe. Quanto ao caráter das composições, é bastante elucidativo o comentário de Cardoso:

En cuanto a su carácter las hay de todo tipo: amorosas, provocativas, satíricas, históricas, patrióticas, políticas, paisajísticas, dramáticas etc., sin embargo, su mayor interés reside en que la milonga ha sido uno de los principales ritmos de que se valieron y se valen aun hoy los payadores – suerte de juglares, cronistas musicales, filósofos populares – que recorrían las campiñas cantando sucesos, compitiendo o respondiendo a preguntas que le formulaba el auditorio, siempre en versos improvisados, soplando vida a una tradición que tiende a desaparecer. (CARDOSO, 2006: 345).

A ligação da milonga com a *payada* é bastante explorada pelos pesquisadores desse gênero. De acordo com Roger Lerina (LERINA *apud* MANN, 2002), esta forma poética pode ser definida como um repente em décima (estrofe de dez versos) de redondilha maior (versos de sete sílabas) e rima entrelaçada (todos os versos rimam entre si, alternadamente). Acompanhada por um violão, o gênero musical que a embala é preponderantemente a milonga e, nesse sentido, a *payada* e a milonga (em sua forma não-bailável) estiveram sempre associadas. O “cantar opinando” - do qual nos fala José Hernández através do personagem Martín Fierro - além de apontar para o compromisso crítico que, em sua opinião, deveria ter o



*payador*, também nos revela um dos legados da milonga<sup>88</sup>. No Rio Grande do Sul, o nome que sempre esteve ligado à *payada* e, assim, ao cantar opinando, foi o do poeta Jayme Caetano Braun (1924-1999). Com uma intensa atividade política e literária, Braun tornou-se um dos poetas mais amados de seu estado, e também um ícone do movimento nativista, já que seus poemas foram premiados em diversos festivais e mesmo depois de sua morte, continuaram a ser musicados por artistas sul-rio-grandenses, entre eles, o compositor nativista Luís Marengo. De acordo com Henrique Mann, no disco *Payador, Pampa e Guitarra* (1977), em parceria com Noel Guarany, Braun estabeleceu um divisor de águas importante, inserindo a *payada* no repertório nativista. Os missioneiros Noel Guarany (1941-1998) e Cenair Maicá (1947-1989) também ficaram conhecidos por comporem milongas absolutamente opinativas, consideradas clássicos do nativismo no sul do Brasil. Segundo Lerina, em seu engajamento político, Cenair Maicá tentou aproximar suas composições do público estudantil na década de 1980, tendo a música *Canto dos Livres* censurada pela ditadura militar. Tanto Cenair Maicá quanto Noel Guarany - em diversas entrevistas - enfatizaram o descontentamento que tinham com relação aos ditames do MTG e sua falta de comprometimento social:

*“O MTG, de uma forma ou de outra, mete a mão em tudo o que existe no tradicionalismo rio-grandense, a exemplo dos festivais. Numa triagem, se uma letra de música denuncia alguma coisa é automaticamente cortada pelo MTG. O CTG destrói a arte do RS quando só admite que alguém se apresente com músicas do tipo ‘Baile da Mariquinha’ e não sei mais o quê (...). Aquela música que diz alguma coisa é perigosa; então esse músico é vergonhosamente repudiado no meio tradicionalista (...).”* (Noel Guarany, depoimento citado em MANN, 2002: 140)

Também se mostravam descontentes com a seleção de *ritmos* que poderiam compor o repertório da música gauchesca:

*“Os CTGs querem ditar a cultura e não abrem fronteiras. A música é universal. Não adianta bitolar as cabeças, delimitar ritmos. Ser gaúcho é um estado de alma. Há pouco tempo, um tal ‘doutor’ em folclore andou dizendo que a milonga não é gaúcha. Ora, eu me criei ouvindo milonga na região de Santa Rosa. Outros ritmos chegaram com os imigrantes, a valsa, o chote, a polca, que eu conheço como a polca guarani. Então, eu tenho que cantar a minha vivência, aquilo que conheço. Cada região é diferente e não tem nada do que algumas pessoas querem, mas aquilo que elas são de verdade.”* (Cenair Maicá, depoimento citado em MANN, 2002: 144)

---

<sup>88</sup> O cantar opinando também revela uma questão importante para o entendimento da música nativista: uma aparente hiper-valorização da letra das canções em detrimento da música. Esse assunto será abordado com maior profundidade à luz dos dados etnográficos no capítulo 4.

Ainda sobre a expressiva aceitação da milonga, o compositor sul-rio-grandense Vítor Ramil - considerado um dos expoentes da MPB contemporânea - mesmo sem ter participado do circuito dos festivais nativistas, sai em defesa do gênero como um dos elementos básicos de uma “estética do frio” – título de um dos discos do compositor, e sua concepção sobre a música produzida no Rio Grande do Sul:

*“A milonga também está entre as idéias centrais da estética do frio (...). A milonga está em mim, está em nós. A milonga está introjetada em nosso imaginário, assim como o pampa, assim como o frio, assim como o gaúcho, essa ‘existência quase romanesca’ a que se refere Euclides da Cunha em Os Sertões. É certamente o gênero que melhor expressa a nossa sensibilidade. Significativo que, dentro de um país mundialmente associado à alegria, à festa, essa música intimista, reflexiva, melancólica, seja a que nos toca mais profundamente, a que fala mais especificamente de nós. (Vítor Ramil, depoimento citado em MANN, 2002: 148)*

O mesmo não ocorre com o chamamé, gênero de aparição mais recente que a milonga. Mais recente apenas em sua denominação, pois como atestam diferentes pesquisadores argentinos, trata-se de uma maneira diferente de se executar a polca correntina (uma versão local da polca paraguaia). De acordo com Cardoso, a primeira vez que o termo chamamé aparece - nos registros da sociedade de autores e compositores argentinos - data de 1930 e corresponde à gravação do tema *Corrientes Potí* (Flor de Corrientes) por Francisco Pracánico, autor da música, e Diego Novillo Quiroga, da letra. (Cardoso, 2006: 255) Também Oliveira e Verona elucidam a descendência da polca correntina apresentada pelo chamamé:

No nordeste argentino [região das províncias de Corrientes e Misiones], a polca paraguaia foi adaptada ao acordeón e ao bandoneón, e, sem a harpa, sofreu uma metamorfose gradativa e profunda, dada a imensa distância que esses instrumentos mantêm entre si em termos de recursos sonoros. Essas características, somadas a diversas outras condições concorreram para que a *polkita correntina* (diminutivo afetuoso) fosse mais cadenciosa, terna e romântica que sua matriz paraguaia. (OLIVEIRA;VERONA, 2006: 144)

O mito de origem versa também sobre a gravação de um disco em 1930, em Buenos Aires, pelo cantor paraguaio Samuel Aguayo, contendo a canção *Corrientes Potí*, batizada por ele de chamamé. Sobre a etimologia da palavra, Cardoso nota que já existia língua guarani e significava algo como “feito de improviso”, “com descuido”. Como relata Cardoso, Samuel Aguayo estava a caminho de Buenos Aires e, numa pousada na região de Corrientes, falou para seus músicos, companheiros de viagem: “mbae catu ña mbopu?” (da língua guarani, significando: “o que vamos tocar de bom?) e outro músico respondeu: “ñã mo chamame –

name mbaena” (vamos improvisar alguma coisa para segurar os presentes)<sup>89</sup>. (CARDOSO, 2006: 255)

Na Argentina, o chamamé ficou conhecido como um dos gêneros mais representativos do folclore litorâneo<sup>90</sup>. Era executado exclusivamente com o acordeom até que, ainda na primeira metade do século XX aparece o bandoneón. Os violões (ou *guitarras*) são instrumentos essencialmente rítmicos, dando ao chamamé a característica marcante do típico *rasgueado*<sup>91</sup>. Nota-se também a presença de birritmia com superposição de compassos 6/8 e 3/4, além da usual execução de duos melódicos em intervalos de terças ou sextas paralelas, tanto em nível vocal quanto instrumental.

De acordo com Lucas, o chamamé foi assimilado no RS através da região missioneira do estado, e seus primeiros registros datam de 1950. De fato, como citado acima, os compositores missioneiros do RS - a exemplo de Cenair Maicá e Noel Guarany – foram muito importantes na difusão de gêneros argentinos na música gauchesca e nativista. De acordo com Mann, Cenair Maicá e Noel Guarany viajam para a Argentina no início da década de 1970 apresentando-se em festivais folclóricos. Lá realizam importantes parcerias que resultaram em apresentações, nas fronteiras argentina e paraguaia, com músicos como Martin Coplas, Chaloy Jara, Lúcio Martinez, Mercedes Sosa, Raulito Barboza, Antonio Tarragó Ros, Lucio Yanel e Pepe Guerra.

Devido às intensas proibições por parte dos regulamentos de festivais, alguma confusão acabou ocorrendo entre a rancheira e o chamamé. Isso porque, segundo Oliveira e Verona, muitos chamamés no Brasil teriam aproveitado os fraseados melódicos e acentuações da rancheira - gênero ternário aceito na maioria dos festivais. (OLIVEIRA;VERONA, 2006: 149) Também é notória a estreita ligação entre o chamamé e outro gênero bastante executado no Brasil a partir dos anos 1950: a guarânia. Segundo Oliveira e Verona, a guarânia teria sido

---

<sup>89</sup> Na narrativa apresentada por Cardoso, não fica claro se os músicos eram índios guaranis ou não.

<sup>90</sup> Como aponta Cardoso, o litoral argentino é a região formada pelas províncias de Corrientes, Formosa, Misiones, norte de Entre Ríos, Santa Fe e Chaco. Trata-se de um litoral fluvial, com seus dois grandes rios: Paraná e Uruguai. (Cardoso, 2006: 256)

<sup>91</sup> Segundo Cardoso, trata-se de uma técnica muito particular usada para acompanhar a voz ou outro instrumento, reunindo e vinculando extremamente a harmonia e o ritmo. O efeito é produzido pelo arrastar dos dedos mínimo, anular, médio e indicador (em forma de leque) nas cordas do violão. De acordo com o autor, é surpreendente notar que durante os períodos renascentista e barroco os *rasgueos* não apenas faziam parte da aprendizagem integral da guitarra, mas eram incentivados desde o início. Ao contrário, a guitarra erudita deixou de cultivá-los em períodos posteriores. (Cardoso, 2006: 26) Além disso, de acordo com Menezes Bastos (1999), a guitarra erudita usa o ponteadado, também dito “solo”. Para relevância da distinção entre as duas formas de tocar no Brasil, ver: Menezes Bastos, Rafael José. *Músicas Latino-Americanas, Hoje: Musicalidade e Novas Fronteiras*. In: Torres, Rodrigo (Ed.) *Música Popular em América Latina: Actas del II Congreso Latinoamericano IASPM*. Santiago de Chile: FONDART (Ministerio de Educación de Chile), 1999, P. 17-39.

criada em 1925, pelo músico paraguaio José Asunción Flores. De compasso ternário e andamento lento, sua célula rítmica foi rapidamente absorvida pelo chamamé<sup>92</sup>.

O movimento nativista, na constituição de festivais de música, acabou inserindo novas variantes a uma discussão antiga. O que é ser gaúcho? Qual a identidade da música gaúcha? Nesse sentido, *revitalizou* (como propõe Lucas) os movimentos regionalistas que o antecederam e deu novo fôlego à produção musical no RS. Os valores agregados às suas práticas – musicais, principalmente – chocaram-se com muitos preceitos do Movimento Tradicionalista Gaúcho, causando uma aparente cisão. Aparente, porque o exame detalhado de sua atuação revela uma mesma preocupação com a valorização do genuinamente gaúcho, um esforço igualmente grande em tentar qualificar o que é e o que não é tradicional e nativo. Obviamente, temos aqui um quadro bastante peculiar. Libertos das regras dos Centros de Tradição Gaúcha, os festivais nativistas criaram as suas próprias. Estabeleceram padrões, etiquetas, que não raras vezes enfrentaram críticas. No confronto entre inovar e preservar tradições, o cancionista nativista respondeu de maneira muito variada às provações que a delimitação de fronteiras lhe impunha. Isto é, ao passo em que o principal mote do movimento era o de inovar a produção de música regional, enfrentou dilemas com relação ao “até que ponto a inovação não desvirtua a tradição?” – frase proferida por um compositor nativista que entrevistei em Lages-SC. O “até que ponto” alicerçou fronteiras: a seleção de gêneros musicais considerados nativos ou não, instrumentos musicais que poderiam ou não ser utilizados na execução das canções, indumentárias (figurino), arranjos, etc.

Ao analisar as músicas latino-americanas sob o ponto de vista do caso brasileiro, Menezes Bastos (1998) salienta que é preciso desessencializar o conceito de “América Latina”, na medida em que representa uma idéia européia e norte-americana não condizente a um objeto teórico e empiricamente sustentável. O autor propõe a análise de uma América Latina como uma “organização de diferenças”, diferente de abordagens histórico-culturalistas que a tomem como uma espécie de “área cultural”. Nesse sentido, o estudo da música na América Latina, particularmente dos gêneros da música popular, deve receber uma avaliação criteriosa, em sua relação paradigmática com a constituição do eixo jazz-rock no Ocidente, principalmente em sua consolidação nos anos 1930-1960. De acordo com o autor, a música popular representa uma manifestação global da modernidade recente, no sentido de inserir-se em um discurso de “desterritorialização”, onde a fonografia, o rádio e o cinema falado têm

---

<sup>92</sup> Como apontam Oliveira e Verona, o início da década de 1950 é tido como o marco em que o gênero guarânia alcançou estrondoso sucesso, principalmente pelo êxito obtido com a versão em português do clássico paraguaio “Índia”, interpretado pela dupla Cascatinha e Inhanha. (OLIVEIRA; VERONA, 2006: 149)

importância fundante. Para Menezes Bastos, no século XX há um processo crescente que problematiza as definições acerca do que seria “música nacional ou não” ou “popular ou não”, sem que se tenha em mente a idéia de uma auto-elaboração ressignificadora. Segundo o autor, a delimitação de fronteiras atende ao contraste tanto quanto à inclusão, tornando o que chamamos de “música brasileira” um processo ficcional, mais do que essencialístico, onde os diferentes sistemas musicais (cubano, brasileiro, argentino) dialogam. Nesse sentido, o autor realiza um estudo de três casos que apontam as relações musicais entre o Brasil e os países da América Latina, entendendo a música aqui como um “sistema semiótico pleno”. (MENEZES BASTOS, 1998: 25)

O primeiro caso analisado por Menezes Bastos é o das relações musicais entre Brasil e Paraguai através da reinvenção brasileira - pela música sertaneja nos anos 1950 - da guarânia paraguaia. Segundo o autor, essa incorporação ressignificada representa o enlace de dois tipos de cultura de fronteira, localizando primordialmente o centro-sul do Brasil, a partir do extravasamento da frente agrícola brasileira em território paraguaio. Assim, a cultura de fronteira, “espaço por excelência da transiência e da manipulação” e também da produção de identidades radicais, resultou na mirada da música sertaneja para o Brasil em si (a nostalgia do campo pela cidade, como um paraíso perdido). No caso da bossa nova, o cenário é outro: o gênero se inscreve não como um mundo isolado, mas num amplo universo musical, identificando-se como representante legítima da chamada linha evolutiva da música popular brasileira. O autor nota também, que nesse contexto, há uma identificação da bossa nova como um movimento americanizado que se opõe à decadência da música do passado (o samba-canção e suas relações com o bolero). Aparece aí a “cubanização” como signo de atraso, decadência e vulgaridade. Por fim, o caso do tango (relações musicais entre Argentina e Brasil) apresenta o fato de que é somente a partir do momento em que o tango torna-se um símbolo da música argentina, que o tango brasileiro torna-se um despropósito, substituído pela marca identitária do samba.

Pensando na música nativista, as relações musicais com países vizinhos como a Argentina, o Uruguai e o Paraguai, inserem um debate de duas faces, pelo menos. Por um lado, temos a constituição de um movimento musical preocupado com os rumos da música gauchesca (lembramos do discurso dos organizadores da I Califórnia da Canção Nativa com relação ao preconceito que a música regional gaúcha estaria sofrendo por conta de sua má qualidade musical) instituindo a inovação como ponto de partida; e por outro, um movimento preocupado com a preservação de raízes musicais autênticas, previamente selecionadas e credenciadas pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho. Nesse sentido, a seleção dos gêneros

que deveriam ou não fazer parte do cancioneiro nativista dos festivais, ao delimitar o que é mais ou menos nativo, inscreve na música a relação problemática entre o Rio Grande do Sul e os países citados, mas também entre o Rio Grande do Sul e o Brasil. Quando o movimento nativista reivindica qualidade em termos musicais, procura distinguir-se, basicamente, do que vinha sendo produzido por nomes como Pedro Raymundo, Zé Mendes, Teixeira e diversos conjuntos musicais que atuavam e ainda atuam em bailes gauchescos por toda a região sul. O catarinense Pedro Raymundo (1906-1973) tem aqui um papel pioneiro. De acordo com Mann, quando o músico chega a Porto Alegre em 1929, sua experiência musical já era bastante vasta. “Tocava choro, valsas e até jazz em sua gaita, enquanto batalhava pela sobrevivência como pudesse”. (MANN, 2002: 14) No RS entrou em contato com os gêneros musicais gaúchos e, antes mesmo do movimento tradicionalista consolidar suas regras quanto à indumentária gaúcha, viajou pelo interior do estado a fim de encontrar elementos que pudessem compor seu figurino. Em 1939, forma o “Quarteto dos Tauras”, apresentando-se na Rádio Gaúcha e na Rádio Farroupilha, onde é contratado para atuar em um programa próprio. Com o quarteto, Pedro Raymundo passa a compor em profusão, readaptando canções do folclore gaúcho - como *Boi Barroso* e *Prenda Minha* - e parte em excursão pelo interior do RS, Santa Catarina e Paraná. Segundo Mann, ao final da turnê, tenta convencer o grupo a seguir para o Rio de Janeiro. Não conseguindo, abandona o quarteto e parte só. O sucesso é meteórico: em 1943, depois de enfrentar filas de calouros nas grandes rádios do Rio, consegue se apresentar na Rádio Mairynk Veiga - uma das líderes de audiência - com a toada *Gaúcho Alegre*:

[...] Apresenta-se de chapéu quebrado na testa, botas, esporas, guaiaca e bombachas confeccionadas pela esposa. A toada *Gaúcho Alegre* faz com que seu nome ganhe simpatia geral, fixando seu personagem que logo ficaria nacionalmente famoso: o ‘Gaúcho Alegre do Rádio’. É convidado pela Continental a gravar o 78 rpm com *Adeus, Mariana*.” (MANN, 2002: 16)

Depois do estrondoso sucesso de *Adeus, Mariana*, Pedro Raymundo viria a gravar, até 1958, sessenta discos de 78 rpm, quarenta deles pela Continental. Passa a trabalhar no rádio, no teatro e no cinema<sup>93</sup>, adquirindo grande popularidade no meio artístico da época. Em entrevista ao jornal Pasquim, em 1971, Luiz Gonzaga atribui a Pedro Raymundo a decisão de apresentar-se vestido de Lampião:

“Quando Pedro Raymundo veio para cá vestido até os dentes de gaúcho, eu me senti nu. Eu disse: por que é que o nordeste não tem sua característica? Eu tenho

<sup>93</sup> Em 1944 integra o elenco do espetáculo teatral “Tudo é Brasil”, de Ary Barroso, ao lado de Luz Del Fuego, Jararaca e Ratinho. Em 1948, participa do filme “Uma luz na Estrada”, de Alberto Pieralize e Pedro Bloch, com Mário Lago no elenco. (Mann, 2002: 16)

*que criar um troço. Só pode ser Lampião... Vou imitar esse senhor, mas ninguém vai perceber que eu estou imitando. Ele é gaúcho, eu vou ser cangaceiro.”* (Luiz Gonzaga, entrevista concedida a Ziraldo. Pasquim, 1971<sup>94</sup>)

O estilo de Pedro Raymundo fez escola entre outros artistas gaúchos, como é o caso de Túlio Piva, Gildo de Freitas, Teixeirinha e Zé Mendes. São artistas que, como Pedro Raymundo, ganham o cenário nacional com uma produção musical que mais tarde seria criticada por alguns compositores nativistas como “comercial” ou de “má qualidade”. Nesse sentido, a projeção nacional (relação com o restante do Brasil) – dada através da comercialização de um suposto pastiche da música regional gaúcha – tornava-se incompatível com um projeto nativista que tomava para si a responsabilidade de revitalizar o movimento regionalista através de uma produção musical de qualidade. Quase quarenta anos depois da realização do primeiro festival de música nativista, parece interessante refletir sobre a concepção de “produção musical de qualidade” advogada pelo nativismo e celebrada em cada um de seus festivais.

### **3.2 Palcos Nativistas: de Festas e Festivais**

A partir da pesquisa de campo realizada a respeito da produção de música nativista em Lages, levando em conta o festival “Sapitada da Canção Nativa” (2008), algumas questões foram surgindo e tornaram-se mais e mais presentes. Uma delas diz respeito à especificidade de festas e festivais contemporâneos no que tange à constituição de imaginários sociais abrangentes e espaços singulares de celebração das memórias das cidades que os sediam.

Na 16<sup>a</sup> edição do festival “Sapitada da Canção Nativa”, como pude perceber, o discurso tanto dos organizadores quanto dos radialistas presentes<sup>95</sup> enfatizou em diversos momentos o fato de a “Festa Nacional do Pinhão” estar completando 20 anos e ser um “símbolo da tradição” no estado de Santa Catarina, o que um festival tão prestigiado como a Sapitada vinha a confirmar. Mas qual é a tradição simbolizada pelo festival? De que maneira a música nativista produzida neste evento é tomada pela organização, pela audiência, pelos músicos, compositores, como um “símbolo da tradição”? A composição vencedora da categoria “melhor tema sobre a região serrana”, a milonga *Na Invernada dos Farrapos*, com

<sup>94</sup> Citado por Mann (2002: 18)

<sup>95</sup> A maioria dos festivais nativistas - como já demonstrou Lucas (1990) – conta com uma equipe de locutores de diferentes rádios locais e da região, que transmitem o evento ao vivo, fazendo comentários sobre as canções executadas, muitas vezes acompanhados de comentadores “especializados”, isto é, músicos, poetas, pessoas ligadas ao nativismo de uma maneira geral.

letra do compositor lageano Ramiro Amorim e música de Érlon Pércicles, Cristiano Quevedo e Elton Saldanha, causou imensa empatia no público. Executada pelo grupo gaúcho “Buenas e M’Espalho”, a letra da música faz referência a uma área de campos da cidade de Lages – a “Coxilha Rica” – local onde teria acontecido o combate das tropas republicanas contra as tropas imperiais durante a Revolução Farroupilha<sup>96</sup>. Enquanto acontecia a *performance* da música no palco, perguntei a um compositor que estava concorrendo no festival, sobre o que ele achava de o público ter recebido tão bem aquela composição. Segundo ele, “estava claro”: enaltecia um tema local, de Lages, e ainda enfatizava a ligação dos lageanos com um valor muito importante para o gauchismo, o Movimento Farroupilha. Tinha um “apelo popular”, disse-me ele.



*Fotografia 11: Execução da composição “Na Invernada dos Farrapos” durante a 16ª Sapecada da Canção Nativa (2008). Na foto, Ângelo Franco, integrante do grupo Buenas e M’Espalho.*

No entanto, em que medida a música não apenas aciona imaginários compartilhados por moradores da cidade de Lages através de sua letra, mas é ela própria um agente na produção desses imaginários que surgem e desaparecem, se esvaziam ou tornam-se plenos de significados em determinados momentos (como um festival de música nativista)? Como apontado anteriormente, a milonga tornou-se um gênero bastante recorrente nas composições nativistas, sendo executada de diferentes maneiras e incluindo temáticas variadas. No entanto, ela parece ser tomada como um símbolo musical do “cantar opinando”. Tornou-se um gênero privilegiado para a reflexão na música nativista - característica tão frisada pelos compositores

<sup>96</sup> Informações contidas no livreto das letras das composições concorrentes no Festival, distribuído durante as três noites do evento.



- como também passou a representar um gênero musical mais “intimista”, em oposição a gêneros “alegres” como a vaneira e o bugio. Nesse processo, alguns padrões harmônicos foram conformando-se à dinâmica das composições nativistas. Os tons menores (considerados intimistas) são quase que sumariamente descartados em vaneiras, bugios e chamarras; enquanto que tons maiores (alegres) aparecem em milongas<sup>97</sup>.

Ao focar um momento da história de Lages, o compositor da música citada elege a milonga dentre outros gêneros<sup>98</sup>. Entre os critérios utilizados pela comissão julgadora para avaliar as composições, está o da “adequação temática”; isto é, adequação do conteúdo literário da canção ao gênero musical. O depoimento de um compositor nativista, também jurado de festivais, é bastante interessante nesse aspecto:

*“[...] É o que aconteceu aqui, por exemplo, com aquela música que falava do Correia Pinto, na última ou penúltima Sapecada. Falava do Correia Pinto, e era uma chacarera! Ela ganhou o melhor tema da região serrana, coisa e tal, e aí você fica pensando que o melhor tema, é o tema como um todo, o tema não é letra, o tema é esse todo, é você conseguir, na melodia, no arranjo, adequar a letra. Isso é uma coisa que a gente cuidava muito: o melhor tema. Mas tema não é letra, às vezes o tema nem precisa de letra [...] De repente, o melhor tema da região serrana era uma chacarera, e o que é que chacarera tem a ver com a região serrana? Eu inclusive jamais colocaria uma chacarera em cima de uma letra daquela. É uma letra que pedia uma moda de viola, uma coisa tropeira [...] daí você fica pensando: Ta! Licença poética [...]” (Bada Castro, entrevista realizada em fevereiro de 2009, em Lages-SC)*

A escolha de uma milonga ou de uma chacarera está ancorada em percepções de mundo – e, obviamente, musicais - que, de certa forma, foram padronizadas pela dinâmica dos festivais. Não quero dizer com isso que não existam exceções. Porém, compreender os processos de composição das canções nativistas requer um olhar cuidadoso sobre a organização dos festivais enquanto competições musicais e momentos em que valores bastante específicos entram em cena. Além disso, tais competições se configuraram, ao longo do tempo, em momentos bastante significativos para as cidades que as sediam. É importante mencionar que o festival analisado em minha etnografia, estando inserido em uma festa de grande porte como é a Festa Nacional do Pinhão<sup>99</sup>, assume características peculiares. Isto é,

<sup>97</sup> A discussão sobre as considerações nativas a respeito dos modos “menor” e “maior” será retomada com maior profundidade no capítulo 4.

<sup>98</sup> No capítulo seguinte tratarei mais detalhadamente do processo de composição. É comum existirem canções onde o autor da letra, o poeta nativista, envia a letra a um compositor que escolherá o gênero e irá arranjar-lá de acordo com suas preferências.

<sup>99</sup> Segundo dados divulgados pela organização da festa no site [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com), em 2008 o evento contabilizou um público de 284.805 pessoas em dez dias de festa.

apesar de ser um momento em que se busca enfatizar “valores populares”, “tradições locais”, há também que se levar em conta a maneira como essas ênfases se articulam a interesses mais amplos, estatais e privados, com relação ao turismo e ao mercado do lazer. Como mostrou o trabalho de América Larraín (2008) com relação ao Festival de Dança de Joinville, os festivais são eventos muitas vezes entendidos como “vitrines” das cidades em que estão localizados. Dotam de sentido e dinamizam as ficções que constituem sua população, além de envolver financiamentos por parte de patrocinadores interessados em promover os produtos de suas empresas em um evento altamente lucrativo.

De acordo com Lucas (1990), a literatura antropológica, de uma maneira geral, tem enfatizado o caráter de “inversões simbólicas” desses eventos. No caso brasileiro, a análise dos eventos festivos tem priorizado a perspectiva da construção de um espaço crítico, capaz de condensar, iluminar e desnudar situações-chave que colocam em causa o estado das coisas do social. Para Roberto DaMatta (1998) as festividades, principalmente as festas populares, encarnam o “drama” em que se inverte o mundo. Nesse sentido, no Brasil, as festas populares, as comemorações cívicas e as solenidades religiosas formam um claro “sistema” ou um “triângulo ritual”<sup>100</sup>. Na combinação entre tradição e modernidade, o sistema de festas brasileiro implicaria uma inversão dos papéis sociais, possível, ao menos, no plano simbólico<sup>101</sup>, onde uma “visão relacional” do mundo apareceria enquanto alternativa a uma modernidade hegemonicamente marcada pelo individualismo e pela noção burguesa de igualdade perante a lei. (DAMATTA, 1998: 76).

No clássico *Carnavais, Malandros e Heróis* (1979), DaMatta dialoga com perspectivas referenciais nos estudos sobre a sociedade brasileira, assumindo um ponto de vista diferenciado. De acordo com Livia Barbosa (2000), é na intenção de interpretar o Brasil através da dialética de seus processos hierárquicos e igualitários, que o livro de DaMatta inova e instaura um “E” bastante importante. Isto é: tendo em mente o contexto intelectual e moral em que a primeira edição do livro é lançada – a luta intelectual que colocava marxistas e não-marxistas em choque, preponderando uma visão pessimista sobre a sociedade brasileira – o enfoque sobre as “ênfases, mediações, zonas de encontro e complementaridades entre sócio-lógicas que se combinam e recombina para ordenar o mundo” fez com que a

<sup>100</sup> De acordo com DaMatta (1997), a noção de “triângulo ritual” se refere aos três momentos festivos mais importantes no Brasil, devido ao seu caráter de rituais nacionais: a Semana da Pátria, a Semana Santa e o Carnaval. Segundo o autor, essas três semanas festivas constituem um “triângulo ritual” na medida em que são festividades controladas pelo Estado Nacional, pela Igreja e pela sociedade civil desorganizada. Assim, cada momento festivo e extraordinário corresponde a um grupo ou categoria social, que ocupa um lugar definido – “sua hora e sua vez” – no quadro da vida social nacional. (DAMATTA, 1997: 53)

<sup>101</sup> Para uma crítica a esta perspectiva de DaMatta ver: QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo, Brasiliense: 1992.

perspectiva de DaMatta representasse uma nova forma de falar sobre o Brasil, ou do que faz o Brasil, Brasil! (Barbosa, 2000: 49) Nesse sentido, DaMatta contribui para a análise antropológica no Brasil de maneira fundamental: realiza uma mediação entre as vertentes que apreendem o Brasil através dos macroprocessos sociais, privilegiando suas organizações institucionais, e a vertente culturalista, focalizada nas relações sociais, raciais e cotidianas da sociedade brasileira<sup>102</sup>. No entanto, em um balanço crítico a respeito dos estudos sobre festividades brasileiras, Rita de Cássia Amaral (1998) adverte que além dos aspectos simbólicos e concretos (em termos de estrutura social e econômica), existem ainda outras dimensões relevantes, como a organização política local e a construção de “modelos de ação” que, não sendo totalmente inovadores, têm sido atualizados na forma de incentivo do Estado ao turismo. (AMARAL, 1998: 112). De acordo com a autora, se esta atitude produz, por um lado, a transformação das festas em produtos rentáveis, também recebe como resposta popular o aproveitamento de certas iniciativas da Igreja e do Estado: a festa também é o espaço onde a sociedade se reconhece e escreve sua história tal como ela a compreende.

Segundo Sérgio Alves Teixeira (1988), as festas apresentam uma preocupação ímpar com o auto-destaque das cidades em que acontecem, fazendo com que não se tratem de festas *nas* cidades, mas *das* cidades. Neste processo, o autor avalia que há uma grande motivação por parte dos municípios que realizam as festas em assumirem e destacarem suas próprias origens. No caso de festas ligadas a produtos agrícolas, pesquisadas por Teixeira, cada município escolhe do elenco de sua produção, para festejar, o que mais lhe convém e, independente do que seja, o ambiente rural não está em primeiro plano, mas sim o meio urbano, sede desses eventos.

Como menciona Lucas (1990), os festivais adquiriram uma forma institucionalizada nas sociedades pós-industriais, onde o pesquisador confronta-se com amplas dimensões de participação. Para Beverly Stoeltje (1992), tais construções modernas encarnam, por vezes, interesses ideológicos, comerciais e políticos que estão na base das sociedades que os produzem, constituindo um momento especial para a observação do diálogo entre diferentes interpretações das sociedades sobre si mesmas. No Brasil, os anos 1960 foram referenciais para este tipo de evento, através de competições de música popular organizadas por emissoras de TV e rádio em São Paulo e no Rio de Janeiro. Segundo Zuza Homem de Mello (2003), a

---

<sup>102</sup> Cavalcanti (2000) também ressalta a contribuição de DaMatta à Antropologia, não apenas no Brasil. A autora destaca, entre outras contribuições, a importante discussão empreendida por DaMatta com relação às noções de pessoa e indivíduo (na leitura de Marcel Mauss e Louis Dumont), e também com relação à idéia de “totalidade” nas chamadas sociedades complexas (inserindo o ritual como uma chave de leitura para o sistema de festas brasileiro). (CAVALCANTI, 2000: 155)

“era dos festivais” foi marcada pela expansão nacional da indústria cultural, a atuação de gravadoras multinacionais e a efervescência de um mercado de bens culturais. Grandes nomes da contemporânea música popular brasileira (MPB) foram consagrados nesse período, tais como Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil, entre outros. Nesse sentido, nos festivais contemporâneos, as práticas artísticas ganham ainda um contorno em que se mesclam atividades de mercado ligadas ao ramo do lazer, como o turismo, por exemplo. De acordo com a análise de Edson Farias (2005) quanto à relação entre economia e cultura no circuito de festividades brasileiras, as “festas-espetáculo” populares brasileiras compreendem acontecimentos que compõem situações definidas em razão do forte apelo mercantil das atividades neles desenvolvidas, as quais estão voltadas para a prestação de serviços de diversão e turismo e se situam nos canais dos fluxos das redes midiáticas, pelos quais “símbolos são insumos e mercadorias, a um só tempo”. (FARIAS, 2005:655)

Lucas (1990) compreende que a expressão simbólica mais proeminente do movimento nativista seja o “festival de música nativa”. Desde o começo dos anos 1970, no Rio Grande do Sul, essas competições de música tornaram-se uma instituição bastante próspera, social e economicamente. Segundo a autora, a competição é uma das características centrais dos festivais: além da rivalidade nas competições sonoras baseadas em critérios estéticos, existe também a rivalidade inter-festivais por prestígio e reconhecimento de sua legitimidade. Em todos os festivais nativistas acompanhados por Lucas, ficou clara sua designação como um momento apropriado pela comunidade, cidade, para reviver um passado coletivo, para apresentar a seus participantes os símbolos de sua distinção. De acordo com a autora, sendo que esses festivais acontecem uma vez por ano, oferecem a oportunidade de, em pouco tempo, reavivar histórias sobre famílias locais, figuras políticas e populares. (LUCAS, 1990: 172) Segundo Ruben Oliven (1992), os festivais de música nativista são uma das arenas na qual têm se travado de modo mais intenso as disputas em torno do que significa ser “gaúcho”, mesmo que o debate seja travado entre catarinenses. É nessa arena que se confrontam os atores do “gauchismo”, tendo a música como móvel de disputa. (OLIVEN, 1992: 116) De acordo com o autor, toda a polêmica gira, em última instância, em torno do que vem a ser a “cultura gaúcha” e quem tem competência para defini-la.

Se pensarmos como DaMatta - com relação ao que faz do Brasil, Brasil -, a importância dos festivais nativistas, principalmente no Rio Grande do Sul, pode trazer à tona questões interessantes sobre o que seria considerado específico (sem ser exclusivo) da sociedade sul-rio-grandense. No entanto, é preciso pontuar que ao centralizar sua análise sobre a sociedade brasileira na festa popular do Carnaval, DaMatta acaba dando uma nova

roupagem, como sugere Cavalcanti, a uma crença romântica dos estudos folclóricos do começo do século XX no Brasil: a de que o popular abrigaria a essência da nacionalidade. (CAVALCANTI, 2000: 152) Nesse sentido, considero problemático pensar os festivais nativistas enquanto eventos populares capazes de condensar a essência de uma determinada regionalidade, ainda que a sua dinâmica possa revelar a construção de imaginários totalizadores sobre a sociedade sulista.

## CAPÍTULO 4

### **Música de Festival: etnografia da produção de música nativista entre compositores da cidade de Lages-SC, participantes do festival Sapecada da Canção Nativa.**

#### **4.1 Do Festival às Composições:**

*Se perguntarem de onde vem este gaudério  
Não tem mistério e a resposta logo tenho  
Não sou de longe, sou crioulo desta terra  
E esta serra é a querência de onde venho.*  
Renato Gomes. “Unha de Gato” (2008) <sup>103</sup>

Cheguei ao parque “Conta Dinheiro” por volta das três horas da tarde do dia 18 de abril de 2008. Era domingo, um dos dias de entrada gratuita da Festa Nacional do Pinhão. Os músicos já estavam fazendo a passagem de som no *palco nativista*, na “Rua do Fandango” (do lado direito do parque), e algumas pessoas acompanhavam da arquibancada. O palco ficava dentro de um pavilhão amplo, coberto, com barraquinhas vendendo quentão, comidas e drinks dos mais variados tipos. A arquibancada foi montada em uma das laterais do pavilhão e, mais ao fundo, de frente para o palco, a mesa da comissão julgadora do festival e a mesa dos radialistas que transmitem o evento ao vivo. Atrás do palco, do lado esquerdo, a sala da organização e uma espécie de camarim para os músicos, chamado pela equipe da organização como “QG”. Como já havia me comunicado por e-mail com a organizadora do festival, procurei por ela nessa sala. A Sra. Carla Arruda estava dando uma entrevista, então esperei observando o espaço atentamente. Numa pequena salinha, um grupo de músicos ensaiava. Todos eram bastante jovens, vestidos com algumas peças da indumentária gaúcha, combinando bombachas com tênis e camisetas, e usando boinas e chapéus dos mais variados modelos. Era o grupo que faria a passagem de som em seguida. O clima descontraído, de ensaio e festa, trouxe-me uma experiência familiar - como instrumentista -, dos momentos saborosos de expectativa durante os ensaios.

Até o momento, só conhecia a Sra. Carla e seu irmão, o Sr. Mário Arruda. Fiquei por ali um tempo, anotando algumas coisas, ensejando algum contato. É sempre um momento difícil, pelo menos para mim, então resolvi sair do camarim e sentar-me na arquibancada para observar a passagem de som. O primeiro grupo que passava o som saiu do palco enquanto outros músicos preparavam-se para entrar: eram aqueles que estavam na salinha dentro do

---

<sup>103</sup> O xote “Unha de Gato”, com letra e música de Renato Gomes venceu a categoria “Música Mais Popular” do festival Sapecada da Canção Nativa em 2008.

camarim. Os músicos que saíram do palco sentaram ao meu lado na arquibancada e conversaram animadamente sobre a composição e a qualidade do som. Cada grupo executava a composição duas vezes: um técnico de som comandava o ensaio. Aos poucos, outros músicos chegavam ao pavilhão, trazendo seus instrumentos, cumprimentando os amigos, num clima bastante amistoso. A passagem de som do festival é realizada sempre à tarde, durante as fases eliminatórias. No último dia do evento - a “finalíssima”- não há passagem de som, pois se apresentam as composições classificadas nos dois dias anteriores (fases eliminatórias).

A abertura do festival aconteceu às nove horas da noite, com a fala do apresentador conhecido em Lages como “Cascão”<sup>104</sup>. Após anunciar os promotores do evento (Prefeitura de Lages, Lei de Incentivo à Cultura do Ministério da Cultura e Fundação Cultural de Lages) e seus patrocinadores, o apresentador chamou ao palco a primeira concorrente da noite, a milonga “Povoeiro, Flor de Campeiro”, com letra e música de João Stimamilio Santos e interpretação de Flávio Hanssen.



Fotografia 12: “Cascão”, apresentador da 16ª Sapecada da Canção Nativa (2008)

Acompanhei a execução da música ao lado da mesa dos jurados, tentando conciliar a observação dos músicos no palco e as reações dos jurados. Também observei a maneira como o público recebia as composições, com aplausos, saudações, assovios, *sapucays*<sup>105</sup>. Livretos com as letras das composições concorrentes são distribuídos para o público, sempre no início

<sup>104</sup> O apresentador estava utilizando a indumentária típica gaúcha: bombacha, camisa, lenço, chapéu, guaiaca (espécie de cinto) e botas.

<sup>105</sup> Do vocabulário gauchesco, o mesmo que “grito espontâneo”. De acordo com meus interlocutores, os *sapucays* são gritos dados pelos “chamameceros” (compositores, instrumentistas ou apreciadores do gênero musical chamamé) no momento em que se ouve um chamamé. Ainda, no final de uma música que tenha agradado o público durante um festival ou qualquer outra apresentação de música nativista.

do festival. Algumas pessoas acompanhavam as letras, olhando poucas vezes para o palco; outras dançavam em pares, ou simplesmente assistiam as composições na frente do palco ou nas arquibancadas. Os jurados observavam a execução das composições atentamente, por vezes comentando alguns aspectos das composições entre si. Escreviam as notas de cada composição em planilhas individuais que, em seguida, eram repassadas para a equipe de organização. Devo confessar que a profusão de informações e detalhes por serem anotados – além das fotografias que sentia necessidade de realizar – fizeram-me refletir sobre os desafios da observação de campo. Como eu deveria agir? O que eu deveria observar e anotar? Naquele momento, eu ainda não tinha um projeto de pesquisa consolidado. No entanto, o “pré-campo”<sup>106</sup> teve que se tornar “campo”, na medida em que eu estava pesquisando um evento anual e deveria levar em conta o prazo de defesa da dissertação. Nesse sentido, apesar das dúvidas e ansiedades, minha primeira experiência de campo ajudou-me a construir um bom projeto de pesquisa, um verdadeiro aliado nas experiências futuras.



*Fotografia 13: Execução da composição “O Gosto” durante a 16ª Sapecada da Canção Nativa (2008). Da esquerda para a direita, Miguel Tejera (baixo), Eduardo Muñoz (bandoneom) e Robledo Martins (intérprete).*

Na primeira noite subiram ao palco nove composições, sendo sete inscritas na Sapecada da Canção Nativa (fase nacional) e duas classificadas através da Sapecada da Serra Catarinense (fase regional). Nos intervalos entre uma composição e outra, o grupo lageano

<sup>106</sup> Discutindo com meu orientador, resolvemos que a primeira observação do festival deveria ser considerada uma parte do campo, e não um pré-campo, como havia imaginado. Eu cursava o segundo semestre do mestrado e estava em processo de escrita do projeto de dissertação. Como o festival acontece apenas uma vez por ano, não poderia deixar a observação de campo apenas para a próxima edição do festival (junho de 2009), quando estaria prestes a defender a dissertação. No entanto, tudo ocorreu da melhor maneira possível. Agradeço mais uma vez a meu orientador, Prof. Rafael José de Menezes Bastos, pelo apoio e dedicação durante o mestrado.



“Barbicacho Dança Show” apresentava diferentes danças gauchescas<sup>107</sup> ao som de instrumentos de percussão (bombos legueros e boleadeiras)<sup>108</sup> executados pelo próprio grupo. Moças e rapazes, ambos pilchados, revezavam-se entre a dança e os instrumentos de percussão. A habilidade com as boleadeiras e as coreografias gauchescas empolgavam o público que aguardava a próxima composição concorrente.

Depois da última composição da noite, o apresentador agradeceu o público presente e anunciou o show de encerramento do primeiro dia do festival, com o compositor e intérprete nativista Luís Marengo. Os músicos que permaneceram no pavilhão do festival confraternizaram com os colegas e parceiros de composição, ou concederam entrevistas às emissoras de rádio e TV da região. O público também aproveitava para pedir autógrafos e tirar fotos com seus compositores preferidos.



*Fotografia 14: Execução da composição “Dentre os Confinos da Cordeona” durante a 16ª Sapecada da Canção Nativa (2008) Da esquerda para a direita: Lisandro Amaral (intérprete), Aluísio Rockembach (acordeom) e Sandro Rockembach (intérprete).*

Como acompanhei duas edições do festival – 2008 e 2009 – pude perceber mudanças importantes de um ano para o outro. Uma delas, mais subjetiva, diz respeito à minha inserção enquanto pesquisadora. Em 2008, sem conhecer os compositores, nem grande parte da equipe de organização do festival, sentia-me observando, muito mais do que participando – se é que

<sup>107</sup> Danças gauchescas são as danças pesquisadas por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes e que se tornaram o repertório-base dos grupos de dança formados pelos Centros de Tradição Gaúcha, como é o caso do grupo Barbicacho Dança Show, do CTG Barbicacho Colorado, de Lages.

<sup>108</sup> O bombo leguero é um tambor com estrutura de madeira e pele animal. Recebe este nome devido ao alcance (léguas) de propagação do som produzido por ele. Na música gauchesca e nativista, os instrumentistas utilizam duas baquetas de madeira, um pouco mais espessas que as baquetas utilizadas nos instrumentos de bateria. As boleadeiras são pequenas bolas de madeira amarradas a pedaços de corda de mais ou menos 1 metro de comprimento. Os instrumentistas geralmente usam pares de boleadeiras, rodando-as com as mãos e fazendo com que as bolas de madeira se choquem com o chão, marcando os ritmos das músicas.

as duas coisas podem ser desvinculadas. Assim, acompanhando novamente o festival, em 2009, os sentidos etnográficos pareciam mudados. A reflexão retrospectiva – através da análise das primeiras notas de campo e entrevistas – pode revelar bem mais do que um simples acúmulo de informações e aperfeiçoamento das questões. Ela revelou, pelo menos para mim, alguns significados atribuídos à minha presença, entre instrumentistas, compositores, jurados, imprensa e equipe de organização. E quando anuncio este capítulo com a frase “Do festival às composições”, pretendo explorar de que maneira a trajetória do primeiro momento no campo às experiências futuras foi importante para a etnografia como um todo. Dentre os significados, estar ali como mais uma espectadora do evento – vale lembrar que muitos apreciadores de música nativista acompanham passagens de som, triagens de festivais, além das apresentações durante o festival – transformou-me, de um ano para o outro, em alguém que fazia parte do evento. Alguém que “trabalhava” nele. Explico: antes de anunciar as canções premiadas no festival de 2009, o apresentador do festival apresenta uma lista de agradecimento às pessoas que trabalharam no evento ou que ajudaram em sua divulgação. Para minha surpresa, entre diferentes jornais e rádios locais, assim como patrocinadores, lá estava o meu nome, vinculado à Universidade Federal de Santa Catarina. Lembrei imediatamente de um evento promovido pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) de Porto Alegre, onde o antropólogo Ruben Oliven foi convidado para ministrar uma oficina sobre tradições gaúchas<sup>109</sup>. Sabemos que é uma prática bastante comum antropólogos serem convidados a participar de conferências, palestras, seminários, para além do meio acadêmico. Porém, o debate sobre as relações entre os antropólogos e os sujeitos de suas pesquisas tem se renovado constantemente.

A leitura de textos etnográficos, para além de indicações acadêmicas e, acima de tudo, atividade essencial da formação antropológica, pode apresentar-se como literatura extremamente saborosa e encantadora, na medida em que o antropólogo, literalmente autor, envolve o leitor em sua poderosa narrativa. Entretanto, esta não é uma afirmação simples. Apresenta em si mesma uma discussão muito fértil no interior do campo antropológico, qual seja: a de que a etnografia, como um processo de representação, um *enquadramento* da realidade na forma de conhecimento (utilizando os termos de meus professores Scott Head e Vânia Cardoso), entre outras definições, constrói seu próprio discurso e seu próprio gênero narrativo. A etnografia – pedra de toque do conhecimento antropológico – constituiu-se, ao

---

<sup>109</sup> O evento foi realizado em 2008, em Porto Alegre, e organizado pelo IGTF. Contou com a presença tanto de pesquisadores ligados ao Movimento Tradicionalista Gaúcho quanto de professores da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e de outras universidades do estado. Não pude acompanhar o evento, mas em minha visita ao IGTF recebi um folder de divulgação.

longo do tempo, como *locus* de inúmeras e instigantes polêmicas. Um dos debates centrais é a maneira como se produzem as interpretações antropológicas e como estas se tornam hegemônicas. Além disso, questiona-se o regime contemporâneo do “eu”, configurado no quase-personagem do antropólogo, em suas possibilidades e limitações ao *escrever a cultura*. A compreensão da etnografia como gênero, texto, narrativa, alegoria, enfim, como verdade parcial, coloca a noção de cultura como um “produto de inscrição”, nas palavras de Clifford Geertz, e aproxima, embora não subsuma, o campo da crítica cultural ao da crítica literária.

*Anthropology as a Cultural Critique* (1986)<sup>110</sup>, um dos livros de cabeceira na discussão sobre a crise das representações etnográficas a partir dos anos 1980, problematiza a etnografia enquanto “representação transparente”. Voltar o olhar para a etnografia enquanto representação significa, sobretudo, entender a importância da retórica nesses textos, atentando para a ironia das formas de conhecimento. George Marcus e Michael Fischer entendem a idéia de crítica cultural a partir da situação onde os antropólogos voltam-se para sua própria sociedade e constroem uma espécie de autocrítica; as narrativas podem, dessa maneira, incorporar o “estranhamento” das sociedades dos antropólogos, isto é, nas pontas de um triângulo estariam o antropólogo, sua pesquisa e o *other*, sempre problemático. Assim, o texto revela-se *cultural critique*, na medida em que o estranhamento é produzido a partir do *abroad* etnográfico. Nesse sentido, a maneira de construção do texto etnográfico é também um modo discursivo da antropologia. As múltiplas dimensões do texto remetem a maneiras específicas de representação da cultura como um acesso estratégico e analítico de outras sociedades.

As famosas descrições das culturas não estão longe de serem problematizadas: de acordo com James Clifford (2002), a Antropologia Social do século XX passa necessariamente pela construção de uma representação plausível em uma realidade ambígua, multifocal, onde a representação é em si mesma intercultural. Clifford descreve a etnografia como “performance e alegoria”, no sentido de entendê-la como “performance com enredo estruturado através de histórias poderosas”. (CLIFFORD, 2002:63) Ainda nesse sentido, a consciência de que a retórica utilizada em nossas etnografias provém de escolhas originadas *no* e *com* o campo – a escrita etnográfica não se limita a gabinete, computador, dados espalhados sobre a mesa –, insere a problemática da *performance etnográfica* pontuada por Stephen Tyler no artigo “*Post-Modern Ethnography: From Document of the Occult to Occult*

---

<sup>110</sup> MARCUS, George e FISCHER, Michael. *Anthropology as a Cultural Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

*Document*".<sup>111</sup> De acordo com o autor, a etnografia deve evocar uma ruptura absoluta entre o representante e o representado na medida em que ela própria é o objeto de sua pesquisa. Este fato extremamente relevante insere no debate a participação do leitor das etnografias na suposta conclusão sobre a realidade evocada no texto. Este "mundo oculto", do leitor – seja ele um nativo acadêmico ou não – pressupõe um holismo que existe provisoriamente apenas na leitura; em outras palavras, não se apresenta como um holismo metodológico, mas, sobretudo, ético.

Com isso, é importante entender até que ponto a construção de um texto etnográfico retoma, de fato, a discussão acerca do ofício etnográfico como aquele que articula conhecimentos dispersos e dá luz a significados encobertos, como propõe Vagner Gonçalves da Silva (2000). Ao desenvolver um trabalho, definido por Peter Fry como uma "metaetnografia", Vagner discute a presença do antropólogo no campo, o *encontro etnográfico*, de onde parte o texto final, apresentado em bancas, congressos, seminários e, no caso das religiões afro-brasileiras pesquisadas pelo autor, lido e comentado pelos próprios sujeitos da pesquisa, também escritores de suas religiões. Apesar do risco de reificação do antropólogo, Vagner aponta para dimensões básicas da discussão em torno da dicotomia clássica entre sujeito e objeto. O encontro etnográfico, portanto, deve ser entendido tanto a partir das representações dos observadores quanto da dos observados, o que no caso de sua pesquisa fica ainda mais latente. Entretanto, ao assumir o caráter "provisório, parcial e inventivo" de sua etnografia, Vagner Gonçalves da Silva assume de maneira instantânea a preocupação de estar escrevendo para um determinado leitor (preferencialmente acadêmico), com o qual um discurso comedido e sistemático deve ser utilizado. (SILVA, 2000:21) Relembrando o fato de que alguns compositores nativistas leram e comentaram meu projeto de dissertação - disponível no site do núcleo de pesquisa do qual faço parte na UFSC, o MUSA<sup>112</sup> - e conversando com meu orientador sobre a questão do distanciamento, percebi que refletir sobre o encontro etnográfico não se tratava apenas de um procedimento metodológico, mas ético.

---

<sup>111</sup> TYLER, Stephen. "Post-Modern Ethnography: From Document of the Ocult to Occult Document" In: *Writing Culture*. Edited by James Clifford and Georg Marcus. Berkeley: University of Califórnia Press, 1986.

<sup>112</sup> Descrevo o fato no primeiro capítulo dessa dissertação

#### 4.2 Das Composições ao Festival, passando pelo Ensaio.

Acompanhando a Sapecada da Canção Nativa em 2008, pela primeira vez, recebi da Sra. Carla Arruda uma listagem com as composições classificadas pela triagem, contendo também os contatos dos compositores e instrumentistas que participaram do festival. Tendo essas informações, passei a me comunicar por e-mail e telefone com alguns compositores e verificar a possibilidade de realizar entrevistas e observações de campo. Quando voltei a Lages, em setembro de 2008, além da pesquisa bibliográfica sobre a cidade, comecei a conhecer pessoalmente os compositores que tinha contatado previamente. Setembro foi um mês bastante interessante para o início da pesquisa de campo: é quando são realizados os eventos em comemoração à Semana Farroupilha de 20 de setembro. Assim, pude observar algumas apresentações musicais de meus futuros interlocutores e refletir sobre as informações obtidas com a leitura de textos sobre a história de Lages. Na comemoração do dia 20 de setembro - organizada pelo Movimento Tradicionalista Gaúcho de Santa Catarina e pela Fundação Cultural de Lages no parque Jonas Ramos –, acompanhei o show de Jones Andrei Vieira e Éder Goulart, músicos bastante atuantes no festival Sapecada da Canção Nativa. Como já havia me comunicado por e-mail com Vieira, apresentei-me após a apresentação e combinamos uma entrevista para alguns dias depois.

A atuação de Vieira no festival Sapecada da Canção Nativa começou em 1997, compondo em parceria com o poeta, compositor e instrumentista Éder Goulart. Antes disso, atuou como instrumentista (acordeonista ou “gaitero”, denominação comum para este tipo de instrumentista) em diferentes conjuntos de baile da região (como o grupo “Acalanto” e o grupo “Galpão”) e em fazendas de turismo rural em Lages. Na entrevista que realizei com Vieira, em seu estúdio particular, o compositor e instrumentista contou-me sobre sua musicalização dentro do *meio nativista* - como muitos músicos gostam de mencionar:

*“Desde que eu me conheço por gente, desde criança, eu ia aos torneios de laço da região; meu pai laçava e era envolvido com CTG. Eu sempre tive essa ligação com o campo... meus pais moram no campo até hoje. Meu pai toca um pouco de gaita e eu tinha essa ligação. Então comecei a ir aos rodeios, comecei a laçar muito novinho, com dez, onze anos, e a hora que eu fui ao primeiro baile, que eu parei na frente de uma gaita... eu não dancei, eu não vi mais ninguém, eu paralisei e fiquei a noite inteira olhando a magia dos dedos do gaitero, a bailar no teclado. Eu achava a coisa mais linda a técnica daquele instrumento. E aí comecei: quero tocar!”.* (Jones Andrei Vieira, entrevista realizada em outubro de 2008, em Lages-SC)

A “magia da gaita”, apontada por Vieira em sua recordação pessoal, parece estar ancorada em uma memória comum, atribuída ao instrumento por diferentes instrumentistas e de diferentes gêneros musicais. Muitas canções nativistas tematizam a gaita, dando a ela feições e temperamentos humanos, como chorar e falar. Nesse sentido, a gaita ou “cordeona” (adjetivo carinhoso dado ao instrumento) muitas vezes é entendida como uma extensão do corpo do instrumentista (o gaitero fala, chora através da gaita) e lhe concede um status específico dentro de uma apresentação musical ou baile, por exemplo, quando o gaitero aparece como um personagem ímpar: o gaitero abre o fole<sup>113</sup> da gaita e o baile começa<sup>114</sup>.



*Fotografia 15: Execução do bugio “Domingo de Campanha” durante a 17ª Sapecada da Canção Nativa. A composição recebeu os prêmios de “Música Mais Popular” e “Melhor Tema Campeiro” nessa edição do festival. Da esquerda para a direita, Beto Ventura (intérprete), Renato Gomes (gaita de botão) e Jones Andrei Vieira (acordeom).*

Outro aspecto interessante com relação a esse instrumento musical pode ser elucidado através do mito de origem do bugio, um dos poucos gêneros considerados nativos do Rio Grande do Sul. O bugio é uma peça instrumental com uma execução bastante marcada pela gaita-ponto, ou pelo acordeom (também chamado de gaita-piano), sendo considerado uma invenção sul-rio-grandense<sup>115</sup>. A explicação mais freqüente reproduz as opiniões dos pesquisadores Paixão Côrtes e Barbosa Lessa (1956), de que o gênero recebeu este nome devido a uma espécie de macaco encontrada nas áreas de floresta das regiões serrana e missioneira do estado. A característica mais marcante do gênero é a imitação do “ronco” do

<sup>113</sup> A estrutura sanfonada do instrumento.

<sup>114</sup> Muitos bailes gauchescos começam com a abertura do fole da gaita, soando o tom da primeira canção que será executada.

<sup>115</sup> Atualmente, duas cidades do estado (São Francisco de Assis e São Francisco de Paula) disputam o título de local de origem do gênero.

macaco bugio, chamado pelos instrumentistas de “ronco da baixaria”. O efeito sonoro é produzido através do acento no primeiro tempo do compasso binário. O musicólogo Tasso Bangel (1989) acredita que o bugio tenha raiz no lundu e no maxixe – gêneros da música popular bastante executados durante os séculos XIX e XX, respectivamente – principalmente devido à sua métrica e seu acento no primeiro tempo. A primeira gravação do gênero data de 1955, realizada pelo grupo *Irmãos Bertussi*<sup>116</sup> - grupo que também inaugurou uma prática importante para a música gauchesca: os conjuntos de baile. Os “bailes de fandango” – como eram conhecidos os eventos onde conjuntos de música tradicionalista se apresentavam<sup>117</sup> – tornaram-se bastante apreciados, principalmente nas cidades do interior do Rio Grande do Sul e também de Santa Catarina e Paraná. O repertório musical dos conjuntos de baile - que executavam gêneros considerados tradicionalistas pelo MTG - fez com que alguns gêneros fossem considerados mais “fandangueros”<sup>118</sup> do que outros, como é o caso do bugio. Além disso, a suposta origem missioneira e serrana do bugio, fez com que em outros contextos de serra - como a serra catarinense – o gênero também fosse considerado um dos representantes das raízes musicais da região.

Vieira relatou que compôs muitos bugios - tanto para a Sapecada da Canção Nativa, quanto para outros festivais nativistas -, considerando serem essas composições uma “marca registrada” de sua produção musical. Para o compositor, ter nascido e morado em Lages durante toda a sua vida, fez com que suas composições incorporassem quase que “naturalmente” os *ritmos* serranos. No entanto, Vieira apresenta um contraponto ao próprio argumento:

*“Desde 1997 eu participo da Sapecada, e acho que só teve um ano que eu não compus um ritmo serrano... um bugio, uma toada, um chote. Nós que somos serranos, que crescemos aqui, que conhecemos a nossa história e sabemos a força que tem o homem serrano, não temos por que cantar fronteira, a história deles<sup>119</sup>... nós temos que, em primeiro lugar, firmar a raiz no nosso chão”.* (Jones Andrei Vieira, entrevista realizada em outubro de 2008, em Lages-SC)

<sup>116</sup> O bugio “Casamento da Doralice”. Bertussi, Irmãos. *Coração Gaúcho*. Copacabana CLP 41100. 1955: Brasil.

<sup>117</sup> Normalmente eventos organizados por Centros de Tradições Gaúchas. Os bailes continuam a existir em toda a região sul, porém, o adjetivo “fandanguero” - utilizado pelos compositores nativistas que entrevistei – não se aplicaria, segundo eles, aos bailes atuais, que mesclam gêneros da música gauchesca com o samba e o forró, por exemplo. A nova geração de conjuntos de baile recebe de muitos compositores nativistas, e também da mídia sul-rio-grandense, o nome de “Tchê Music”. Sobre a Tchê Music, ver: Hoffman (2008)

<sup>118</sup> “Fandanguero” aparece aqui como um sinônimo de tradicional, raiz.

<sup>119</sup> Aqui o compositor se refere à história dos sul-rio-grandenses.

O contraponto encontra-se no *dever*, para além da *natureza*. Nesse sentido, o compositor lageano, socializado nas práticas musicais de sua cidade, teria a obrigação moral de reconhecê-las em suas composições. E essa não é uma característica exclusiva da produção de música nativista em Lages. Como mencionado nos capítulos anteriores, os compositores de música nativista, em geral, elegem um significado central para suas práticas: fazer música nativista é, sobretudo, cantar o amor pelas coisas nativas. Desse pressuposto básico, tem-se que as coisas nativas são as coisas ligadas ao ambiente rural, ao universo “campeiro” – termo muito utilizado pelos compositores. Assim, como analisou Lucas (2003), o movimento nativista ancora-se nas expressões sociais e simbólicas criadas em torno da cultura pastoril e da cultura do gaúcho. Nesse sentido, embora grande parte dos compositores nativistas resida em cidades, é o ambiente rural que representa o que entendem por nativo. A constituição de imaginários acerca das regiões onde estão localizadas as cidades que sediam os festivais nativistas revela, portanto, uma maneira específica de refletir sobre um passado rural, campeiro.



Fotografia 16: Show de Jones Andrei Vieira na 4ª Nevada da Canção Nativa (2009), em São Joaquim-SC.



Ao longo das entrevistas e observações de campo, a questão de *como* e *quando* surgiram poetas e compositores nativistas em Lages tornou-se muito importante. E não apenas pelo número de vezes em que o assunto foi mencionado, mas por sua capacidade diacrítica, em demarcar *estilos* de composição. Nesse contexto, a categoria *estilo* deve ser compreendida enquanto uma tendência dos compositores em escolherem determinadas temáticas em detrimento de outras. Assim, existem compositores da *linha campeira*, da *linha de projeção folclórica* e da *linha livre*<sup>120</sup>. Tais categorias nativas correspondem a tipos ideais, isto é, ao longo de suas trajetórias individuais, muitos compositores passeiam pelos três *estilos*, ainda que sejam reconhecidos por apenas um.

Alguns compositores da cidade relataram “como era difícil, antigamente”, encontrar um músico nativista na região, enquanto que no Rio Grande do Sul existiam muitos. O “como era difícil, antigamente” estaria ligado ao número restrito de compositores, instrumentistas e apreciadores das canções nativistas no tempo em que o festival Sapecada da Canção Nativa ainda não existia. Além da inexistência de um festival nativista na cidade, outro argumento apresentado pelos compositores com relação aos tempos remotos do nativismo em Lages, diz respeito à falta de outros espaços para a apreciação dessas canções, como bares e casas noturnas<sup>121</sup>. O depoimento do instrumentista e compositor Joacir Borges (conhecido no *meio nativista* de Lages como “Vacaria”) revela algumas nuances desse discurso. Em 1989, voltando a Lages depois de uma temporada em Porto Alegre-RS – quando participou de um curso de danças gauchescas e acabou se interessando pelos instrumentos de percussão utilizados na música nativista (como o bombo leguero e as boleadeiras) -, Borges decide “montar” um bar de música nativista:

*“Voltei para Lages e junto com um amigo de infância, o James Michel (Cascão), montamos um bar nativista que se chamava Bar e Restaurante Gaitaço. A nossa idéia era a culinária serrana e a música nativista – que na época, em Lages, era minoria. Poucas pessoas escutavam e apreciavam esse tipo de música, mas tinham também os que gostavam e não tinham um lugar para apreciar essa música. Como o James cantava muito bem e eu tinha aprendido a tocar percussão, nós começamos a fazer música ao vivo no nosso bar, tocando as músicas de festivais [...] nossa principal referência era a Califórnia, a Tertúlia, a Coxilha, a Seara da Canção<sup>122</sup>, esses festivais antigos, alguns até nem existem mais, infelizmente. Uma vez por mês nós*

<sup>120</sup> Essas categorias correspondem à classificação utilizada pelo festival Califórnia da Canção Nativa, de Uruguaiana-RS (o primeiro festival nativista). No capítulo 2 explicito o significado de cada uma delas.

<sup>121</sup> O exemplo do surgimento de muitos bares nativistas na cidade Porto Alegre-RS - principalmente na década de 1980 - era frequentemente citado pelos interlocutores para sinalizar a ausência da produção de música nativista em Lages.

<sup>122</sup> Respectivamente, Califórnia da Canção Nativa (Uruguaiana-RS), Tertúlia da Canção Nativa (Santa Maria-RS, Coxilha da Canção Nativa (Cruz Alta-RS) e Seara da Canção Nativa (inexistente atualmente).

*trazíamos shows nativistas de artistas do Rio Grande do Sul. Na época não tinha Festa do Pinhão, mas sempre que acontecia um rodeio alguns artistas eram convidados e o público daqui gostava muito, como Dante Ramón Ledesma, Neto Fagundes, Elton Saldanha, Renato Borghetti, Pedro Ortaça, José Cláudio Machado, Os Serranos, Gaúcho da Fronteira... nós trouxemos todos esses grandes nomes da música nativista para tocar no nosso bar. Então houve um grande ‘boom’ na cidade em relação à música nativista por essa nossa atitude de trazer esses artistas nativistas de peso, na época. Em contraponto, também passamos a aprender com eles. Tanto eu quanto o James recebemos influências diversas do nativismo, por conta desses shows no bar [...].” (Joacir Borges, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)*

Um dos pontos mais comuns dos regulamentos de festivais nativistas fala sobre o limite de participação de intérpretes, instrumentistas e compositores de letra e música, sendo que cada um poderá defender, no máximo, duas composições durante o festival. Isso faz com que uma prática torne-se absolutamente fundamental no processo de composição: as *parcerias*. Nesse sentido, não são grupos, conjuntos, bandas, que entram no palco para defenderem as composições, e sim *parceiros* de composição. O depoimento de Vieira a respeito do início do processo de composição de uma *música de festival* – como prefere chamar – é bastante elucidativo de como as parcerias articulam as relações entre letra e música nas composições nativistas:

*“Primeiro eu componho a letra, por exemplo, ou quando não sou eu que componho a letra eu pego a letra e dou uma olhada na métrica, penso num ritmo e pego o instrumento e vou tocando [...] Até já aconteceu de a melodia vir antes... ou às vezes acontece simultâneo, de você pegar a letra e sair cantando. Mas normalmente a música vem depois da letra. Às vezes o autor da letra já pensa num ritmo enquanto escreve, mas aí depende muito da parceria. Muitos poetas me procuram pra compor bugio, por exemplo.” (Jones Andrei Vieira, entrevista realizada em outubro de 2008, em Lages-SC)*

É importante notar que além da constante permuta de parceiros, a atuação de cada um no processo também pode variar. Os chamados *poetas nativistas*, muitas vezes, compõem músicas para as letras de outros poetas. No entanto, as atuações tendem a demarcar um status permanente para os atuantes: alguém poderá ser considerado poeta quando, por exemplo, for conhecido mais por suas letras do que por suas músicas. Assim também um intérprete poderá não ser lembrado pelas músicas que compôs, mas pelas interpretações das composições de seus parceiros.

Borges enfatizou o contexto de formação de muitas parcerias entre compositores nativistas da cidade - como os bares e shows de música nativista. Um fato interessante

relatado pelo músico quanto à constituição do grupo “Gaitaço Serrano” - do qual faziam parte o próprio Borges, James Michel (intérprete e violonista) e Paulo Rigo (gaitero) - diz respeito à “liberdade” com que o grupo construía os arranjos para suas composições. Segundo Borges, os instrumentos de percussão utilizados por ele teriam causado certo espanto entre músicos mais conservadores, já que as canções nativistas comumente eram executadas com poucos instrumentos de percussão (basicamente o bombo leguero) e raras vezes com instrumentos de bateria, como caixas e pratos:

*“[...] Na época eu usava bombo leguero, caixa, chimbau, fazia meio que uma bateria. Também usava prato de ataque, prato de condução, posteriormente coloquei bongô, tumbadora, conga... até uns timbales eu usei uma época. Hoje em dia eu me sinto um pouco culpado por isso (risos)... Essas influências que hoje em dia você vê na música mais fandanguera transformaram-na em um ‘Olodum campeiro’... desvirtuaram muito a música de fandango. Eu me sinto um pouco culpado, porque na época a música nativista não usava instrumentos como o bongô, a tumbadora e tal. Mas também foi um pouco a influência do Neto Fagundes, que tinha mais ou menos esse perfil.”* (Joacir Borges, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)

Segundo Borges, com o surgimento da Sapecada da Canção Nativa, em 1993, a constituição de parcerias torna-se ainda mais intensa. Na primeira edição do festival – que ainda não contava com a fase regional -, o grupo Gaitaço Serrano, juntamente com o poeta e compositor lageano Ramiro Amorim, inscreve a composição “Princesa da Serra”, que foi classificada pela triagem e recebeu o prêmio de “música mais popular” do festival.



*Fotografia 17: Apresentação de Joacir Borges durante a 4ª Nevada da Canção Nativa (2009), em São Joaquim-SC. Na imagem, Borges marca o ritmo da música com um par de boleadeiras.*

*“[...] Para grande honra e orgulho nosso, na primeira Sapecada – que ainda não tinha a fase regional – meu compadre Ramiro Amorim, que é um grande compositor, fez um tema para o grupo Gaitaço. O tema se chamava “Princesa da Serra”. Esse tema saiu premiado, graças a Deus, com empenho do grupo e também da população lageana. Naquela época, poucos faziam música nativista em Lages e nós conseguimos passar essa música pro festival e ganhamos o prêmio de “música mais popular”. Foi um momento ímpar. Aqui só existiam conjuntos de baile, não existiam grupos e músicos nativistas. Existia um ou outro que se aventurava tocar algum tema nativista, como o Bada Castro, o grupo Vozes Rurais, mais tarde o Éder Goulart – que sempre afirma que sofreu influências do grupo Gaitaço Serrano. Na época, o grupo Gaitaço representava muito a cidade, fazendo os lançamentos da Festa do Pinhão. O primeiro jingle da festa quem fez foi o grupo Gaitaço [...]”.* (Joacir Borges, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)

Nesse sentido, as relações sociais oriundas dos processos de composição - como as parcerias - contribuíram muito para o fortalecimento de um *meio nativista* em Lages. Ao iniciar a pesquisa de campo, fui informada de que havia na cidade uma associação de poetas e compositores nativistas, a “Associação Corredor Cultural Nativista” (ACCN), criada a partir do “Festival Corredor de Canto e Poesia”<sup>123</sup> - um evento similar a outros festivais de música nativista onde concorrem - além de músicas - poemas nativistas. Segundo um dos membros fundadores, o compositor e intérprete Giancarlo Orsoletta, trata-se de um festival “fechado”; isto é, só podem participar compositores do sexo masculino, convidados pelos membros da ACCN. Além disso, é expressamente proibida a entrada de compositores não convidados, assim como amigos, amigas, esposas, filhas e namoradas de participantes. O festival acontece durante um final de semana e os músicos e poetas hospedam-se em uma fazenda ou chácara da região, compondo durante os dois primeiros dias do evento. O tema das composições é divulgado pelos jurados na sexta-feira e os participantes têm até o sábado à noite para inscreverem suas composições e apresentá-las ao público. No sábado, algumas pessoas podem ser convidadas para assistir o resultado do festival - como foi o meu caso - mas dificilmente são mulheres. Eu já tinha conhecimento do evento e sabia que era realizado sempre no mês de novembro. Como se tratava de um festival fechado - não aberto ao público, principalmente feminino -, não tinha perspectivas de poder observá-lo. Ainda assim, fui aconselhada por Orsoletta a enviar um e-mail para a associação, verificando a possibilidade de poder acompanhar o dia de apresentação das composições no festival.

---

<sup>123</sup> O termo “corredor” refere-se a uma localidade no interior da cidade Lages – a Coxilha Rica – que concentra o antigo caminho utilizado pelos tropeiros. O caminho é cercado por um corredor de taipas (muro construído através do encaixe de pedras, sem a utilização de qualquer cimentação) construído durante o século XVIII.



*Imagem 1: Corredor de taipas na região da Coxilha Rica, Lages-SC.  
Foto de Ricardo Almeida.*

A presença feminina, de fato, é algo muito negociado. Como afirmei anteriormente, em ocasiões extraordinárias, algumas mulheres até podem ser convidadas para acompanhar a noite de apresentação das composições. Durante uma das reuniões da ACCN antes do festival, meu pedido foi colocado em pauta e, segundo o e-mail que recebi de um dos membros, foi aceito por unanimidade. Sem dúvida, a observação desse festival impulsionou muitas reflexões quanto às práticas de meus interlocutores. Quando perguntei a alguns membros da organização sobre o motivo de o festival não aceitar a participação de mulheres, a resposta foi de que a estrutura do evento não era apropriada para o público feminino. Que era um ambiente sem conforto, onde os músicos tocavam durante a madrugada e não tinham horário certo para dormir e se alimentar. Somando-se ao fato de que existem pouquíssimas mulheres que compõem, tocam ou interpretam músicas nativistas, a idéia de que os festivais nativistas, em geral, são eventos bastante masculinos, tornava-se ainda mais naturalizada nos argumentos da organização do festival. No entanto, eu precisei me distanciar de minha perspectiva enquanto mulher e instrumentista. Não poderia julgar apressadamente os argumentos da organização do festival, sem levar em conta, principalmente, a perspectiva de outras mulheres – compositoras, instrumentistas e intérpretes de música nativista - sobre aquele formato de festival. Infelizmente, não tive acesso a nenhuma mulher que participasse ativamente do *meio nativista* em Lages, o que não significa que elas estejam ausentes. Levando em conta o pequeno espaço de tempo da etnografia proposta, é evidente que muitas questões, não menos importantes, tenham permanecido em suspenso.



*Fotografia 18: Execução da composição “Quatro Cantos do Planeta”, durante a 17ª Sapecada da Canção Nativa (2009). A sul-rio-grandense Shana Müller é uma das poucas mulheres que interpretam composições nativistas em festivais.*

O festival foi realizado na Fazenda Santo Antônio, distante uns 20 km de Lages. A estrutura do local era muito boa e as apresentações aconteceram em um galpão feito de pedra e madeira. No interior do galpão, além do palco para as apresentações, também havia uma estrutura de gravação - montada por um estúdio musical de Lages - com computadores e aparelhagem de som; também havia outros computadores, utilizados por membros da organização do festival. Conversando com alguns participantes, descobri que o festival funcionava da seguinte maneira: na noite de sexta, os jurados anunciam o tema do festival e os músicos começam a constituir parcerias para as composições. De um dia para o outro, os músicos compõem e ensaiam as músicas ou, no caso dos poetas, escrevem poesias e ensaiam as declamações. No sábado (dia em que eu estava presente), perto das nove da noite, um membro da organização tocou um sino dentro do galpão e anunciou que as inscrições terminariam em dez minutos e que, em seguida, o jantar seria servido.

Às dez horas da noite, o organizador do festival, Beto Ventura, apresentou os jurados<sup>124</sup> e deu início às apresentações dos poemas e composições inscritas. É interessante notar que as declamações de poesia eram sempre acompanhadas de um violonista - que executava algum gênero da música nativista, principalmente a milonga. Esse acompanhamento do violão é chamado pelos músicos nativistas de *costeio*. Foram mais ou menos quarenta apresentações, com um pequeno intervalo para que os jurados pudessem descansar. Durante a execução das composições, o público - basicamente, músicos que

<sup>124</sup> Os jurados foram os compositores e instrumentistas Renato Gomes, Guilherme Siqueira e Kiko Goulart.

participaram do festival - assoviava, aplaudia e fazia brincadeiras. O apresentador pedia silêncio, vez ou outra, por causa da gravação das composições. Ao final de todas as apresentações um novo intervalo, quando os músicos participaram da chamada “tertúlia livre”<sup>125</sup> - um momento de interação musical entre todos os participantes. Antes de apresentar os resultados, o organizador do festival enfatizou que o Corredor não era um festival competitivo como os outros, e que sua intenção era premiar as composições “destaque”, e não as “melhores”.

A idéia de promover um festival de poesia e música nativista, no modelo “fechado”, partiu de três músicos da cidade - Paulo Zago, Giancarlo Orsoletta e Cassiano Eduardo Pinto -. Em 2002, depois de participarem de um festival do mesmo formato no Rio Grande do Sul<sup>126</sup>, decidem trazer a idéia para Lages. Após a terceira edição do festival, os músicos envolvidos na organização fundaram a ACCN, também com a intenção de promover outros eventos de música nativista na cidade - como apresentações musicais de artistas catarinenses e sul-rio-grandenses. Segundo Orsoletta, a associação ajudou a fortalecer o meio nativista da cidade, bem como incentivar novas parcerias para os festivais de música.

Em determinados momentos das entrevistas e observações de campo, notei a maneira como alguns músicos se referiam ao meio nativista da cidade, apontando sempre para as *gerações* de compositores e instrumentistas. Essa categoria foi utilizada de maneira a enfatizar quem eram as pessoas que *faziam* música nativista em determinados períodos: antes do festival Sapecada da Canção Nativa, depois do festival e no período atual. Nesse sentido, a ACCN corresponderia à recente geração de compositores e instrumentistas, ainda que muitos associados tenham começado a compor e tocar durante a Sapecada e antes do festival “Corredor de Canto e Poesia”. Ao falar de suas primeiras experiências em festivais de música nativista, Orsoletta comentou sobre as influências que recebeu de outras *gerações* da música nativista em Lages:

*“Tem um festival... a Sesteada da Canção Nativa. É um festival só de interpretação e acontece em um rodeio aqui perto [de Lages], em Santa Izabel. Eu já assistia o pessoal tocando e cantando lá... o Jones Vieira, o Éder Goulart – que nessa época já eram bem conhecidos, mais do que toda essa outra geração -. Porque teve a primeira geração, do grupo Gaitaço Serrano. Aí ficou meio parado um tempo... Com a Sapecada, veio a geração do Éder Goulart, do Jones Vieira, do Grupo Invernica. Aí veio essa geração -*

<sup>125</sup> Segundo Michaelis (2008), a palavra tertúlia significa: 1. Reunião familiar. 2. Assembléia literária. De acordo com meus interlocutores, a palavra se refere à reunião dos músicos participantes de um festival em uma interação musical “livre”. Livre, no sentido de os músicos executarem composições de sua preferência, inclusive de outros festivais.

<sup>126</sup> Festival “Canto Crioulo de Pampa e Alma”, em Encruzilhada do Sul-RS.

*que é a minha, do Beto Ventura, do Paulo Zago. Na época do Gaitaço também surgiu o compositor Bada Castro. Eles foram os que começaram, e depois surgiu todo mundo. Hoje em dia há outras pessoas, como o Vítor Amorim, o Índio Ribeiro, essa gurizada nova...”. (Giancarlo Orsoletta, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)*

Embora possa parecer que as gerações tenham determinado a formação de parcerias apenas entre os músicos que seriam enquadrados em cada período, é marcante o relacionamento musical entre compositores e instrumentistas de diferentes gerações. Muitas parcerias envolveram tanto os compositores considerados pioneiros quanto a “gurizada nova”, a qual se refere Orsoletta. Além disso, depois da Sapecada da Canção Nativa, muitos compositores lageanos começaram a compor em parceria com músicos sul-rio-grandenses que já participavam de festivais nativistas desde os anos 1970 - quando se iniciam os festivais de música nativista no Rio Grande do Sul.

A demarcação geracional – em um sentido temporal, mais do que com relação às faixas etárias – também produziu diferentes perspectivas sobre a produção de música nativista em Lages, como o aperfeiçoamento dos músicos, o surgimento de novas temáticas e construções rítmicas, harmônicas e melódicas. Com relação ao aperfeiçoamento dos músicos, ouvi de alguns compositores e instrumentistas que muitos conjuntos de baile - ao executarem, basicamente, ritmos fandangueros – teriam dado pouca atenção às suas composições, construindo harmonias e melodias consideradas simples, assim como arranjos sem muitas pretensões. Nesse sentido, a constituição de festivais competitivos de música nativista aparece como uma referência para a idéia de que a música gauchesca teria entrado em uma nova fase a partir dos festivais, quando teria surgido uma preocupação maior com a inovação estética e a qualidade das composições. Alguns interlocutores ressaltaram a importância do aprendizado de música - em escolas e conservatórios -, através do qual os instrumentistas de música nativista teriam se diferenciado de instrumentistas de música gauchesca, principalmente a música dos conjuntos de baile. Assim, um dos principais argumentos de diferenciação entre a música nativista e a música tradicionalista gaúcha seria o de que a primeira - ao *cantar opinando* – teria produzido uma música mais reflexiva, tanto em seu conteúdo literário (letra) quanto na música propriamente dita. Opinar, portanto, significa o mesmo que refletir, pensar e, ainda, que esse procedimento levaria a uma produção musical considerada qualitativamente melhor. De maneira oposta, a música tradicionalista gaúcha estaria voltada para o *entretenimento* – entendido aqui como diversão não-reflexiva. De acordo com os compositores e instrumentistas de música nativista, esse intuito da música tradicionalista gaúcha teria feito com que sua produção musical estivesse menos preocupada com o que



entendem por qualidade musical. Na música nativista, o aprendizado formal de música – conhecimentos de teoria musical e técnicas instrumentais, basicamente – aparece como um elemento diacrítico fundamental.

No entanto, assim como nos conjuntos de baile existem instrumentistas que realizaram os chamados estudos formais de música <sup>127</sup>, na música nativista também há instrumentistas que se dizem autodidatas (ou que aprenderam “de ouvido”), como é o caso do compositor e instrumentista Renato Borghetti. Em entrevista ao programa “Aqui entre Nós”, da rede de televisão “Paraná Educativa”, de Curitiba-PR, Borghetti ressaltou que aprendeu a tocar gaita-ponto “de ouvido”, e que apesar de se apresentar em festivais de jazz em países da Europa e nos Estados Unidos, nunca teria utilizado partituras e nem teria conhecimento de teoria musical <sup>128</sup>. Segundo o instrumentista, sua música continuava regional, como na época em que lançou seu primeiro disco <sup>129</sup>. O depoimento de um dos integrantes do conjunto de baile “Os Bertussi”, revela outra nuance do debate acerca da qualidade musical na música tradicionalista gaúcha:

*“Os Bertussi’ promoveram uma grande mudança na música do RS. Nós estudávamos música em partitura. O que havia antes era uma música rica em ritmos, mas pobre de harmonia, só de gaita ponto. Nós pegamos instrumentos modernos, gaitas com 120 baixos. Utilizamos baterias e transformamos a música de baile. Aliás, a Música Bertussi não é de show, mas de baile por excelência. É por isso que não sou contra quem tenta transformar a música do RS, porque o que nós fizemos foi exatamente isto há mais de cinqüenta anos”. (Adelar Bertussi, entrevista concedida a MANN, 2002: 20)*

Falando sobre seus aprendizados musicais, tanto Orsoletta quanto Vieira mencionaram as aulas de teoria musical que realizaram com um professor de música e violonista da cidade de Lages:

*“Comecei a fazer cursos, tive aulas de harmonia. Na música gauchesca, a harmonia é muito precária. Estudei com um professor muito bom aqui em Lages, o Alexandre Bueno. Esse cara é fenomenal, formou muita gente na cidade, como o Jones Vieira, o João Gabriel - que hoje é um destaque no*

<sup>127</sup> Fioravante Bertussi, um dos fundadores do conjunto de baile “Irmãos Bertussi” é autor de um método de acordeom voltado para a música gauchesca. De acordo com Mann (2002), “Os Bertussi” difundiram instrumentos musicais (especialmente o acordeom, ou gaita) através de seu empreendimento comercial. Criaram também uma escola musical baseada na técnica apurada e na leitura musical. Atuando primeiramente como clarinetista, Fioravante Bertussi tornou-se regente de uma das primeiras bandas da região serrana do RS. (Mann, 2002: 18)

<sup>128</sup> A entrevista foi realizada durante o programa “Aqui entre Nós”, da rede de televisão “Paraná Educativa” de Curitiba-PR, em 21 de fevereiro de 2007 às 22h40min.

<sup>129</sup> Borghetti, Renato. *Renato Borghetti*. SOMA 407.6010. 1984: Brasil. De acordo com Mann (2002), Renato Borghetti apresenta-se pela primeira vez, profissionalmente, na IX Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana-RS. (Mann, 2002: 154)

*violão e sempre foi aluno do Alexandre.” (Giancarlo Orsoletta, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)*



*Fotografia 19: Show de Giancarlo Orsoletta durante a 4ª Nevada da Canção Nativa (2009), em São Joaquim-SC. Da esquerda para a direita, Giancarlo Orsoletta (intérprete e violão) e Joacir Borges (percussão).*

Os diferentes debates em torno da chamada música popular e a maneira como teria sido representada pelos estudos de Musicologia, História, Folclore, Sociologia e Comunicação revelam perspectivas bastante interessantes para o entendimento da dicotomia entre o *cantar opinando* da música nativista e o *entretenimento* da música tradicionalista gaúcha (tendo como principal referência os conjuntos de baile). Diante do espanto de alguns quanto à força extraordinária da música “barata”, ou “de má qualidade”, Middleton (1990) questiona a origem de tal espanto e a maneira precária através da qual a música popular foi tradicionalmente abordada pelos estudos musicológicos. O autor propõe um estudo cultural da música, no sentido de não compreendê-la de maneira isolada, mas a partir de uma perspectiva comparativa e crítica. Para tanto, focalizou a música popular produzida por sociedades industrializadas ocidentais como a Inglaterra e os Estados Unidos, com as quais considerava ter mais proximidade.

Middleton inicia sua discussão a partir dos diferentes significados implicados na definição do que é a música popular, principalmente porque tais significados, de acordo com sua perspectiva, são social e historicamente fundamentados, e jamais “desinteressados”. (MIDDLETON, 1990: 3) No entanto, Middleton defende que as definições em voga durante o século XX não foram satisfatórias e tendem a separar o campo musical de modos particulares – elite x massa, superior x inferior etc. Segundo o autor, a idéia de uma música popular só pode ser vista corretamente dentro do contexto do campo musical como um todo, e este

campo - com suas relações internas - estaria sempre em movimento. Nesse sentido, sugere que as categorias musicais sejam analisadas topograficamente. Isto é, em seus contextos de origem, sempre contraditórios.

Para o autor, embora a estrutura do campo musical esteja relacionada a estruturas de poder, não é determinada por elas. É preciso falar da autonomia relativa das práticas culturais e, nesse sentido, Middleton recorre à perspectiva de Gramsci, onde a “articulação” entre cultura, consciência, idéias e experiências - por um lado - e fatores economicamente determinantes como as posições de classe - de outro - seria sempre problemática e incompleta. Assim, Middleton sugere pensar a articulação como um modo específico de negociação, imposição, resistência e transformação. A articulação de dois ou mais elementos diferentes - produzidos para simbolizar ou evocar uns aos outros - seria notória nesse processo. Segundo o autor, nos Estados Unidos, a aparição de Elvis Presley, por exemplo, representa a articulação entre elementos rebeldes da juventude, das classes trabalhadoras, e de raízes étnicas. No entanto, o autor sinaliza que a “teoria da articulação” não intenciona o significado de que o campo musical seja simplesmente pluralista, ou livre. Não é indeterminado, mas “sobre-determinado”, fazendo com que os interesses dominantes acabem assumindo a frente do processo, como apontou Gramsci.

De acordo com o autor, a coerência aparente da maioria dos estilos musicais e a relação que mantêm com as sociedades nas quais existem não é natural, mas inventada. Particularmente em sociedades complexas, os estilos musicais representariam a reunião de elementos de variadas fontes, com uma variedade de histórias e conotações. A força com que convergem relações sociais potencialmente contraditórias não só depende do ajuste entre os elementos de referência, mas também em virtude do princípio articulador envolvido na troca. Nesse sentido, o significado da fusão de elementos no rock do começo dos anos 1950 nos Estados Unidos, pôde representar as diferentes apropriações dos grupos sociais. A princípio, o rock geralmente foi visto em termos de “rebelião”: recebido positivamente pelos fãs, ou negativamente por defensores de interesses culturais vigentes. Subseqüentemente - no final dos anos 1950 e começo dos anos 1960 - revelou-se uma “incorporação” ou “cooptação” do rock pelo repertório dos setores hegemônicos mais tradicionais. Segundo Middleton, o rock apresentaria uma contradição interna desde o começo: junto com a irreverência rítmica do *blues* e do *boogie*, estariam formas e melodias de baladas românticas e efeitos de coro angelicais. O caso de Elvis Presley seria exemplar, de acordo com o autor, na medida em que foi considerado por muitos críticos de rock como um “traidor”, vendendo-se progressivamente ao mercado musical. No entanto, Middleton assinala que um tipo puro de

“música do povo” - nos Estados Unidos do pós-guerra - era simplesmente impossível, principalmente devido a disseminação da música pelo rádio e o registro através do gramofone. Assim, as próprias influências musicais de Elvis, eram também “comerciais”.

Através da análise de diferentes narrativas modernistas sobre a música popular, Charles Hamm (1993) observa que este tipo de música - como a entendemos hoje - seria um produto da era moderna, concebida a partir da revolução industrial até as mais recentes formas de capitalismo. De acordo com Hamm, o clima intelectual e ideológico da era moderna propiciou a construção de narrativas sobre a música popular com características comuns: entre elas, uma forte tendência em privilegiar alguns gêneros musicais sobre todos os outros, bem como reforçar um caráter “autônomo” da música. Com relação a esta última característica, o autor aponta que a “narrativa da autonomia musical” surge a partir do começo da era moderna, quando o mundo ocidental teria produzido a distinção entre a música das classes altas (referenciando-se aqui a chamada “música erudita”) e a música do povo (compreendendo tanto a música dita “folclórica”, quanto a música popular). A música erudita passou a ser considerada universal e eterna, enquanto que a música do povo, criada e transmitida pela tradição oral e geralmente em um ambiente comunitário, foi tratada como regional e efêmera.

Assim, no final do século XIX, as distinções entre a música erudita - entendida como intelectual e moralmente superior - e a música popular e folclórica - inculta e inferior - foram se tornando cada vez mais rígidas. De acordo com o autor, implícita nessa narrativa estaria na noção de que a música é autônoma, que seu valor reside na composição musical em si mesma e não em sua recepção e uso. (HAMM, 1993: 4) Conseqüentemente, quase toda a literatura sobre música popular do começo do século XX foi produzida por não-acadêmicos que, à princípio, pareciam se distanciar do discurso sobre a autonomia musical. No entanto, como observa Hamm, essa literatura estaria fundamentada na suposição de que a música que estava fora do repertório erudito não era merecedora de atenção quanto a seus aspectos propriamente musicais. Nesse sentido, os trabalhos sobre música popular acreditavam que o estudo dos “textos” musicais era mais apropriado a musicólogos e teóricos da música. A literatura sobre música popular deveria se concentrar sobre a vida dos compositores e instrumentistas e, principalmente, sobre as letras das canções.

Hamm analisa que embora o rock e outros gêneros da música popular nos anos 1950 e 1960, tenham produzido uma nova geração de autores, a maioria deles ainda estava preocupada com a maneira como a música popular refletia os aspectos sociais. Até o desenvolvimento dos novos meios de comunicação de massa, a elite não havia se preocupado

com os produtos culturais (inferiores) das classes baixas – que pareciam estar inseridos em seu espaço próprio. Com tais inovações, esses produtos culturais moveram-se deste espaço recluso e tornaram-se disponíveis para toda a população. As análises advindas desse processo evidenciaram, por sua vez, que a alta cultura era artisticamente superior, e que os novos meios de comunicação de massa estavam sendo usados para disseminar produtos culturais inferiores. Portanto, tratava-se de uma crítica direcionada muito mais aos consumidores destes produtos culturais do que ao sistema econômico capitalista em si. Segundo Hamm, é a partir daí que surge o mito de que a produção comercial separaria a música superior da inferior, consumida por uma audiência de massa. Foi o caso da discussão a respeito da autenticidade do jazz, nos Estados Unidos, onde os meios de comunicação representaram um papel crítico para os que defendiam as raízes do gênero na música afro-americana.

No entanto, Hamm aponta que a partir da discussão a respeito da autenticidade musical, a dicotomia eterno/efêmero entre música erudita e música popular tornou-se menos sustentável. Isto é, a identificação de “peças populares eruditas” - no interior do jazz ou do rock, por exemplo - acabaram por reificar ainda mais a idéia de autonomia da música. Assim, embora muitos sociólogos, etnomusicólogos, historiadores culturais e até mesmo musicólogos, tenham produzido artigos e livros sobre a música popular nos anos 1960 e 1970, esse campo de estudo ainda não havia estabelecido um perfil disciplinar distinto, nem reconhecimento no mundo acadêmico. Sob influência das análises marxistas, os anos 1980 modificaram significativamente esse cenário, a começar pela criação da IASPM (International Association for the Study of Popular Music) em 1981. No entanto, como aponta o autor, os estudos realizados durante esse período ainda carregavam o peso das narrativas modernistas, concentrando suas análises sobre as especificidades da sociedade ocidental e sua influência sobre a música popular. Segundo o autor, embora as narrativas modernistas tenham sido construídas e utilizadas por analistas de convicções diferentes e até mesmo opostas, constituíram-se como um produto da era moderna ocidental e, nesse sentido, a música popular passou a representar a música criticada ou ignorada pela literatura produzida por narrativas modernistas.

Com relação ao argumento de que a música nativista teria sido responsável - além do aperfeiçoamento técnico dos músicos - pela inserção de novas temáticas, ritmos, harmonias, melodias e arranjos na música gauchesca -, é importante analisar como se constroem as relações entre letra e música nos processos de composição das músicas de festivais nativistas. Apesar de parecer que a letra das composições realiza um diálogo unilateral com a música – posto que muitas triagens de festivais nem chegam a ouvir as composições que apresentam

letras consideradas de má qualidade – é preciso considerar o cotidiano do processo de composição; em primeiro lugar, identificar os diferentes sujeitos desse processo. Quando entramos em contato com os “livretos de festival” - distribuídos pelas comissões organizadoras durante os eventos -, encontramos as composições que serão defendidas<sup>130</sup> (letra e ordem de apresentação no palco) e as informações básicas sobre cada uma delas: autor da letra, autor da música, intérprete e o nome do ritmo da composição. Os instrumentistas são citados apenas pelos apresentadores do festival, no momento em que a composição entra no palco. É importante ressaltar que apesar de os regulamentos e livretos de festivais utilizarem o termo “letra”, não existem letristas, e sim *poetas*. Lembremos que os primeiros grupos identificados com os movimentos regionalistas sul-rio-grandenses (agregações, associações) escolheram a produção literária como um mote para suas atividades. Nesse sentido, a poesia e os poetas nativistas foram tomados como referências importantes para a cultura gaúcha, antes mesmo do advento dos festivais de música nativista.

No entanto, as categorias *poeta*, *compositor*, *intérprete* e *instrumentista* devem ser relativizadas dentro do contexto dos processos de composição de música nativista. Em entrevistas, muitos de meus interlocutores identificavam seus parceiros de composição com alguma dessas categorias, citando-os como: “o poeta e instrumentista...”, ou “o poeta e compositor...”, por exemplo. Em outros momentos de observação de campo - como ensaios para o festival - o poeta, que também atuaria como intérprete na composição, era mencionado apenas como “o intérprete...”. Isto é, quando se referiam, durante as entrevistas, aos parceiros de composição - ou pessoas envolvidas com o meio nativista da cidade - parecia importante demarcar suas principais atuações na produção de música nativista dos festivais. Enfatizo os diferentes contextos de pesquisa - como a entrevista - pois considero que tais situações devem ser compreendidas em suas particularidades, como apontou Briggs (1986).

Segundo o autor, a literatura sobre metodologia de pesquisa nas ciências sociais é bastante vasta, o que não significa que as questões metodológicas estejam sendo abordadas de maneira aprofundada, principalmente com relação às técnicas de entrevista que, por sua vez, têm sido alvo de inúmeros questionamentos sobre sua validade e eficácia. Mais do que isso, sua popularidade e força na sociedade moderna exigem, de acordo com Briggs, um esforço redobrado sobre a natureza da entrevista em si. Segundo o autor, muitos dos estudos que têm focalizado as técnicas de entrevista tornaram-se “livros de receita”, contribuindo para uma “mistificação” do processo. Como estes estudos, Briggs também está interessado nas técnicas

---

<sup>130</sup> A palavra “defender” é utilizada pelos regulamentos, equipe organizadora dos festivais, e também pelos compositores nativistas.

de entrevista, mas sua preocupação fundamenta-se no questionamento desses padrões técnicos, onde se sabe muito pouco sobre a natureza da entrevista como um “evento comunicativo”. Isto é, a crítica de Briggs direciona-se ao fato de que a maioria desses estudos apresentam uma visão metodológica bastante reduzida, e que reflete uma relutância geral em enfrentar importantes questões teóricas.

Nesse sentido, Briggs aponta três modos pelos quais a mistificação da entrevista se fundamenta. O primeiro deles, diz respeito ao não reconhecimento da “metacomunicação” nativa no processo de entrevista. De acordo com o autor, os eventos metacomunicativos nativos são ricos no sentido de apreensão das características pragmáticas que enraízam eventos de fala em situações sociais particulares. Um segundo modo dessa mistificação, inerente à própria estrutura da entrevista, se expressa no fato de que muitas vezes o pesquisador toma o que é dito no momento da entrevista como o reflexo real do que acontece “fora” desse momento. De acordo com o autor, esta confusão acaba por não levar em conta a interpretação que é produzida durante a entrevista, tanto pelo entrevistador, quanto pelo entrevistado. Nesse sentido, corre-se o perigo de uma má interpretação do significado das respostas, já que as características sensitivas do discurso estão claramente mais relacionadas ao contexto da entrevista do que à situação que descrevem. Por fim, uma terceira dimensão problemática estaria relacionada ao fato de o momento da entrevista nem sempre suprimir completamente as normas constitutivas de outros tipos de eventos comunicativos. Isto é, algumas respostas apresentam normas sociolingüísticas que podem opor-se às normas da entrevista. Este hiato entre as normas comunicativas do entrevistador e do entrevistado podem, inclusive, impedir a pesquisa. Se o pesquisador não leva em conta a abertura a outras regras, corre o risco de não conseguir visualizar os padrões comunicativos nativos que moldam as respostas.

De acordo com Briggs, essas dificuldades surgem, principalmente, devido a uma recusa em confiar nas metanarrativas nativas como fontes “seguras” de informação e em uma crença inabalável no direito de impor as técnicas de entrevista aos entrevistados. Nesse sentido, o autor propõe o esclarecimento da natureza da entrevista como um “evento comunicativo” com o intuito de contribuir para a compreensão de problemas teórico-metodológicos básicos. Sugere que, entre outros procedimentos, o pesquisador deve examinar as transcrições de suas entrevistas em detalhe, e explorar as raízes comunicativas da entrevista através da análise dos discursos. Assim, investigar o repertório metacomunicativo do grupo que se está pesquisando é o ponto de partida para situar a entrevista dentro de um contexto social e comunicativo específico.

As parcerias de composição são relações sociais bastante amplas, envolvendo diferentes aspectos da produção musical, como a indicação de parceiros, estúdios de gravação, marcas de instrumentos musicais; e também a utilização de blogs e páginas de relacionamento na internet (como o site “myspace”, destinado a músicos, bandas, conjuntos musicais etc.)<sup>131</sup> para a divulgação das composições e contato com outros músicos do meio nativista da cidade. Nesse sentido, também optei por observar os processos de composição das *músicas de festival* - como muitos interlocutores mencionaram durante a pesquisa - e nos ensaios das composições.

Como afirmei anteriormente, a observação das relações entre letra e música tornou-se muito importante no intuito de compreender os processos de composição para as músicas de festival. Levando em conta o festival Sapecada da Canção Nativa, acompanhei a formação de algumas parcerias dos compositores da cidade de Lages para a 17<sup>a</sup> edição do evento, em 2009. No início da pesquisa de campo - informando meus interlocutores a respeito da intenção de acompanhar o processo de composição das músicas que seriam inscritas no festival -, percebi que precisaria levar em conta diferentes processos, e não um processo geral, único. Alguns interlocutores relataram que seria uma tarefa muito difícil, já que algumas letras e melodias tinham sido escritas há bastante tempo, e que eu possivelmente acompanharia apenas o processo de construção de arranjos e seleção de instrumentos musicais que poderiam ser incluídos na música. Alguns compositores relataram que produzem diariamente, *trabalhando* uma letra durante semanas, e depois a melodia e a harmonia, também com um espaço de tempo variável. Outros afirmaram que só conseguiram compor depois de pensar um tema (assunto) por vários dias, para depois compor letra e música “numa vez só”. O ritmo das composições, como alguns relataram, poderia ser escolhido antes mesmo da letra. Ou ainda, seria determinado através da métrica apresentada pela letra. Como a intenção primeira da pesquisa foi compreender como a produção musical poderia revelar as práticas e audições de mundo de meus interlocutores, não pude realizar uma investigação da produção das letras das composições e suas particularidades. Portanto, além da análise das letras das composições nativistas, a construção da música torna-se absolutamente central dentro de uma perspectiva etnomusicológica, ou como prefere Menezes Bastos (1995), “para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem”. Nesse sentido, não é a separação entre letra e música que está em jogo, mas uma opção teórico-metodológica. Ainda, é necessário afirmar que a música nativista não é tomada aqui como um exemplo de como pensam e vivem os

---

<sup>131</sup> Em alguns blogs de compositores nativistas, encontrei uma seção de atalhos (links) para os blogs de outros músicos.



compositores; mas como *agente*, soando as práticas dos sujeitos e constituindo modos de sentir o mundo.

Em entrevista com um de meus interlocutores, o poeta e compositor Mário Sérgio Arruda – também considerado parte da primeira geração de compositores nativistas de Lages –, o processo de composição de uma música para festival aparece como *artesanal*, no sentido de representar uma atividade que ocupa um espaço de tempo sempre variável:

*“A forma que eu faço é mais artesanal, como se estivesse falquejando uma escultura... Eu vou fazendo, depois vou olhando, analisando, corrigindo. Deixo, às vezes, parado, para depois voltar a olhar, como se eu não fosse o compositor, como se eu fosse outra pessoa, um crítico terceiro. É mais ou menos dessa forma que funciona. Às vezes busco a métrica e depois tento ter um ritmo na cabeça e passo para os músicos. Outras vezes são eles que sugerem o ritmo, pelo que transmite a letra. A letra pode sugerir alguma composição musical, outras vezes eu já tenho a melodia na cabeça. [...] Eu faço espontâneo, quando dá vontade de escrever. Às vezes está perto do festival, às vezes está longe e aí eu trabalho com mais calma. [...] Para o próximo festival, já comecei a trabalhar algumas músicas... às vezes alguém diz que já tem uma letra, e isso já desperta a vontade de compor. E se uma música não fica pronta para o próximo festival, eu deixo para o outro. Quando a música está pronta, vejo como ela está... se dá para mandar para o festival, se há tempo para convidar os músicos e os intérpretes.”* (Mário Sérgio Arruda, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)

A produção de músicas de festival é bastante intensa, já que há muitos festivais durante o ano – somando os eventos realizados no Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná –, e os regulamentos exigem que as composições sejam inéditas, isto é, não tenham participado de nenhum outro festival. Nesse sentido, a característica artesanal a que se refere Arruda, também diz respeito ao processo diário de *trabalhar* as músicas. No relato do compositor Bada Castro, outros timbres – para usar uma metáfora sonora - para a idéia de uma produção artesanal de músicas para festivais nativistas:

*“Quanto ao processo de composição, basicamente, a gente mergulha num universo de ritmos e instrumentos. Começa a ficar tão mergulhado na idéia de tocar milonga, chamamé, zamba, chacarera... os ritmos que caracterizam não só a música gaúcha, mas a música de raiz do Cone Sul... que seria a música latino-americana pampiana, andina, e também a música gaúcha [...]. Você mergulha nesse universo e começa a se interessar. Você ouve tudo, você lê tudo sobre isso, e aí há também um grande interesse pela história da região. Mas o meu trabalho é universal, porque eu vivo num mundo globalizado e recebo muitas informações. No entanto, ele é regional porque eu moro aqui. A minha música lembra o sul. Fica com cara de sul. O que eu acho que tem de melhor hoje, é uma música como a do Vítor Ramil. Ele escreve uma música com cara de sul, porque ele é gaúcho, ele tem essa formação, mas ela é universal. Para mim, isso é o que tem de melhor. Então você é regional no produzir, porque você tem uma cara, um jeito de falar,*

*um jeito de ser. Você tem uma eleição de ritmos e de instrumentos que fazem você ficar com uma cara de sul do Brasil. Mas você também é universal porque não se pode fugir das influências globais.”* (Bada Castro, entrevista realizada em fevereiro de 2009, em Lages-SC)



Fotografia 20: Execução da composição “Marcos na Memória” durante a 9ª Sapecada da Serra Catarinense (2009). Da esquerda para a direita: Bada Castro (intérprete), Éder Goulart (intérprete) e Jones Andrei Vieira (acordeom).

Aliada a um trabalho artesanal, está uma imersão no que Castro chama de *música de raiz do Cone Sul*. Um universo de sons, imagens, histórias, que a música nativista - no entender desses compositores - naturalmente absorveu. Ainda, a *cara* dessa música só pode ser compreendida através da relação entre o regional e o universal – relação tão paradigmática nas discussões a respeito da constituição de identidades locais, regionais, nacionais etc. O processo de composição acaba por envolver os sujeitos em repertórios identitários bastante complexos, carregados de significados sempre negociáveis, transculturais. Na análise etnográfica da composição nativista “Brasilhana” - durante a quarta edição do festival Musicanto Sul Americano de Nativismo (Santa Maria-RS) -, Lucas (2003) observa que o processo de composição também envolve a constituição de “signos musicais transculturais”:

Los datos etnográficos ligados a ‘Brasilhana’ (discursos émic de los compositores, intérpretes, miembros del público, medios de comunicación) lleva la marca de mensajes contradictorios englobados dentro del mismo código sonoro, en este caso una canción que supuestamente mezclaba los signos de los géneros musicales africanos, brasileños e hispanos. Por parte del compositor y los intérpretes de ‘Brasilhana’ hay una intención declarada de crear un signo colectivo de identidad para los brasileños e hispanos del área del Rio de la Plata. Las relaciones intermusicales llevadas por el discurso musical, los significados interculturales introducidos en el título y

texto de la canción (brasileño + castellano), así como la mezcla de intérpretes nativos de la zona del Río de la Plata califican a ‘Brasilhana misma’ como una pieza etnográfica en el sentido de que revela un discurso émic (inscrito en la música, letra e interpretación) sobre el tema de la transculturación en la canción popular y, hay que señalar, mucho antes de que el concepto de ‘música del mundo’ llegara a Brasil. (LUCAS, 2003: 75)

Depois de acompanhar a apresentação do compositor Giancarlo Orsoletta no teatro do SESC em Lages <sup>132</sup>, conversamos sobre o processo de composição das músicas de festival. Orsoletta mostrou-se bastante crítico aos formatos que as composições devem assumir perante as triagens dos festivais. No entanto, apontou algumas regularidades que, sob sua perspectiva, o processo de composição assume:

*“São muitos processos, na verdade. Eu posso partir do seguinte: que existem os clichês do gênero, as formas de compor que já vêm de anos, e que são próprias daquele gênero musical. Não tem como fugir muito disso. Claro que com o passar dos anos as coisas foram inovando, e aí vem a influência jazzística, que influenciou aqui também, óbvio. Se pegarmos a música tradicional do sul, antigamente, a parte harmônica era muito simples. Hoje já é bem mais requintada do que era, e isso é um movimento meio novo, da influência do jazz e das dissonantes. Há muitos fatores na composição. A inspiração é presente, mas... bom, vou falar por mim: via de regra, você tem uma letra, e você vai fazer uma melodia em cima daquela letra. Esse é um método de composição. Primeiro o que é você faz? Você vai ler a letra. E essa letra, provavelmente, vai lhe dar uma resposta, um caminho a seguir na parte do ritmo. Aí existe uma métrica... você lê e diz: isso aqui é um chamamé, ou isso aqui é uma vaneira. Isso já está presente, penso eu. Pode ser que outro pegue aquela letra e diga que é uma baita milonga, e pra mim é um chamamé. É muito engraçado... depende de como o poeta escreveu, lhe entregou a letra impressa, por exemplo. Por isso a história das triagens é ‘brabo’. Nem sempre a letra é tão importante. Tem aquela história de que toda música é uma poesia, mas nem toda poesia pode ser uma música. Isso existe. Principalmente quando a poesia é extensa, senão tudo pode ser música. Você até pode fazer uma música de quinze minutos, mas não é uma música para os padrões comerciais, nem para os padrões de festivais. (Giancarlo Orsoletta, entrevista realizada em fevereiro de 2009, em Lages-SC)*

No terceiro capítulo da dissertação, aponto rapidamente uma questão antiga para a história das concepções musicais no Ocidente, e com especial emprego na música popular brasileira: os significados “alegre” e “triste” dos modos M (maior) e m (menor), respectivamente. Tais significados - constantemente evocados nas práticas musicais dos sujeitos – contribuem para a própria concepção dos gêneros da música nativista, enquanto possuidores de formas de composição intrínsecas:

<sup>132</sup> Apresentação que ocorreu no dia 11 de fevereiro de 2009, no SESC-Lages, como parte da programação do projeto “Enter”. O projeto visa a divulgação de artistas regionais do estado de Santa Catarina.

*“Você pensa num tema. Se é um tema triste, você procurará compor num tom menor, porque o menor já lhe dá essa ilusão da tristeza, que não é ilusão, na verdade. E isso é muito fácil de ‘visualizar com o ouvido’. [Orsoletta pega o violão e toca um sol maior e depois um mi menor]. Bom, o tom menor lhe traz para dentro, é mais intimista. Então quando você vai compor, já tem que se preocupar com isso. Eu me preocupo com isso. Não adianta fazer uma letra triste e colocar um vaneirão. Eu acho que não combina. Cada sílaba tem um som musical... Enfim, são muitos fatores, é complicado falar sobre composição.”* (Giancarlo Orsoletta, entrevista realizada em novembro de 2008, em Lages-SC)

Portanto, a relação entre letra e música não faz sentido se pensarmos um diálogo unilateral. A impressão que tive ao ouvir a frase: “Música nenhuma salva letra” – pronunciada por um jurado durante a triagem do 17º festival Sapecada da Canção Nativa – tornou-se bastante complexa com as observações e entrevistas de campo, principalmente com relação ao processo de composição das músicas de festival. Complexa porque dinâmica, no sentido de não permitir uma interpretação ao “pé da letra” - para usar uma metáfora bem significativa nesse contexto. A música trabalha com a letra através de valores muito particulares, como a escolha dos gêneros a partir da letra, a produção de uma letra a partir de um gênero, a escolha de uma tonalidade com relação a uma intenção emotiva. Os valores construídos e ressignificados nos processos de composição possibilitam a identificação dos sujeitos enquanto compositores de música nativista, ou regional - como alguns mencionaram. Além disso, as composições musicais tornam-se *agentes* na medida em que são capazes de acionar esses valores de maneira dinâmica, fluida, não permitindo uma apreensão estática.

Como uma contribuição valiosíssima a essa etnografia, gostaria de mencionar algumas questões tratadas pelos estudos etnológicos, particularmente com relação à música<sup>133</sup>. Nos últimos quarenta anos, a chamada “Etnologia das Terras Baixas da América do Sul” – estudos etnográficos que vão desde a Amazônia até a Patagônia – passaram por mudanças significativas em seus enfoques teóricos e metodológicos, ampliando os temas de sua investigação. Com uma grande concentração de estudos na Amazônia, a partir dos anos 1960 e 1970 as questões ligadas às cosmologias nativas tornaram-se centrais, principalmente abordagens que entendiam a cosmologia enquanto força “centrífuga” e “centrípeta” das questões etnológicas das Terras Baixas. Nesse sentido, ela aparece como um domínio que globaliza todos os outros, que compreende o todo. Contudo, de acordo com Lux B. Vidal e

<sup>133</sup> A menção a esses estudos também partiu de uma discussão - proposta pelo Prof. Rafael José de Menezes Bastos - durante a disciplina de Etnologia Indígena, no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da UFSC. Para Menezes Bastos, a dicotomia “nós/outros” também não faz sentido quando pensamos a artisticidade. Nesse sentido, os conceitos sobre arte, sempre diversos, não deveriam ser reificados pelos pesquisadores. Essa importante questão ajudou-me a pensar e escrever sobre meu objeto de pesquisa.

Aracy Lopes da Silva (1992), recentemente, uma abordagem mais sistemática das manifestações técnicas, artísticas e estéticas, em contextos específicos, tem contribuído para a melhor compreensão da construção social e individual nestas sociedades.

No interior destes estudos, uma preocupação fundamental foi a de relativizar os conceitos de arte levados a campo pelo pesquisador. Assim, como apontou Menezes Bastos (2007), a *artisticidade* seria entendida como um “estado geral” de ser, que envolve o pensar, o sentir, o fazer, na busca abrangente da “beleza”, esta compreendida de maneira diferente da prevista por formulações ocidentais consuetudinárias, tipicamente as mais acadêmicas. Nesse sentido, tal estado geral - não designando apenas o que classificamos como “belas artes” - abrange todas as coisas e os seres do mundo, que também podem ser entendidos como obras de arte. Outra preocupação destes estudos - advinda da maneira diferencial de conceber as manifestações artísticas - diz respeito a uma reflexão sobre o conceito de estética. Segundo Els Lagrou (2007), ao negar aos conceitos de estética ou de arte uma aplicabilidade universal, não significa declarar esta área da sensibilidade e atividade humanas como não representativa para estudos comparativos. Pelo contrário, significa assinalar a importância destes fenômenos para todo o campo da teoria antropológica, subtraindo a antropologia da arte que, segundo a autora, teria sido capturada por armadilhas metodológicas colocadas por outras disciplinas - de seu confinamento a uma subárea específica da estética ou da arte, redefinindo-a como uma “sensibilidade em relação à forma, enquanto materialização de idéias, experiências e relações”. (LAGROU, 2007: 21)

De acordo com Lagrou, se a antropologia se define como uma disciplina não valorativa por excelência, desconfiando de qualquer juízo de valor com pretensões universalistas, a estética, por outro lado, estaria lidando com valores e distinções desde o momento em que se define seu objeto: arte é aquele objeto que responde a determinados critérios mínimos que permitem sua distinção de outros objetos não produzidos com este fim. E esta foi a razão pela qual a abordagem estética na antropologia da arte foi atacada de forma tão veemente por defensores de uma nova antropologia da arte. (GELL 1998 *apud* LAGROU, 2007: 22). De acordo com este autor, a arte não é apenas uma linguagem, tem a ver com os agentes, e os próprios objetos possuem *agência*. Els Lagrou assinala que Gell supera a clássica oposição entre artefato e arte, introduzindo agência e eficácia onde a definição clássica só permite contemplação. Mas o autor mantém, por outro lado, um fascínio pelo “difícil”, característica que mais marcaria, segundo Bourdieu (1979), a concepção de arte desde Kant: onde o valor é dado àquilo que se distingue, ao gosto refinado e informado que não se deixa levar pelo prazer fácil que satisfaz os sentidos. Nesse sentido, a abordagem de

Gell - principalmente através da perspectiva da *agência* – contribui para o que Els Lagrou chamou de uma “desestabilização” das fundações da antropologia da arte e da estética a partir dos anos 1990, que tinham se firmado como um campo relativamente autônomo dentro da antropologia; isto é, marginal às preocupações teóricas centrais da disciplina.

Menezes Bastos, a partir de 1978, trabalhou com a idéia de que os Kamayurá, falantes do Tupi-Guarani, utilizam um sistema fono-auditivo absolutamente como o foco fundador da constituição de sua forma de ser. De acordo com o autor, os sentidos não podem ser tomados como entidades puramente bio-psicológicas, responsáveis pela percepção - tampouco como aparatos meramente naturais e universais – mas, sobretudo, devem ser analisados enquanto uma questão de conhecimento (e treinamento), sendo culturalmente relativos. Segundo Menezes Bastos (1999), entre os Kamayurá prevalece uma “audição de mundo”, no lugar de uma “visão de mundo”. Assim, a quantidade de mensagens sonoras significantes - originadas no "humano", nas esferas naturais ou sobrenaturais - é simplesmente imensa. Ao conhecer melhor o idioma dos Kamayurá, Menezes Bastos pôde compreender o quão complexo e rico é seu repertório léxico fono-audível. Nesse sentido, “ouvir”, para os Kamayurá, parece substituir o nosso “ver” como um primeiro plano dos sentidos, como o instrumento por excelência de técnica de corpo sensorial.

As considerações advindas dos estudos etnológicos contribuíram para um entendimento menos “fechado” da música produzida pelos interlocutores dessa etnografia. Principalmente no sentido do enquadramento problemático desse tipo de música enquanto música popular, tradicional, folclórica, erudita, clássica, contemporânea, de câmara, antiga, instrumental. Considero que tais categorias ainda não foram suficientemente problematizadas nos estudos que têm a música como grande anfitriã.

## **Ensaio**

Acompanhei o ensaio e apresentação de uma das músicas concorrentes na etapa regional do 17º festival Sapecada da Canção Nativa (2009). Com letra e música do compositor e intérprete lageano Índio Ribeiro, a milonga “Tempo Antigo” apresentou-se no palco da Sapecada da Serra Catarinense no dia 05 de junho de 2009.

Ribeiro é considerado pelo meio nativista de Lages como um dos mais novos intérpretes e compositores de música nativista da cidade. Além disso, tornou-se uma *revelação* para os festivais de música nativista também no Rio Grande do Sul, onde conquistou premiações importantes, como o primeiro lugar no festival Estância da Canção

Nativa (São Gabriel-RS) e no festival Aldeia do Canto Nativista (Gravataí-RS). Segundo alguns interlocutores, a abertura das triagens de festivais sul-rio-grandenses para compositores de Santa Catarina é um feito recente, intensificado com o surgimento de festivais nativistas em SC – festivais que são considerados “escolas” para novos intérpretes e compositores não apenas da cidade de Lages, mas também de outras regiões do estado.



Fotografia 21: Show do “Quarteto Coração de Potro” durante a 4ª Nevada da Canção Nativa (2009), em São Joaquim-SC. Na foto, Índio Ribeiro.

De fato, a categoria *revelação* parte de uma perspectiva etária bastante interessante. Para alguns interlocutores a música nativista, por ser também uma música tradicional, de raiz, poderia estar concentrada nas mãos de músicos *mais velhos* e não ter encontrado muitos adeptos entre os *mais jovens*. No entanto, os festivais de música continuam sendo eventos bastante significativos - envolvendo financiamentos estatais e privados que mantêm seus calendários anuais - fazendo com que as revelações sejam uma constante. A pouca idade desses compositores e intérpretes considerados revelações é que impressiona quem os distingue - e aqui, pouca idade significa ter entre 16 e 26 anos, como pude perceber com relação aos músicos citados como *revelação*. Interlocutores de outras gerações mostraram-se surpresos com jovens que ainda se interessavam por temas musicais *campeiros*, *regionalistas*. Certa vez, ouvi de um compositor da cidade de Lages, que a nova geração de compositores

nativistas comprovava o estado de espírito do gauchismo. Isto é, que mesmo as gerações atuais que jamais experimentaram as vivências campeiras, tradicionalistas, poderiam se considerar gaúchas.

Ribeiro tem 25 anos e, como mencionado, é considerado parte da nova, ou atual, geração de músicos nativistas da cidade de Lages. Começou a participar de festivais nativistas em 2003, atuando como instrumentista. Em 2004, passou a atuar como compositor e intérprete na Sapecada da Canção Nativa, recebendo muitos elogios por parte dos colegas - chegando a ser comparado a Noel Guarany, compositor sul-rio-grandense considerado um dos ícones da música nativista. Acompanhando algumas apresentações de Ribeiro com o quarteto do qual faz parte (o “Quarteto Coração de Potro”, de Lages-SC), observei a reação do público que os assistia. Além dos amigos e familiares, sempre presentes, muitos espectadores mostravam-se surpresos com as interpretações tanto de Ribeiro, quanto de Vítor Amorim – outro integrante do quarteto<sup>134</sup>. Em entrevista com o compositor sul-rio-grandense Luís Marengo – durante a passagem de som do festival de 2009 -, Ribeiro e Amorim foram citados como *exemplos* da importância do movimento nativista em Santa Catarina e também no Rio Grande do Sul:

*“A importância do movimento nativista é tamanha, porque se pode observar tanto nos palcos do Rio Grande do Sul, quanto em Santa Catarina, que a juventude está cada vez mais próxima dos festivais, a juventude está cada vez mais próxima do compositor, do músico, do poeta. A importância do movimento nativista está nesse contexto. [...] O festival, sempre digo, é uma vitrine. Foi vitrine para mim, e vai seguir sempre. Eu canto há vinte anos, e nesses vinte anos eu participo de festival. Eu sempre vou participar, porque eu acho que tem uma importância tamanha para a cultura. É notável o crescente profissionalismo dos festivais. A estrutura da Sapecada, por exemplo... os organizadores de outros festivais do Rio Grande do Sul vêm aqui para observar e levarem coisas para melhorarem os seus festivais. [...] O festival nativista é importantíssimo para o nascimento de valores... Índio Ribeiro, aqui de Lages, é um exemplo. Nasceu nos festivais, está há pouco tempo participando de festivais, e já tem algumas composições gravadas em discos. Vai começar a gravação de seu primeiro disco agora, fruto desta vitrine, fruto do movimento nativista. Vítor Amorim... outro cantor aqui de Lages, também nascido neste mesmo movimento. Então a importância está aí. Eu nasci nesse movimento, novos cantores, compositores, músicos estão nascendo”.* (Luís Marengo, entrevista concedida em junho de 2009, em Lages-SC)

<sup>134</sup> Tanto Ribeiro quanto Amorim foram convidados pelo compositor Luís Marengo - durante alguns de seus shows - para interpretarem as composições de seu repertório. Na 17ª Sapecada da Canção Nativa, Ribeiro interpretou a composição “Milonga para cantar querência” ao lado de Luís Marengo e Lizandro Amaral. A composição conquistou o primeiro lugar do festival e os prêmios de melhor melodia e melhor conjunto vocal.





*Fotografia 22: Show do Quarteto Coração de Potro durante a 17ª Sapecada da Canção Nativa (2009). Na foto, Vítor Amorim.*

A surpresa e admiração que os espectadores demonstravam durante as apresentações de Ribeiro também podem ser entendidas sob outro prisma: o do *orgulho* em ter um lageano representando a cidade em festivais nativistas do Rio Grande do Sul, e cantando ao lado de Luís Marengo – um artista muito prestigiado na cidade<sup>135</sup>. Além disso, muitos interlocutores se referiram a Ribeiro como um “guri lutador”, no sentido de vir de uma família humilde e não possuir conhecimentos formais de música, além de aprender a tocar muito cedo, de ouvido. Em uma entrevista em sua casa, em Lages, Ribeiro relatou que quando era criança seu pai tocava acordeom e ouvia com ele os programas de música gauchesca das rádios da cidade. Ainda na infância, começou a se interessar pelo violão e pedir o auxílio de amigos que sabiam tocar o instrumento – nesse momento, ainda não possuía seu próprio violão. Na adolescência, depois de conseguir “juntar o dinheiro” para comprar o instrumento, passou a aprender os *ritmos* da música nativista e escrever letras e melodias para músicas de festivais.

---

<sup>135</sup> Pude observar um show de Luís Marengo na cidade de Lages, no dia 11 de dezembro de 2008. Realizado em um bar nativista da cidade, o show contou com uma presença expressiva de fãs de Marengo e músicos nativistas da cidade.



Fotografia 23: Show do Quarteto Coração de Potro no Recanto do Pinhão (2009), em Lages-SC. Da esquerda para a direita: Kiko Goulart, Vítor Amorim, Índio Ribeiro e Michel Martins. Foto de Carla Juliane de Souza Villagran.

Para o festival de 2009, inscreveu a composição “Tempo Antigo”, com letra e música de sua autoria. Segundo Ribeiro, compôs a música em 2003 para um festival universitário realizado pela Universidade do Planalto Catarinense (UNIPLAC), não recordando se a música recebeu alguma premiação ou não. Como se tratava de um festival onde os participantes eram convidados pela organização – isto é, não necessitavam de inscrição –, a música continuou a ser considerada inédita, podendo participar de outros festivais.

Segundo Ribeiro, o tema da música – uma menção às “recordações e histórias do tempo do meu pai e do meu avô” – teve a intenção de homenagear seus familiares através de uma “música de nostalgia, porém bonita”. Para o compositor, o *tempo* vivido por seu pai e seu avô foi um momento “bonito” da história, quando a vida seria “mais calma”, e as pessoas teriam “valores mais sólidos”. Segundo Ribeiro, é raro encontrar esse universo nos “tempos atuais”, por isso a importância de cantar essas histórias para que, um dia, outros possam conhecê-las.

“Tempo Antigo” foi gravada em estúdio em 2008, na cidade de Caxias do Sul-RS, tendo Ribeiro no violão solo, Ezequiel de Oliveira (conhecido como “Quinto”), no guitarrón<sup>136</sup>, e o acordeom de Anderson Magrinelli – este também realizou parte dos arranjos. Depois de gravada, a composição foi inscrita na fase regional do festival, a Sapecada da Serra

<sup>136</sup> O guitarrón é um instrumento similar ao violão. Os instrumentistas que tive contato durante a pesquisa de campo afirmaram que utilizam o próprio violão, tirando a corda Mi (a primeira, de baixo para cima) e passando as restantes para baixo. Inserem mais uma sexta corda no lugar da corda Mi (última, de baixo para cima) afinando-a em B (Si Maior).

Catarinense, concorrendo com outras 150 músicas durante a triagem. Logo após o resultado favorável da triagem, Ribeiro entrou em contato com músicos da cidade de Lages e entregou-lhes a gravação da música para que os instrumentistas a *tirassem*. *Tirar* uma música é uma prática bastante comum entre os instrumentistas de músicas de festival, pois raramente os compositores escrevem suas composições de acordo com a escrita de música dita convencional. Alguns assinalam as cifras (acordes) sobre a letra da composição antes de repassar para os instrumentistas. No entanto, tirar a música ouvindo sua gravação e recebendo as informações básicas do compositor – como tonalidade, ritmo, andamento – parece ser a maneira mais utilizada pelos instrumentistas que atuam em festivais nativistas.



Fotografia 24: Ensaio da composição *Tempo Antigo* em maio de 2009, em Lages-SC. Da esquerda para a direita: Índio Ribeiro e Herus Cardoso da Silva.

Ribeiro convidou os músicos Giancarlo Orsoletta, para executar o violão base (no lugar do guitarrón), e Herus Cardoso da Silva, para o acordeom. Pude acompanhar o segundo ensaio do trio – às vésperas do festival - no dia 29 de maio de 2009. Dias antes, havia me comunicado por telefone com Orsoletta e verificado a possibilidade de acompanhar o ensaio. No começo da tarde, Ribeiro e Cardoso da Silva chegaram à casa de Orsoletta com seus instrumentos e a letra da composição impressa. Informei-lhes de que ficaria em silêncio durante o ensaio, apenas fazendo algumas anotações e fotografias. Os músicos foram bastante amistosos, fazendo brincadeiras com relação a minha presença – principalmente por “estarem sendo pesquisados”, segundo eles - e dizendo que possivelmente pediriam minha opinião sobre o ensaio, se foi “bom ou ruim”.

Começaram afinando os instrumentos e dando uma *passada* na música – isto é, tocaram a música toda, fazendo algumas pausas nas partes que encontraram dificuldade. Depois dessa primeira passada, tocaram a música toda, sem pausas, conversando ao final da

execução sobre as frases do violão solo e do violão base – se estavam de acordo com a gravação ou se necessitavam de mudanças. O ensaio durou cerca de uma hora e a música foi executada cinco vezes. Nos intervalos entre uma execução e outra, Ribeiro repetia o solo do violão, *limpando* os movimentos e deixando a melodia mais *clara*. Segundo ele, precisaria treinar o solo para que, durante a execução no festival, saísse o mais *limpo* possível (com relação à audição e aos movimentos do instrumentista). No final do ensaio, combinaram um novo encontro antes do festival e que cada um deveria estudar a sua parte, individualmente.



Fotografia 25: Ensaio da composição “Tempo Antigo”, em Lages-SC. Na foto, Giancarlo Orsoletta.

#### 4.3 Transcrição e Análise da Composição “Tempo Antigo”<sup>137</sup>.

Para além de uma concepção que entende a transcrição como um fim para a análise, esse ponto do capítulo tenta apreender as concepções nativas sobre o processo de composição. Para tanto, levo em conta as considerações de Oliveira (2004) sobre o uso metodológico de tal ferramenta de análise, onde o processo de transcrição não evidencia o todo da execução de uma composição, mas configura-se como um ponto de partida para o levantamento de categorias acionadas pelo fazer musical.

Escolhi transcrever uma das composições inscritas no festival - a partir de uma cópia da gravação original, enviada juntamente com os documentos para a inscrição da fase regional do festival Sapecada da Canção Nativa. A composição escolhida, a milonga em E (Mi Maior)

<sup>137</sup> Recebi a colaboração valiosa de Mauro César Cislighi, na transcrição, e de Marcel Oliveira e David Fernandez, na análise.

“Tempo Antigo”, tem letra e música do compositor, instrumentista (violão solo ou violão 1, na partitura) e intérprete (voz ou canto, na partitura) Índio Ribeiro; guitarrón (ou violão 2, na partitura) de “Quinto” e acordeom e arranjos de Anderson Magrinelli. Seguindo as orientações de Menezes Bastos (1978; 1995) e Oliveira (2004), a transcrição de “Tempo Antigo” torna-se importante na medida em que a organização sonora - para além da semântica inescapável de qualquer prática musical – envolve processos fonológico-gramaticais. (Oliveira, 2004: 109) Segundo Oliveira, a conjugação dos planos semântico e fonológico-gramatical possibilita que o pesquisador acesse a gramática musical – através da visualidade da partitura – integrando os significados atribuídos pelos sujeitos (sua própria maneira de visualizar a música e falar sobre ela) e a análise musical proposta pelo pesquisador.

Nesse sentido, proponho a identificação de alguns elementos presentes na estrutura da composição - levando em conta as considerações a respeito do gênero musical milonga – e os comentários do compositor com relação ao processo de composição. Dentre os elementos abordados estão os motivos rítmicos e melódicos (também chamados de “bordoneios”<sup>138</sup>) da composição - executados pelo guitarrón e pelo violão solo -. Também os motivos da voz e as seqüências harmônicas do arranjo da composição. Infelizmente, uma análise mais aprofundada do acordeom não pôde ser realizada nesse momento, sendo transcrito para análises futuras.

---

<sup>138</sup> Na música, o bordão é o nome dado à corda mais grossa dos instrumentos de cordas (no violão, as três cordas mais graves), responsável por soar notas graves. Nas milongas, os chamados “bordoneios” são motivos melódicos executados pelos violões e são responsáveis por uma característica marcante do gênero: o ostinato realizado pelos baixos do violão.

# Tempo Antigo

Score

[Composer]

[Arranger]

The musical score is written in 4/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems of four staves each. The instruments are Canto, Accordion, Guitar 1, and Guitar 2. The Canto and Accordion parts are mostly rests. The Guitar 1 part features a melodic line with chords and a final flourish. The Guitar 2 part provides a rhythmic accompaniment with a steady eighth-note pattern.

**System 1:**

- Canto:** Four measures of whole rests.
- Accordion:** Four measures of whole rests.
- Guitar 1:** Measure 1: whole rest. Measure 2: whole rest. Measure 3: quarter rest, quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 4: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4, quarter note C5.
- Guitar 2:** Measure 1: quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 3: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 4: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

**System 2:**

- Canto:** Four measures of whole rests.
- Acc.:** Four measures of whole rests.
- Gtr. 1:** Measure 1: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 2: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 3: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4. Measure 4: quarter note G4, quarter note A4, quarter note B4.
- Gtr. 2:** Measure 1: quarter rest, quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2. Measure 2: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 3: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3. Measure 4: quarter note G2, quarter note A2, quarter note B2, quarter note C3.

2

Tempo Antigo

9

Canto

8

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

*mp*

13

Canto

8

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

*mf*

Tempo Antigo

3

17

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

20

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2



4

Tempo Antigo

Musical score for measures 23-30, featuring Canto, Acc., Gtr. 1, and Gtr. 2 staves. The score is in 8/8 time and the key signature has three sharps (F#, C#, G#).

Measures 23-25:

- Canto:** Melodic line starting with a quarter note G4, followed by eighth notes A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, A5, B5, C6, D6, E6, F#6, G6, A6, B6, C7, D7, E7, F#7, G7, A7, B7, C8, D8, E8, F#8, G8, A8, B8, C9, D9, E9, F#9, G9, A9, B9, C10, D10, E10, F#10, G10, A10, B10, C11, D11, E11, F#11, G11, A11, B11, C12, D12, E12, F#12, G12, A12, B12, C13, D13, E13, F#13, G13, A13, B13, C14, D14, E14, F#14, G14, A14, B14, C15, D15, E15, F#15, G15, A15, B15, C16, D16, E16, F#16, G16, A16, B16, C17, D17, E17, F#17, G17, A17, B17, C18, D18, E18, F#18, G18, A18, B18, C19, D19, E19, F#19, G19, A19, B19, C20, D20, E20, F#20, G20, A20, B20, C21, D21, E21, F#21, G21, A21, B21, C22, D22, E22, F#22, G22, A22, B22, C23, D23, E23, F#23, G23, A23, B23, C24, D24, E24, F#24, G24, A24, B24, C25, D25, E25, F#25, G25, A25, B25, C26, D26, E26, F#26, G26, A26, B26, C27, D27, E27, F#27, G27, A27, B27, C28, D28, E28, F#28, G28, A28, B28, C29, D29, E29, F#29, G29, A29, B29, C30, D30, E30, F#30, G30, A30, B30, C31, D31, E31, F#31, G31, A31, B31, C32, D32, E32, F#32, G32, A32, B32, C33, D33, E33, F#33, G33, A33, B33, C34, D34, E34, F#34, G34, A34, B34, C35, D35, E35, F#35, G35, A35, B35, C36, D36, E36, F#36, G36, A36, B36, C37, D37, E37, F#37, G37, A37, B37, C38, D38, E38, F#38, G38, A38, B38, C39, D39, E39, F#39, G39, A39, B39, C40, D40, E40, F#40, G40, A40, B40, C41, D41, E41, F#41, G41, A41, B41, C42, D42, E42, F#42, G42, A42, B42, C43, D43, E43, F#43, G43, A43, B43, C44, D44, E44, F#44, G44, A44, B44, C45, D45, E45, F#45, G45, A45, B45, C46, D46, E46, F#46, G46, A46, B46, C47, D47, E47, F#47, G47, A47, B47, C48, D48, E48, F#48, G48, A48, B48, C49, D49, E49, F#49, G49, A49, B49, C50, D50, E50, F#50, G50, A50, B50, C51, D51, E51, F#51, G51, A51, B51, C52, D52, E52, F#52, G52, A52, B52, C53, D53, E53, F#53, G53, A53, B53, C54, D54, E54, F#54, G54, A54, B54, C55, D55, E55, F#55, G55, A55, B55, C56, D56, E56, F#56, G56, A56, B56, C57, D57, E57, F#57, G57, A57, B57, C58, D58, E58, F#58, G58, A58, B58, C59, D59, E59, F#59, G59, A59, B59, C60, D60, E60, F#60, G60, A60, B60, C61, D61, E61, F#61, G61, A61, B61, C62, D62, E62, F#62, G62, A62, B62, C63, D63, E63, F#63, G63, A63, B63, C64, D64, E64, F#64, G64, A64, B64, C65, D65, E65, F#65, G65, A65, B65, C66, D66, E66, F#66, G66, A66, B66, C67, D67, E67, F#67, G67, A67, B67, C68, D68, E68, F#68, G68, A68, B68, C69, D69, E69, F#69, G69, A69, B69, C70, D70, E70, F#70, G70, A70, B70, C71, D71, E71, F#71, G71, A71, B71, C72, D72, E72, F#72, G72, A72, B72, C73, D73, E73, F#73, G73, A73, B73, C74, D74, E74, F#74, G74, A74, B74, C75, D75, E75, F#75, G75, A75, B75, C76, D76, E76, F#76, G76, A76, B76, C77, D77, E77, F#77, G77, A77, B77, C78, D78, E78, F#78, G78, A78, B78, C79, D79, E79, F#79, G79, A79, B79, C80, D80, E80, F#80, G80, A80, B80, C81, D81, E81, F#81, G81, A81, B81, C82, D82, E82, F#82, G82, A82, B82, C83, D83, E83, F#83, G83, A83, B83, C84, D84, E84, F#84, G84, A84, B84, C85, D85, E85, F#85, G85, A85, B85, C86, D86, E86, F#86, G86, A86, B86, C87, D87, E87, F#87, G87, A87, B87, C88, D88, E88, F#88, G88, A88, B88, C89, D89, E89, F#89, G89, A89, B89, C90, D90, E90, F#90, G90, A90, B90, C91, D91, E91, F#91, G91, A91, B91, C92, D92, E92, F#92, G92, A92, B92, C93, D93, E93, F#93, G93, A93, B93, C94, D94, E94, F#94, G94, A94, B94, C95, D95, E95, F#95, G95, A95, B95, C96, D96, E96, F#96, G96, A96, B96, C97, D97, E97, F#97, G97, A97, B97, C98, D98, E98, F#98, G98, A98, B98, C99, D99, E99, F#99, G99, A99, B99, C100, D100, E100, F#100, G100, A100, B100, C101, D101, E101, F#101, G101, A101, B101, C102, D102, E102, F#102, G102, A102, B102, C103, D103, E103, F#103, G103, A103, B103, C104, D104, E104, F#104, G104, A104, B104, C105, D105, E105, F#105, G105, A105, B105, C106, D106, E106, F#106, G106, A106, B106, C107, D107, E107, F#107, G107, A107, B107, C108, D108, E108, F#108, G108, A108, B108, C109, D109, E109, F#109, G109, A109, B109, C110, D110, E110, F#110, G110, A110, B110, C111, D111, E111, F#111, G111, A111, B111, C112, D112, E112, F#112, G112, A112, B112, C113, D113, E113, F#113, G113, A113, B113, C114, D114, E114, F#114, G114, A114, B114, C115, D115, E115, F#115, G115, A115, B115, C116, D116, E116, F#116, G116, A116, B116, C117, D117, E117, F#117, G117, A117, B117, C118, D118, E118, F#118, G118, A118, B118, C119, D119, E119, F#119, G119, A119, B119, C120, D120, E120, F#120, G120, A120, B120, C121, D121, E121, F#121, G121, A121, B121, C122, D122, E122, F#122, G122, A122, B122, C123, D123, E123, F#123, G123, A123, B123, C124, D124, E124, F#124, G124, A124, B124, C125, D125, E125, F#125, G125, A125, B125, C126, D126, E126, F#126, G126, A126, B126, C127, D127, E127, F#127, G127, A127, B127, C128, D128, E128, F#128, G128, A128, B128, C129, D129, E129, F#129, G129, A129, B129, C130, D130, E130, F#130, G130, A130, B130, C131, D131, E131, F#131, G131, A131, B131, C132, D132, E132, F#132, G132, A132, B132, C133, D133, E133, F#133, G133, A133, B133, C134, D134, E134, F#134, G134, A134, B134, C135, D135, E135, F#135, G135, A135, B135, C136, D136, E136, F#136, G136, A136, B136, C137, D137, E137, F#137, G137, A137, B137, C138, D138, E138, F#138, G138, A138, B138, C139, D139, E139, F#139, G139, A139, B139, C140, D140, E140, F#140, G140, A140, B140, C141, D141, E141, F#141, G141, A141, B141, C142, D142, E142, F#142, G142, A142, B142, C143, D143, E143, F#143, G143, A143, B143, C144, D144, E144, F#144, G144, A144, B144, C145, D145, E145, F#145, G145, A145, B145, C146, D146, E146, F#146, G146, A146, B146, C147, D147, E147, F#147, G147, A147, B147, C148, D148, E148, F#148, G148, A148, B148, C149, D149, E149, F#149, G149, A149, B149, C150, D150, E150, F#150, G150, A150, B150, C151, D151, E151, F#151, G151, A151, B151, C152, D152, E152, F#152, G152, A152, B152, C153, D153, E153, F#153, G153, A153, B153, C154, D154, E154, F#154, G154, A154, B154, C155, D155, E155, F#155, G155, A155, B155, C156, D156, E156, F#156, G156, A156, B156, C157, D157, E157, F#157, G157, A157, B157, C158, D158, E158, F#158, G158, A158, B158, C159, D159, E159, F#159, G159, A159, B159, C160, D160, E160, F#160, G160, A160, B160, C161, D161, E161, F#161, G161, A161, B161, C162, D162, E162, F#162, G162, A162, B162, C163, D163, E163, F#163, G163, A163, B163, C164, D164, E164, F#164, G164, A164, B164, C165, D165, E165, F#165, G165, A165, B165, C166, D166, E166, F#166, G166, A166, B166, C167, D167, E167, F#167, G167, A167, B167, C168, D168, E168, F#168, G168, A168, B168, C169, D169, E169, F#169, G169, A169, B169, C170, D170, E170, F#170, G170, A170, B170, C171, D171, E171, F#171, G171, A171, B171, C172, D172, E172, F#172, G172, A172, B172, C173, D173, E173, F#173, G173, A173, B173, C174, D174, E174, F#174, G174, A174, B174, C175, D175, E175, F#175, G175, A175, B175, C176, D176, E176, F#176, G176, A176, B176, C177, D177, E177, F#177, G177, A177, B177, C178, D178, E178, F#178, G178, A178, B178, C179, D179, E179, F#179, G179, A179, B179, C180, D180, E180, F#180, G180, A180, B180, C181, D181, E181, F#181, G181, A181, B181, C182, D182, E182, F#182, G182, A182, B182, C183, D183, E183, F#183, G183, A183, B183, C184, D184, E184, F#184, G184, A184, B184, C185, D185, E185, F#185, G185, A185, B185, C186, D186, E186, F#186, G186, A186, B186, C187, D187, E187, F#187, G187, A187, B187, C188, D188, E188, F#188, G188, A188, B188, C189, D189, E189, F#189, G189, A189, B189, C190, D190, E190, F#190, G190, A190, B190, C191, D191, E191, F#191, G191, A191, B191, C192, D192, E192, F#192, G192, A192, B192, C193, D193, E193, F#193, G193, A193, B193, C194, D194, E194, F#194, G194, A194, B194, C195, D195, E195, F#195, G195, A195, B195, C196, D196, E196, F#196, G196, A196, B196, C197, D197, E197, F#197, G197, A197, B197, C198, D198, E198, F#198, G198, A198, B198, C199, D199, E199, F#199, G199, A199, B199, C200, D200, E200, F#200, G200, A200, B200, C201, D201, E201, F#201, G201, A201, B201, C202, D202, E202, F#202, G202, A202, B202, C203, D203, E203, F#203, G203, A203, B203, C204, D204, E204, F#204, G204, A204, B204, C205, D205, E205, F#205, G205, A205, B205, C206, D206, E206, F#206, G206, A206, B206, C207, D207, E207, F#207, G207, A207, B207, C208, D208, E208, F#208, G208, A208, B208, C209, D209, E209, F#209, G209, A209, B209, C210, D210, E210, F#210, G210, A210, B210, C211, D211, E211, F#211, G211, A211, B211, C212, D212, E212, F#212, G212, A212, B212, C213, D213, E213, F#213, G213, A213, B213, C214, D214, E214, F#214, G214, A214, B214, C215, D215, E215, F#215, G215, A215, B215, C216, D216, E216, F#216, G216, A216, B216, C217, D217, E217, F#217, G217, A217, B217, C218, D218, E218, F#218, G218, A218, B218, C219, D219, E219, F#219, G219, A219, B219, C220, D220, E220, F#220, G220, A220, B220, C221, D221, E221, F#221, G221, A221, B221, C222, D222, E222, F#222, G222, A222, B222, C223, D223, E223, F#223, G223, A223, B223, C224, D224, E224, F#224, G224, A224, B224, C225, D225, E225, F#225, G225, A225, B225, C226, D226, E226, F#226, G226, A226, B226, C227, D227, E227, F#227, G227, A227, B227, C228, D228, E228, F#228, G228, A228, B228, C229, D229, E229, F#229, G229, A229, B229, C230, D230, E230, F#230, G230, A230, B230, C231, D231, E231, F#231, G231, A231, B231, C232, D232, E232, F#232, G232, A232, B232, C233, D233, E233, F#233, G233, A233, B233, C234, D234, E234, F#234, G234, A234, B234, C235, D235, E235, F#235, G235, A235, B235, C236, D236, E236, F#236, G236, A236, B236, C237, D237, E237, F#237, G237, A237, B237, C238, D238, E238, F#238, G238, A238, B238, C239, D239, E239, F#239, G239, A239, B239, C240, D240, E240, F#240, G240, A240, B240, C241, D241, E241, F#241, G241, A241, B241, C242, D242, E242, F#242, G242, A242, B242, C243, D243, E243, F#243, G243, A243, B243, C244, D244, E244, F#244, G244, A244, B244, C245, D245, E245, F#245, G245, A245, B245, C246, D246, E246, F#246, G246, A246, B246, C247, D247, E247, F#247, G247, A247, B247, C248, D248, E248, F#248, G248, A248, B248, C249, D249, E249, F#249, G249, A249, B249, C250, D250, E250, F#250, G250, A250, B250, C251, D251, E251, F#251, G251, A251, B251, C252, D252, E252, F#252, G252, A252, B252, C253, D253, E253, F#253, G253, A253, B253, C254, D254, E254, F#254, G254, A254, B254, C255, D255, E255, F#255, G255, A255, B255, C256, D256, E256, F#256, G256, A256, B256, C257, D257, E257, F#257, G257, A257, B257, C258, D258, E258, F#258, G258, A258, B258, C259, D259, E259, F#259, G259, A259, B259, C260, D260, E260, F#260, G260, A260, B260, C261, D261, E261, F#261, G261, A261, B261, C262, D262, E262, F#262, G262, A262, B262, C263, D263, E263, F#263, G263, A263, B263, C264, D264, E264, F#264, G264, A264, B264, C265, D265, E265, F#265, G265, A265, B265, C266, D266, E266, F#266, G266, A266, B266, C267, D267, E267, F#267, G267, A267, B267, C268, D268, E268, F#268, G268, A268, B268, C269, D269, E269, F#269, G269, A269, B269, C270, D270, E270, F#270, G270, A270, B270, C271, D271, E271, F#271, G271, A271, B271, C272, D272, E272, F#272, G272, A272, B272, C273, D273, E273, F#273, G273, A273, B273, C274, D274, E274, F#274, G274, A274, B274, C275, D275, E275, F#275, G275, A275, B275, C276, D276, E276, F#276, G276, A276, B276, C277, D277, E277, F#277, G277, A277, B277, C278, D278, E278, F#278, G278, A278, B278, C279, D279, E279, F#279, G279, A279, B279, C280, D280, E280, F#280, G280, A280, B280, C281, D281, E281, F#281, G281, A281, B281, C282, D282, E282, F#282, G282, A282, B282, C283, D283, E283, F#283, G283, A283, B283, C284, D284, E284, F#284, G284, A284, B284, C285, D285, E285, F#285, G285, A285, B285, C286, D286, E286, F#286, G286, A286, B286, C287, D287, E287, F#287, G287, A287, B287, C288, D288, E288, F#288, G288, A288, B288, C289, D289, E289, F#289, G289, A289, B289, C290, D290, E290, F#290, G290, A290, B290, C291, D291, E291, F#291, G291, A291, B291, C292, D292, E292, F#292, G292, A292, B292, C293, D293, E293, F#293, G293, A293, B293, C294, D294, E294, F#294, G294, A294, B294, C295, D295, E295, F#295, G295, A295, B295, C296, D296, E296, F#296, G296, A296, B296, C297, D297, E297, F#297, G297, A297, B297, C298, D298, E298, F#298, G298, A298, B298, C299, D299, E299, F#299, G299, A299, B299, C300, D300, E300, F#300, G300, A300, B300, C301, D301, E301, F#301, G301, A301, B301, C302, D302, E302, F#302, G302, A302, B302, C303, D303, E303, F#303, G303, A303, B303, C304, D304, E304, F#304, G304, A304, B304, C305, D305, E305, F#305, G305, A305, B305, C306, D306, E306, F#306, G306, A306, B306, C307, D307, E307, F#307, G307, A307, B307, C308, D308, E308, F#308, G308, A308, B308, C309, D309, E309, F#309, G309, A309, B309, C310, D310, E310, F#310, G310, A310, B310, C311, D311, E311, F#311, G311, A311, B311, C312, D312, E312, F#312, G312, A312, B312, C313, D313, E313, F#313, G313, A313, B313, C314, D314, E314, F#314, G314, A314, B314, C315, D315, E315, F#315, G315, A315, B315, C316, D316, E316, F#316, G316, A316, B316, C317, D317, E317, F#317, G317, A317, B317, C318, D318, E318, F#318, G318, A318, B318, C319, D319, E319, F#319, G319, A319, B319, C320, D320, E320, F#320, G320, A320, B320, C321, D321, E321, F#321, G321, A321, B321, C322, D322, E322, F#322, G322, A322, B322, C323, D323, E323, F#323, G323, A323, B323, C324, D324, E324, F#324, G324, A324, B324, C325, D325, E325, F#325, G325, A325, B325, C326, D326, E326, F#326, G326, A326, B326, C327, D327, E327, F#327, G327, A327, B327, C328, D328, E328, F#328, G328, A328, B328, C329, D329, E329, F#329, G329, A329, B329, C330, D330, E330, F#330, G330, A330, B330, C331, D331, E331, F#331, G331, A331, B331, C332, D332, E332, F#332, G332, A332, B332, C333, D333, E333, F#333, G333, A333, B333, C334, D334, E334, F#334, G334, A334, B334, C335, D335, E335, F#335, G335, A335, B335, C336, D336, E336, F#336, G336, A336, B336, C337, D337, E337, F#337, G337, A337, B337, C338, D338, E338, F#338, G338, A338, B338, C339, D339, E339, F#339, G339, A339, B339, C340, D340, E340, F#340, G340, A340, B340, C341, D341, E341, F#341, G341, A341, B341, C342, D342, E342, F#342, G342, A342, B342, C343, D343, E343, F#343, G343, A343, B343, C344, D344, E344, F#344, G344, A344, B344, C345, D345, E345, F#345, G345, A345, B345, C346, D346, E346, F#346, G346, A346, B346, C347, D347, E347, F#347, G347, A347, B347, C348, D348, E348, F#348, G348, A348, B348, C349, D349, E349, F#349, G349, A349, B349, C350, D350, E350, F#350, G350, A350, B350, C351, D351, E351, F#351, G351, A351, B351, C352, D352, E352, F#352, G352, A352, B352, C353, D353, E353, F#353, G353, A353, B353, C354, D354, E354, F#354, G354, A354, B354, C355, D355, E355, F#355, G355, A355, B355, C356, D356, E356, F#356, G356, A356, B356, C357, D357, E357, F#357, G357, A357, B357, C358, D358, E358, F#358, G358, A358, B358, C359, D359, E359, F#359, G359, A359, B359, C360, D360, E360, F#360, G360, A360, B36

## Tempo Antigo

5

29

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

32

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

6

Tempo Antigo

36

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

39

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

## Tempo Antigo

7

Musical score for "Tempo Antigo" (page 7), measures 42-45. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It features four staves: Canto (Vocal), Acc. (Acoustic guitar), Gtr. 1 (Electric guitar), and Gtr. 2 (Electric guitar).

**Measures 42-45:**

- Canto:** Measures 42-45 are mostly rests, with a whole note in measure 42.
- Acc.:** Measures 42-45 feature sustained chords with a crescendo leading to a *pp* dynamic in measure 45.
- Gtr. 1:** Measures 42-45 feature a melodic line with a *p* dynamic in measure 42, *mf* in measure 43, and *pp* in measure 45. Measure 45 includes triplets.
- Gtr. 2:** Measures 42-45 feature a rhythmic accompaniment with a *p* dynamic in measure 45.

8

Tempo Antigo

48

Canto

8

Acc.

48

Gtr. 1

*pp*

3

*pp*

3 3

Gtr. 2

50

Canto

8

Acc.

50

Gtr. 1

*pp*

*pp*

3

Gtr. 2

## Tempo Antigo

9

Musical score for "Tempo Antigo" on page 9, measures 53-56. The score is written for Canto, Accordion (Acc.), and two Guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8.

**Measures 53-56:**

- Canto:** Measures 53-56. Melody in treble clef, 8/8 time. Measure 53 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. Measure 54 has a fermata over the first two notes.
- Acc.:** Measures 53-56. Treble clef, 8/8 time. Measure 53 has a *p* dynamic marking. Measure 54 has a *mp* dynamic marking. Measure 55 has a *mp* dynamic marking.
- Gtr. 1:** Measures 53-56. Treble clef, 8/8 time. Measure 53 has a *p* dynamic marking. Measure 54 has a *mp* dynamic marking.
- Gtr. 2:** Measures 53-56. Treble clef, 8/8 time. Measure 53 has a *p* dynamic marking. Measure 54 has a *mp* dynamic marking.

**Measures 56-59:**

- Canto:** Measures 56-59. Melody in treble clef, 8/8 time. Measure 56 starts with a treble clef and a key signature change to three sharps. Measure 57 has a fermata over the first two notes.
- Acc.:** Measures 56-59. Treble clef, 8/8 time. Measure 56 has a *mp* dynamic marking.
- Gtr. 1:** Measures 56-59. Treble clef, 8/8 time. Measure 56 has a *mp* dynamic marking.
- Gtr. 2:** Measures 56-59. Treble clef, 8/8 time. Measure 56 has a *mp* dynamic marking.

10

Tempo Antigo

60

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

This musical system covers measures 60 to 62. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/8. The vocal line (Canto) begins with a treble clef and a common time signature of 8. It features a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 60. The acoustic guitar (Acc.) part is in the treble clef, playing a rhythmic accompaniment. The electric guitar 1 (Gtr. 1) part is in the treble clef, playing a melodic line with some sustained notes. The electric guitar 2 (Gtr. 2) part is in the bass clef, playing a rhythmic line with a 'p' dynamic marking.

63

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

This musical system covers measures 63 to 65. The key signature remains three sharps and the time signature is 3/8. The vocal line (Canto) continues with a melodic line. The acoustic guitar (Acc.) part has a rest in measure 64. The electric guitar 1 (Gtr. 1) part continues with a melodic line. The electric guitar 2 (Gtr. 2) part continues with a rhythmic line, including a 'p' dynamic marking.

## Tempo Antigo

11

Musical score for measures 66-70, featuring Canto, Acc., Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is in 8/8 time and D major. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked "Tempo Antigo".

**Measures 66-70:**

- Canto:** Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a fermata over measure 69.
- Acc.:** Accompaniment with eighth notes and a fermata over measure 69.
- Gtr. 1:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.
- Gtr. 2:** Rhythmic accompaniment with eighth notes and chords.

**Measures 70-74:**

- Canto:** Continuation of the melodic line with a fermata over measure 71.
- Acc.:** Continuation of the accompaniment with a *pp* (pianissimo) dynamic marking over measure 72.
- Gtr. 1:** Continuation of the rhythmic accompaniment.
- Gtr. 2:** Continuation of the rhythmic accompaniment.



12

Tempo Antigo

74

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

*mp*

77

Canto

Acc.

Gtr. 1

Gtr. 2

## Tempo Antigo

13

Musical score for measures 80-83, featuring Canto, Acc., Gtr. 1, and Gtr. 2. The score is in 3/8 time and D major. Measure 80 includes a *mp* dynamic marking and triplet markings in the Acc. and Gtr. 2 parts. Measure 83 includes a fermata over the first note in the Canto part.

80

Canto

80

Acc.

*mp*

3 3 3

80

Gtr. 1

80

Gtr. 2

83

Canto

83

Acc.

83

Gtr. 1

83

Gtr. 2

14

Tempo Antigo

86

Canto

86

Acc.

86

Gtr. 1

Gtr. 2

89

Canto

89

Acc.

89

Gtr. 1

Gtr. 2

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). It consists of two systems of staves. The first system covers measures 86-88, and the second system covers measures 89-91. The parts are: Canto (Vocal), Acc. (Acoustic guitar), Gtr. 1 (Electric guitar), and Gtr. 2 (Electric guitar). In measure 86, the Canto part has a melodic line with a long note in measure 87. The Acc. part has a rhythmic accompaniment with a forte (*f*) dynamic marking in measure 87. The Gtr. 1 part has a melodic line with a long note in measure 87. The Gtr. 2 part has a rhythmic accompaniment. In measure 89, the Canto part is silent. The Acc. part has a melodic line with a triplet in measure 91. The Gtr. 1 part has a melodic line with a long note in measure 89. The Gtr. 2 part has a rhythmic accompaniment.

Tempo Antigo

15

The musical score consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 91 to 93, and the second system covers measures 94 to 94. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The Canto part is silent in all measures. The Acc. part features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets in measures 91 and 93, and a half note in measure 92. The Gtr. 1 part plays a melodic line with eighth notes and quarter notes. The Gtr. 2 part provides a bass line with eighth notes and quarter notes, including a double bar line in measure 92. Measure 94 shows a final chord for all instruments.

**Tempo Antigo**

Letra: Índio Ribeiro  
 Música: Índio Ribeiro  
 Violão solo e voz: Índio Ribeiro  
 Guitarrón: Quinto  
 Acordeom: Anderson Magrinelli

**A**

Como eu queria por volta de trinta e cinco  
 Junto ao avô enforquilhar e tropear dias  
 Como eu queria encher bruaca pra tafona  
 Pleno de crioula colheita pra bóia das confrarias

**B**

Ah eu queria dançar baile de candeeiro  
 Jogar truco jogar osso onde residisse o respeito  
 Ter meu ranchito meia água e meus pertence  
 Ser dono do que adquiro com suor e ter direito

**R**

Tempo antigo quanta saudade tirana  
 Das carreirada, dos namoros de domingo  
 Dos bailes velhos, nunca esquecidos  
 E dos estrondo dos trinta só por bochincho

**C**

Lá donde o povo do campo vivia em paz  
 Lá donde a honra do bigode ainda tinha  
 Onde o perigo morava longe das casas  
 E a confiança em cada vida existia

**D**

Pra costa da linha ouvir o cincerro batendo  
 Com fragmentos da fartura pra cambiar  
 Da serra baixo vir mantimento e cachaça  
 Quantos recuerdos da vida pra se guardar

**R'**

Tempo antigo quanta saudade caluda  
 Trago guardado neste peito de cantor  
 Imaginário vivo no teu tempo velho  
 Neste progresso sou um pobre sonhador.

De acordo com Oliveira e Verona (2006), muito antes da milonga que se conhece atualmente, os *gauchos* que vagavam pelos pampas argentinos já golpeavam em *vihuelas*<sup>139</sup> e *guitarras* a *cifra*<sup>140</sup>, o ritmo característico do acompanhamento das *payadas*. Como mencionado no capítulo 2, muitas narrativas foram responsáveis pelos diferentes imaginários em torno de uma cultura *gaucha*, gaúcha. Nesse sentido, é preciso relativizar os aspectos históricos mencionados pelos pesquisadores dos gêneros musicais ligados à cultura gauchesca, como a milonga. Mais tarde, segundo Carlos Vega (1977), os pajadores (ou *payadores*) adotaram a milonga no acompanhamento de seus contrapontos. Além disso, a vizinhança de Buenos Aires com Montevideo, aliada a outros fatores, explicaria a presença do fenômeno milongueiro também no Uruguai, integrando o folclore musical do país. No Brasil, Cezimbra Jacques definiu o gênero como “espécie de música crioula platina, cantada ao som da guitarra (violão)”. (CEZIMBRA JACQUES *apud* OLIVEIRA; VERONA, 2006: 105)

O primeiro registro fonográfico de uma milonga no Brasil data de 1951 – “Milonguita”, de Pedro Raymundo – e a partir dessa década passou a ser bastante executada por conjuntos de baile como os “Irmãos Bertussi” e músicos considerados tradicionalistas no RS, como Luiz Menezes e Chico Raymundo. De acordo com Oliveira e Verona, os conjuntos de baile foram responsáveis por moldarem um protótipo sul-rio-grandense de milonga bailável - pouquíssimo utilizado pelas composições de festivais nativistas. Nos festivais, a forma de milonga mais executada é a milonga canção, apresentando pluralidade de andamentos, *dedilhada* ou *batida* - como os instrumentistas de música nativista preferem mencionar. Grande parte dos pesquisadores de música nativista (OLIVEIRA; VERONA, 2006; LUCAS, 1990; BANGEL, 1989; SANTI, 2002) consideram como característica marcante do gênero, a composição em tons menores. No entanto, verifica-se também a composição em tom maior, como é o caso de “Tempo Antigo”, onde o empréstimo modal (passagem de um tom maior para um tom menor) aparece nos compassos 37, 74 e 82 - neste último, dando ênfase à cadência final da composição.

Os motivos rítmicos e melódicos do acompanhamento (violão 2) durante a composição seguem, basicamente, as seguintes seqüências:

<sup>139</sup> Instrumentos similares ao violão atual, tendo o corpo confeccionado com madeira e as cordas com tripas de animais (ovelha, comumente).

<sup>140</sup> Sobre o ritmo *cifra*, ver Cardoso (2006).

## Ex 1: (Compassos 1,2, 3 e 4)

Já o violão solo (violão 1) apresenta motivos rítmicos semelhantes aos do guitarrón (violão 2) e motivos melódicos caracterizados pela oscilação entre os acordes tônico e dominante - sustentando a linha melódica que, em alguns momentos, é alternada com o que Lucas chamou de “interlúdios”: fórmulas cadenciais livres como arpejos, escalas e seqüências em terças e sextas. Os interlúdios de que Lucas chama a atenção, em algumas composições, são denominados pelos compositores nativistas como *solos*.

Texts are organized in 4 to 5 quatrains, the most common poetic form responsible for the symmetrical musical phrasing: 2 periods of 8 phrases. Songs are also framed by an instrumental *interlude* which might appeared with or without variants in instrumental in the middle, after the second or third stanza. (LUCAS, 1990: 222)

Ex 1: Interlúdio ou *solo*, após o refrão e antes da terceira estrofe (Compassos 43-52)

Musical score for guitar, measures 45-50. The score is written for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4.

Measures 45-47: Gtr. 1 plays a melodic line with triplets and accents, marked *pp*. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with triplets and accents.

Measures 48-50: Gtr. 1 continues with melodic lines, including triplets and accents, marked *pp* and *ff*. Gtr. 2 continues with rhythmic accompaniment, marked *mp*.

Ex 2: (Compassos 9, 10, 11 e 12)

Musical score for guitar, measures 9-12. The score is written for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4.

Measures 9-12: Gtr. 1 plays a melodic line with accents. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with accents. The dynamic marking *mp* is present.

Ex 3: (Compassos 29 e 30)

Musical score for guitar, measures 29-30. The score is written for two guitars (Gtr. 1 and Gtr. 2) in a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4.

Measures 29-30: Gtr. 1 plays a melodic line with accents. Gtr. 2 plays a rhythmic accompaniment with accents. The dynamic marking *p* is present.



As frases executadas pelo canto (voz) foram divididas em estrofes (A, B, C e D) e refrão (R e R')<sup>141</sup>. A presença marcante, nessa composição, de sincopas, notas pontuadas, tercinas e divisões simples de tempo (como colcheias, semicolcheias e semínimas) não podem ser tomadas como regularidades no canto de milongas. De acordo com Índio Ribeiro, a divisão rítmica do canto se deu em função da letra, acompanhando as articulações das palavras e “encaixando o ritmo do canto da letra na música”. Nesse sentido, o compositor revelou não se preocupar com as estruturas (métricas) convencionais das letras de milonga (geralmente *décimas*<sup>142</sup>), e sim com “um ritmo que soasse bem”. Interessante notar, como apontou Lucas, que a característica marcante das sincopas na música brasileira – idéia problematizada por Sandroni (2001) – é praticamente ausente nas composições nativistas. Quando aparece, segundo a autora, apresenta acentuações irregulares – como acontece em vários períodos de “Tempo Antigo”. Os motivos rítmicos e melódicos, das estrofes e do refrão, podem ser observados nos seguintes exemplos:

Ex 1: (Estrofes A e B , compassos 15- 31)

The image displays two systems of musical notation for a piece in 8/8 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The first system, labeled 'Canto' and 'Acc.', covers measures 13 to 16. The vocal line (Canto) begins with a whole rest in measure 13, followed by a dotted quarter note in measure 14, and then a series of eighth notes in measures 15 and 16. The piano accompaniment (Acc.) features a bass line with chords and a treble line with a melodic line. The second system, also labeled 'Canto' and 'Acc.', covers measures 17 to 20. The vocal line starts with a quarter note in measure 17, followed by a dotted quarter note in measure 18, and then eighth notes in measures 19 and 20. The piano accompaniment continues with a similar harmonic and melodic structure.

<sup>141</sup> A seqüência rítmica das estrofes e do refrão se repete, mudando apenas a letra da composição, por isso a menção A, B, C e D, para as estrofes, e R e R', para o refrão.

<sup>142</sup> Menciono as *décimas* no capítulo 2, p. 64.

20

Canto

8

3

3

3

3

20

Acc.

23

Canto

8

23

Acc.

26

Canto

8

26

Acc.

29

Canto

8

29

Acc.

Ex 2: (Refrão R, compassos 33-43)

32

Canto

8

32

Acc.

36

Canto

8

36

Acc.

The image shows a musical score for two parts: Canto (Vocal) and Acc. (Violão). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into two systems. The first system covers measures 39 and 40. In measure 39, the Canto part has a melodic line starting with a dotted quarter note followed by eighth notes. The Acc. part has a bass line with a triplet of eighth notes. The second system covers measures 42 and 43. In measure 42, the Canto part has a whole note followed by a whole rest. The Acc. part has a whole note followed by a whole rest. In measure 43, the Canto part has a whole rest. The Acc. part has a whole note chord.

Com relação à estrutura harmônica do violão solo (violão 1) e do guitarrón (violão 2), é importante ressaltar que a seqüência harmônica usual das milongas é a I – V – I (tônica-dominante-tônica) - como apresentam os exemplos citados por Oliveira e Verona (2006:113-127). No entanto, “Tempo Antigo” apresenta algumas particularidades. Dentre elas, seqüências harmônicas como: (I – V – IV), (II – V – I) e (VI – V – IV – I).

Ex 1: Seqüência I – V - IV (Compassos 6-8):

The image shows a musical score for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into four measures. Above the staves, the chords are labeled: E9, E9, B, and A/C#. Gtr. 1 has a melodic line with chords. Gtr. 2 has a bass line with chords.

Ex 2: Sequencia II – V – I (Compassos 21-23)

The image shows a musical score for two guitar parts, Gtr. 1 and Gtr. 2. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into three measures. Above the staves, the chords are labeled: A, E7+/G#, F#m, and B. Gtr. 1 has a melodic line with chords. Gtr. 2 has a bass line with chords.

E9

Gtr. 1

Gtr. 2

Ex 3: Sequencia VI – V – IV – I (Compassos 29 e 30)

C#m      B      E7+/G#

Gtr. 1

Gtr. 2

Segundo o compositor, o fato de a composição não receber nenhum tipo de premiação no festival explicar-se-ia pela ausência de uma preocupação maior com a métrica das letras de milonga e o próprio conteúdo da letra, que não teria agradado os jurados dessa edição. No entanto, Ribeiro ponderou que o trabalho de triagem é bastante “complexo”, pois de 100, 200 composições, apenas 14 são selecionadas para as eliminatórias do festival. Nesse sentido, sua composição poderia ter sido premiada em outros festivais, com outras comissões julgadoras.



Fotografia 26: Execução da composição “Tempo Antigo” durante a 9ª Sapecada da Serra Catarinense (2009). Na foto, Índio Ribeiro.

Com relação à observação de campo durante o festival de 2009, pude observar de que maneira a composição “Tempo Antigo” – contando com instrumentistas diferentes da gravação utilizada para a transcrição e a análise – foi apresentada para o público e os jurados do festival. De acordo com Ribeiro, a cadência final do acordeom teve de ser modificada por conta de o instrumentista não ter conseguido “tirar a música com mais tempo”. No entanto, todo o restante da composição permaneceu como na gravação, diferenciando-se obviamente, pela performance no palco. Como afirmado anteriormente, alguns aspectos importantes – como a performance e a recepção da composição pelo público – não puderam ser tratados nesse momento, e com o devido cuidado. Para os fins da pesquisa considerei, sobretudo, o processo de composição de uma música para festival e os significados atribuídos a essa prática.

Realizando observações de campo, entrevistas e participando de situações de interação entre os compositores e instrumentistas da cidade de Lages, devo confessar, acabei absorvendo os momentos de expectativa dos músicos com relação à chegada do festival. Essa expectativa, no entanto, diz respeito às questões desveladas durante a pesquisa de campo, e que pareciam convergir para aquele momento tão totalizador. O “QG” da organização abarrotado de músicos ensaiando partes das composições, conversando, trocando idéias, ajustando os figurinos (chapéus, lenços, ponchos) e os instrumentos (afinando, abrindo e fechando *cases* de violões, baixos, gaitas). O “subir ao palco” é um momento repleto de elementos simbólicos – orações, silêncios, abraços e apertos de mão – e a execução das composições - entre aplausos, flashes de câmeras fotográficas – faz com que o festival tenha um significado diferente de outras apresentações de música nativista. As músicas de festival são lembradas pelos compositores e apreciadores pelo momento peculiar em que foram executadas pela primeira vez: no festival de um determinado ano, quando o intérprete se emocionou, errou ou mudou a letra, ou quando o público a recebeu com muito entusiasmo.



Fotografia 27: Músicos ensaiando no “QG” da organização da 17ª Sapecada da Canção Nativa (2009).

São composições que - como “Tempo Antigo” - dizem, pensam, tocam (sensibilizam, de qualquer forma, compositores, instrumentistas, jurados e público) e, assim, agem musicalmente. Tal agência, desencadeadora de diversas percepções de mundo, é ela própria uma maneira de percepção, ou *audição da vida social*. Ouvir a vida social, no sentido de refletir sobre os timbres, melodias, ritmos que perpassam a produção de música nativista no festival Sapecada da Canção Nativa e a constituição dos imaginários em torno do que é nativo, em Lages.



Fotografia 28: Passagem de som da 17ª Sapecada da Canção Nativa e 9ª Sapecada da Serra Catarinense (2009).



*Fotografia 29: O apresentador da 17ª Sapecada da Canção Nativa é entrevistado por uma rede de TV da cidade de Lages.*



*Fotografia 30: Confraternização dos músicos no QG da organização da 17ª Sapecada Canção Nativa (2009), após o fim das apresentações de uma das noites do festival.*



*Fotografia 31: Músicos ensaiando no QG da organização da 9ª Sapecada da Serra Catarinense (2009).*

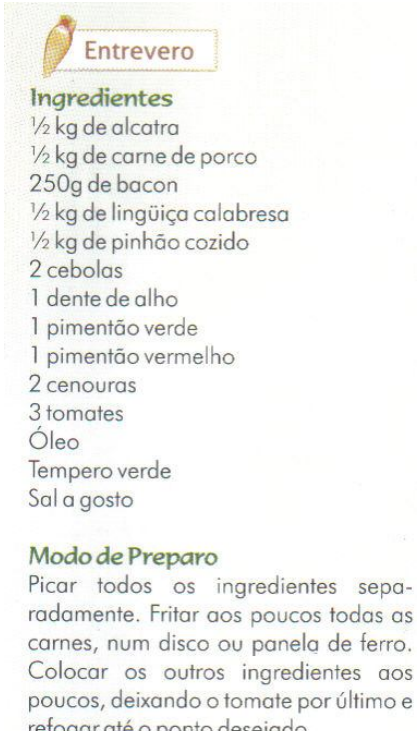
## ANEXOS


Anexo 1: Mapa do parque “Conta Dinheiro”<sup>143</sup>.

<sup>143</sup> Disponível no site [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com)




**Anexo 2:** Receitas dos pratos típicos a base de pinhão, comercializados durante a Festa Nacional do Pinhão<sup>144</sup>.




 **Entrevero**

**Ingredientes**  
 ½ kg de alcatra  
 ½ kg de carne de porco  
 250g de bacon  
 ½ kg de lingüiça calabresa  
 ½ kg de pinhão cozido  
 2 cebolas  
 1 dente de alho  
 1 pimentão verde  
 1 pimentão vermelho  
 2 cenouras  
 3 tomates  
 Óleo  
 Tempero verde  
 Sal a gosto

**Modo de Preparo**  
 Picar todos os ingredientes separadamente. Fritar aos poucos todas as carnes, num disco ou panela de ferro. Colocar os outros ingredientes aos poucos, deixando o tomate por último e refogar até o ponto desejado.



 **Paçoca de Pinhão**

**Ingredientes**  
 2 kg de pinhão cozido e moído  
 300g de bacon  
 ½ kg de carne de gado moída  
 ½ kg carne de porco moída  
 ½ kg de lingüiça  
 2 cebolas picadas  
 3 dentes de alho amassados  
 Pimenta-do-reino  
 Tempero-verde

**Modo de Preparo**  
 Fritar o bacon, as carnes e a lingüiça. Juntar a cebola, o alho e refogar. Juntar o pinhão e o tempero verde.

<sup>144</sup> Receitas retiradas do livro “Receitas Cozinha da Serra”, com projeto e redação de Alódie Maria Bastiani Toss, e distribuído pela prefeitura de Lages durante os dias da festa. Toss, Alódie Maria Bastiani. *Receitas Cozinha da Serra*. Lages: Graphel, 2009.

## Anexo 3: Regulamentos da 17ª Sapecada da Canção Nativa e da 9ª Sapecada da Serra Catarinense.

### 17ª Sapecada da Canção Nativa

#### REGULAMENTO

##### DAPROMOÇÃO:

Art. 1º - A 17ª Sapecada da Canção Nativa é um festival de música nativista inserido nas comemorações da 21ª Festa Nacional do Pinhão e promovido pela Prefeitura do Município de Lages-SC, através da Fundação Cultural.

Parágrafo único. A 17ª Sapecada da Canção Nativa será realizada de 07 a 09 de junho de 2009.

##### DOS OBJETIVOS:

Art. 2º - Constituem objetivos da 17ª Sapecada da Canção Nativa:  
I - preservar nossas raízes culturais, despertando o interesse dos compositores, poetas, pesquisadores, professores, estudantes e outros, para valorizar os temas nativos populares;  
II - tornar símbolos da preocupação regional a expressão da arte, temas e ritmos nativos;  
III - divulgar a cultura, a história e os costumes da região serrana;  
IV - ensinar o intercâmbio artístico-cultural dos segmentos musicais de nosso Estado e da região serrana com os demais estados do país e com os países vizinhos.

##### DAS INSCRIÇÕES:

Art. 3º - As inscrições para a 17ª Sapecada da Canção Nativa, indiferente da data de postagem no Correio, serão aceitas, impreterivelmente, até às 18:00h do dia 20 de fevereiro de 2009, na Fundação Cultural de Lages.

Art. 4º - Poderão participar do festival autores e compositores brasileiros e dos países do Mercosul.

Art. 5º - Cada compositor, em seu nome ou em parceria, poderá inscrever diversos trabalhos, sendo, todavia, selecionadas no máximo duas composições por autor.

Art. 6º - As composições deverão ser formadas por letras e músicas inéditas.

§ 1º - Entende-se por inéditas aquelas letras e/ou músicas que não tenham se tornado de conhecimento público, total ou parcialmente, através de gravações em discos, CDs, fitas, tapes e comerciais ou similares, podendo, no entanto, já terem participado de eventos do gênero, desde que não tenham sido componentes do CD ou premiadas.

§ 2º - O não-ineditismo poderá ser objeto de denúncia à Comissão Julgadora e Organizadora, por escrito e com provas, impreterivelmente, até às 18:00h do dia da final da 17ª Sapecada da Canção Nativa.

Art. 7º - Em caso da inscrição de composições (letra e/ou música) de autores já falecidos, deve ser anexada à ficha de inscrição uma autorização de herdeiros ou sucessores, com assinatura reconhecida em cartório.

Parágrafo único. A qualidade de herdeiro ou sucessor deverá ser documental e comprovada.

Art. 8º - O concorrente deverá encaminhar uma ficha de inscrição para cada composição, devidamente preenchida e assinada pelos autores da letra e/ou música, acompanhada de 8 (oito) cópias da letra, sem identificação dos autores, em envelope lacrado.

§ 1º - Além da ficha de inscrição e das cópias da letra, os autores deverão encaminhar para a Comissão Organizadora da Sapecada, no momento da inscrição da música, um CD com a gravação da obra concorrente, feita em estúdio de sua livre escolha, já devidamente arranjada e finalizada, com qualidade técnica em condições de registro no CD da 17ª Sapecada.

§ 2º - Caso seja constatada má qualidade técnica na gravação da música inscrita e esta for classificada entre as concorrentes, a Comissão Organizadora da 17ª Sapecada poderá solicitar aos autores nova gravação em CD, que deverá ser apresentada, impreterivelmente, até às 18:00h do dia 13 de Março de 2009, sob pena de desclassificação da composição e sua substituição pela primeira suplente e, assim, sucessivamente.

Art. 9º - Os compositores que inscreverem mais de uma música poderão enviá-las num mesmo CD, desde que as mesmas sejam identificadas graficamente no lado externo.

Art. 10 - As canções não poderão exceder a 04 (quatro) minutos.

Art. 11 - Na pré-seleção serão levados em conta o nível da gravação e sua qualidade técnica.

##### DA SELEÇÃO E DO CONCURSO:

Art. 12 - A Comissão julgadora do festival selecionará 18 (dezoito) composições para a 17ª Sapecada da Canção Nativa, que serão somadas a 04 (quatro) composições premiadas na 9ª Sapecada da Serra Catarinense.

§ 1º - A Comissão julgadora deverá também apontar 02 (duas) músicas suplentes para substituição no caso do impedimento de qualquer uma das selecionadas para a Etapa Nacional.

§ 2º - A Comissão Julgadora da 17ª Sapecada será composta por pessoas de reconhecida capacidade no cenário cultural e nativista.

Art. 13 - Os dias e a ordem de apresentação das composições, bem como os horários de ensaio, serão definidos pela Comissão Organizadora logo após a triagem, não sendo aceitas modificações posteriores.

Art. 14 - Serão classificadas para a fase final 14 (quatorze) composições, assim originadas:

- I - 12 (doze) músicas da 17ª Sapecada da Canção Nativa;
- II - a música vencedora da 9ª Sapecada da Serra Catarinense;
- III - a música mais popular da 9ª Sapecada da Serra Catarinense.

Parágrafo único. As composições selecionadas que não possam se apresentar na ordem e dia definidos pela Comissão Organizadora serão automaticamente substituídas pelas composições suplentes.

##### DA APRESENTAÇÃO:

Art. 15 - O número de componentes por música não poderá ser inferior a 03 (três), nem exceder a 08 (oito).

Art. 16 - Cada intérprete, instrumentista ou vocalista poderá defender no máximo 02 (duas) composições.

Art. 17 - Na apresentação das composições, deverão ser observadas as seguintes condições:

- I - não será permitido o uso de camisetas por parte dos músicos;
- II - os músicos deverão trajar indumentária gaúcha ou que se identifique com sua região ou com o tema apresentado.

Art. 18 - O músico que ler a letra da composição que está defendendo, com exceção da pauta musical, quando for o caso, estará automaticamente fora da competição específica de Melhor Intérprete.

##### DA PREMIAÇÃO:

Art. 19 - Os prêmios instituídos pela 17ª Sapecada da Canção Nativa são os seguintes:

- I - 1º lugar: troféu e R\$ 12.000,00;
- II - 2º lugar: troféu e R\$ 5.000,00;
- III - 3º lugar: troféu e R\$ 3.000,00;
- IV - Música Mais Popular: troféu e R\$ 1.000,00;
- V - Melhor Intérprete: troféu e R\$ 300,00;
- VI - Melhor Instrumentista: troféu e R\$ 300,00;
- VII - Melhor Letra: troféu e R\$ 300,00;
- VIII - Melhor Arranjo: troféu e R\$ 300,00;
- IX - Melhor Melodia: troféu e R\$ 300,00;
- X - Melhor Conjunto Vocal: troféu e R\$ 300,00;
- XI - Melhor Tema Campeiro: troféu e R\$ 300,00;
- XII - Melhor Tema sobre a Região Serrana: troféu e R\$ 500,00.

Parágrafo único. A Música Mais Popular será escolhida pela imprensa presente no festival, mais o voto dos jurados, observada a reação do público.

##### DA AJUDA DE CUSTO:

Art. 20 - Cada composição classificada na pré-seleção receberá, no dia da apresentação de sua música no festival, a importância de R\$ 1.500,00, assim distribuídos:

- I - R\$ 300,00, pela entrega do CD com a música gravada (direito de arena), nas condições previstas nos § 1º e § 2º, do art. 8º;
- II - R\$ 1.200,00, a título de ajuda de custo.

Art. 21 - As composições premiadas na 9ª Sapecada da Serra Catarinense receberão R\$ 500,00 após sua apresentação no festival nacional.

Art. 22 - Aos concorrentes serão disponibilizados, ainda, alojamento e café da manhã.

Parágrafo único. A Comissão Organizadora poderá efetuar reservas em hotéis para familiares dos concorrentes, desde que a solicitação seja feita com antecedência razoável, cabendo as despesas aos próprios solicitantes.

##### DA GRAVAÇÃO DO CD:

Art. 23 - O CD do festival será duplo, gravado antecipadamente, e conterá as 18 composições participantes da etapa nacional e as 14 composições da etapa estadual.

Art. 24 - Observado o disposto nos § 1º e 2º do art. 8º e sob pena de desclassificação das respectivas músicas, os compositores e intérpretes vocais das canções selecionadas têm o prazo até o dia 13 de Março de 2009 para remeter a autorização, com assinatura reconhecida em cartório, para a publicação e divulgação das composições em CD e DVD do evento, bem como para a veiculação de imagem por quaisquer meios de comunicação.

§ 1º - Também sob pena de desclassificação das respectivas músicas, os demais músicos (instrumentistas e vocais) que defenderem as composições selecionadas têm o prazo até o momento da apresentação da música, na fase eliminatória do festival, para outorgarem autorização, com assinatura reconhecida em cartório, para divulgação, publicação e comercialização de suas participações nas composições em CD e DVD do evento, bem como para a veiculação de imagem por quaisquer meios de comunicação.

§ 2º - O modelo para cada autorização prevista no caput e no § 1º deste artigo estará à disposição no site [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com)

Art. 25 - Cada composição classificada receberá cinco CDs e um DVD da 17ª Sapecada da Canção Nativa.

##### DO JULGAMENTO

Art. 26 - A forma de julgamento será por notas, como critério de julgamento, serão desconsideradas a maior e a menor nota, calculando-se a média aritmética simples das outras cinco notas através de um programa de informática aprovado pela comissão organizadora, observando os seguintes quesitos. Letra, melodia, arranjos e apresentação em palco. Caso haja empate na média final obtida pelas obras classificadas, como critério de desempate prevalecerá o quesito melhor apresentação em palco.

##### DAS DISPOSIÇÕES FINAIS:

Art. 27 - As omissões e dúvidas suscitadas serão resolvidas, soberanamente, pelas Comissões Organizadora e/ou Julgadora, conforme o caso.

##### COMISSÃO JULGADORA

Ramiro Amorim - Letrista, compositor  
Marcelo Oliveira - Intérprete, compositor  
Érion Pérciles - Instrumentista, compositor  
Rogério Vilagrán - Letrista, compositor  
Alessandro Kramer - Instrumentista, compositor  
Arthur Mattos - intérprete  
Kiko Goulart - Instrumentista, compositor.

##### Fundação Cultural de Lages

Rua: Benjamin Constant, 141 - Centro - Lages - Santa Catarina - Brasil  
CEP: 88 501 110/Carla Arruda - Fone: (49) 3224-7425/ (49) 8405-1474  
E-mail: sapecadafestival@hotmail.com / Site: [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com)

## 9ª Sapecada da Serra Catarinense

## REGULAMENTO

## DA PROMOÇÃO:

Art. 1º - A 9ª Sapecada da Serra Catarinense é um festival de música nativista inserido nas comemorações da 21ª Festa Nacional do Pinhão e promovido pela Prefeitura do Município de Lages-SC, através da Fundação Cultural.

Parágrafo único. A 8ª Sapecada da Serra Catarinense será realizada no dia 05 de junho de 2009.

## DOS OBJETIVOS:

Art. 2º - Constituem objetivos da 9ª Sapecada da Serra Catarinense:  
I - preservar nossas raízes culturais, despertando o interesse dos compositores, poetas, pesquisadores, professores, estudantes e outros, para valorizar os temas nativos populares;  
II - tornar símbolos da preocupação regional a expressão da arte, temas e ritmos nativos;  
III - divulgar a cultura, a história e os costumes da região serrana;  
IV - ensejar o intercâmbio artístico-cultural dos segmentos musicais de nosso Estado e da região serrana com os demais estados do país e com os países vizinhos.

## DAS INSCRIÇÕES:

Art. 3º - As inscrições para a 9ª Sapecada da Serra Catarinense, indiferente da data de postagem no Correio, serão aceitas, impreterivelmente, até às 18:00h do dia 20 de fevereiro de 2009, na Fundação Cultural de Lages.

Art. 4º - Poderão participar do festival autores e compositores nascidos ou que comprovadamente residam em Santa Catarina.

Art. 5º - Cada compositor, em seu nome ou em parceria, poderá inscrever diversos trabalhos, sendo, todavia, selecionadas no máximo duas composições por autor.

Art. 6º - As composições deverão ser formadas por letras e músicas inéditas.

§ 1º - Entende-se por inéditas aquelas letras e/ou músicas que não tenham se tornado de conhecimento público, total ou parcialmente, através de gravações em discos, CDs, fitas, tapes e comerciais ou similares, podendo, no entanto, já terem participado de eventos do gênero, desde que não tenham sido componentes do CD ou premiadas.

§ 2º - O não-ineditismo poderá ser objeto de denúncia à Comissão Julgadora e Organizadora, por escrito e com provas, impreterivelmente, até às 18:00h do dia da final do 17ª Sapecada da Canção Nativa.

Art. 7º - Em caso da inscrição de composições (letra e/ou música) de autores já falecidos, deve ser anexada à ficha de inscrição uma autorização de herdeiros ou sucessores, com assinatura reconhecida em cartório.

Parágrafo único. A qualidade de herdeiro ou sucessor deverá ser documentalmente comprovada.

Art. 8º - O concorrente deverá encaminhar uma ficha de inscrição para cada composição, devidamente preenchida e assinada pelos autores da letra e/ou música, acompanhada de 8 (oito) cópias da letra, sem identificação dos autores, em envelope lacrado.

§ 1º - Além da ficha de inscrição e das cópias da letra, os autores deverão encaminhar para a Comissão Organizadora da Sapecada, no momento da inscrição da música, um CD com a gravação da obra concorrente, feita em estúdio de sua livre escolha, já devidamente arranjada e finalizada, com qualidade técnica em condições de registro no CD do Festival.

§ 2º - Caso seja constatada má qualidade técnica na gravação da música inscrita e esta for classificada entre as concorrentes, a Comissão Organizadora da Sapecada poderá solicitar aos autores nova gravação em CD, que deverá ser apresentada, impreterivelmente, até às 18:00h do dia 13 de Março de 2009, sob pena de desclassificação da composição e sua substituição pela primeira suplente e, assim, sucessivamente.

Art. 9º - Os compositores que inscreverem mais de uma música poderão enviá-las num mesmo CD, desde que as mesmas sejam identificadas graficamente no lado externo.

Art. 10 - As canções não poderão exceder a 04 (quatro) minutos.

Art. 11 - Na pré-seleção serão levados em conta o nível da gravação e sua qualidade técnica.

## DA SELEÇÃO E DO CONCURSO:

Art. 12 - A Comissão julgadora do festival selecionará 14 (quatorze) composições que participarão da 9ª Sapecada da Serra Catarinense.

§ 1º - A Comissão julgadora deverá também apontar 02 (duas) músicas suplentes para substituição no caso do impedimento de qualquer uma das selecionadas para a 9ª Sapecada da Serra Catarinense.

§ 2º - A Comissão Julgadora da 9ª Sapecada da Serra Catarinense será composta por pessoas de reconhecida capacidade no cenário cultural e nativista.

Art. 13 - O dia e a ordem de apresentação das composições, bem como os horários de ensaio, serão definidos pela Comissão Organizadora logo após a triagem, não sendo aceitas modificações posteriores.

Art. 14 - Serão classificadas as 04 (quatro) composições que obtiverem o 1º, o 2º e o 3º lugares e a música mais popular, as quais se somarão as 18 músicas que concorrerão às premiações da 17ª Sapecada da Canção Nativa.

§ 1º - As músicas premiadas na 9ª Sapecada da Serra Catarinense se apresentarão na 17ª Sapecada da Canção Nativa, em ordem definida por sorteio, observando o seguinte:

I - As músicas classificadas em 2º e 3º lugares se apresentarão nos dias 07 e 08 de junho de 2009;

II - A música classificada em 1º lugar e a Mais Popular se apresentarão no dia 09 de Junho de 2009, na fase final da 17ª Sapecada da Canção Nativa.

Parágrafo único. As composições selecionadas que não possam se apresentar na ordem e dia definidos pela Comissão Organizadora serão automaticamente substituídas pelas composições suplentes.

## DA APRESENTAÇÃO:

Art. 15 - O número de componentes por música não poderá ser inferior a 03 (três), nem exceder a 08 (oito).

Art. 16 - Cada intérprete, instrumentista ou vocalista poderá defender no máximo 02 (duas) composições.

Parágrafo único. As músicas deverão ser defendidas somente por intérpretes e músicos nascidos ou que comprovadamente residam em Santa Catarina.

Art. 17 - Na apresentação das composições, deverão ser observadas as seguintes condições:  
I - não será permitido o uso de camisetas por parte dos músicos;  
II - os músicos deverão trajar indumentária gaúcha ou que se identifique com sua região ou com o tema apresentado.

Art. 18 - O músico que ler a letra da composição que está defendendo, com exceção da pauta musical, quando for o caso, estará automaticamente fora da competição específica de Melhor Intérprete.

## DA PREMIAÇÃO:

Art. 19 - Os prêmios instituídos pela 9ª Sapecada da Serra Catarinense são os seguintes:

I - 1º lugar: troféu e R\$ 3.000,00;

II - 2º lugar: troféu e R\$ 2.000,00;

III - 3º lugar: troféu e R\$ 1.000,00;

IV - Música Mais Popular: troféu e R\$ 500,00;

V - Melhor Intérprete: troféu e R\$ 200,00;

VI - Melhor Instrumentista: troféu e R\$ 200,00;

VII - Melhor Letra: troféu e R\$ 200,00;

VIII - Melhor Arranjo: troféu e R\$ 200,00;

IX - Melhor Melodia: troféu e R\$ 200,00;

X - Melhor Conjunto Vocal: troféu e R\$ 200,00;

XI - Melhor Tema Campesino: troféu e R\$ 200,00;

XII - Melhor Tema sobre a Região Serrana: troféu e R\$ 500,00.

Parágrafo único. A Música Mais Popular será escolhida pela imprensa presente no festival, mais o voto dos jurados, observada a reação do público.

## DA AJUDA DE CUSTO:

Art. 20 - Cada composição classificada na pré-seleção receberá, no dia da apresentação de sua música no festival, a importância de R\$ 800,00, assim distribuídos:

I - R\$ 300,00, pela entrega do CD com a música gravada, nas condições previstas nos § 1º e § 2º, do art. 8º;

II - R\$ 500,00, a título de ajuda de custo.

## DA GRAVAÇÃO DO CD:

Art. 21 - O CD do festival será duplo, gravado antecipadamente, e conterá as 18 composições participantes da etapa nacional e as 14 composições da etapa estadual.

Art. 22 - Observado o disposto nos § 1º e 2º do art. 8º e sob pena de desclassificação das respectivas músicas, os compositores e intérpretes vocais das canções selecionadas têm o prazo até o dia 13 de Março de 2009 para remeter a autorização, com assinatura reconhecida em cartório, para a publicação e divulgação das composições em CD e DVD do evento, bem como para a veiculação de imagem por quaisquer meios de comunicação.

§ 1º - Também sob pena de desclassificação das respectivas músicas, os demais músicos (instrumentistas e vocais) que defenderem as composições selecionadas têm o prazo até o momento da apresentação da música, na fase eliminatória do festival, para outorgarem autorização, com assinatura reconhecida em cartório, para divulgação, publicação e comercialização de suas participações nas composições em CD e DVD do evento, bem como para a veiculação de imagem por quaisquer meios de comunicação.

§ 2º - O modelo para cada autorização prevista no caput e no § 1º deste artigo estará à disposição no site [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com)

Art. 23 - Cada composição classificada receberá cinco CDs e um DVD da 9ª Sapecada da Serra Catarinense.

## DO JULGAMENTO

Art. 24 - A forma de julgamento será por notas, como critério de julgamento, serão desconsideradas a maior e a menor nota, calculando-se a média aritmética simples das outras cinco notas através de um programa de informática aprovado pela comissão organizadora, observando os seguintes quesitos. Letra, melodia, arranjos e apresentação em palco. Caso haja empate na média final obtida pelas obras classificadas, como critério de desempate prevalecerá o quesito melhor apresentação em palco.

## DAS DISPOSIÇÕES FINAIS:

Art. 25 - As omissões e dúvidas suscitadas serão resolvidas, soberanamente, pelas Comissões Organizadora e/ou Julgadora, conforme o caso.

## COMISSÃO JULGADORA

Ramiro Amorim - Letrista, compositor  
Marcelo Oliveira - Intérprete, compositor  
Erlon Pérciles - Instrumentista, compositor  
Rogério Villagran - Letrista, compositor  
Alessandro Kramer - Instrumentista, compositor  
Arthur Mattos - intérprete  
Kiko Goulart - Instrumentista, compositor.

## Fundação Cultural de Lages

Rua: Benjamin Constant, 141 - Centro - Lages - Santa Catarina - Brasil  
CEP: 88 501 110/Carla Arruda - Fone: (49) 3224-7425/ (49) 8405-1474  
E-mail: [sapecadafestival@hotmail.com](mailto:sapecadafestival@hotmail.com) / Site: [www.festadopinhao.com](http://www.festadopinhao.com)



**Anexo 5:** Termo de autorização para a gravação do CD e DVD duplo da 9ª Sapecada da Canção Nativa.<sup>145</sup>

---

## AUTORIZAÇÃO

Eu, \_\_\_\_\_, C.I. n.º \_\_\_\_\_, CPF n.º \_\_\_\_\_, Rua \_\_\_\_\_, Cidade \_\_\_\_\_, Estado \_\_\_\_\_ autorizo a gravação como INSTRUMENTISTA na composição intitulada \_\_\_\_\_, com letra de \_\_\_\_\_ e música de \_\_\_\_\_, para divulgação, publicação e comercialização em CD e DVD da 17ª Sapecada da Canção Nativa e 9ª Sapecada da Serra Catarinense, bem como para a veiculação de imagem por quaisquer meios de comunicação, a ser levado a efeito pela Prefeitura Municipal de Lages através da Fundação Cultural de Lages.  
Lages, \_\_\_\_ de Março 2009.

---

**Obs.: Reconhecer assinatura em cartório.**

---

<sup>145</sup> O termo de autorização é o mesmo para a 17ª Sapecada da Canção Nativa.

**Anexo 6:** CD contendo a composição “Tempo Antigo” (em formato mp3) e a transcrição e análise da mesma (em arquivo extensão.doc – Word 97/2003):

## REFERÊNCIAS

ALESSANDRINI, Olinda. A música dos pampas: composições eruditas e seus traços gauchescos. In: CHIAPINNI, Ligia; 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, Ignácio. Representaciones sobre la música popular em el proyecto de construcción de la identidad nacional: de cómo fue imaginada y narrada la música popular entre 1870 y 1930. (Artigo) **IX Congreso Argentino de Antropología Social**. Posadas: 2008. ISBN: 978-950-579-119-4.

AMARAL, Rita de Cássia. **A alternativa da festa à brasileira**. In: *Sexta Feira*, ano 2., n.2, 1998. Pp. 108-115

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

BARBOSA, Livia. **O Brasil não é para principiantes: carnavais, malandros e heróis, 20 anos depois**. Rio de Janeiro: FGV, 2000.

BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarita; tradução de Carmem Vera Cirne Lima. **O “Martín Fierro”**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

BOURDIEU, Pierre. **A Distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 1999. [1979].

BRIGGS, C.L. **Learning how to ask: a sociolinguistic appraisal of the role of the interview in social science research**. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

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

CAON, Edízio Nery. **Estórias de minha cidade**. Lages: Sua Livraria, 1978.

CARDOSO, Jorge. **Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay**. Posadas: EDUNaM, 1ª Ed., 2006.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **Sobre o pensamento antropológico**. Rio de Janeiro/Brasília: Tempo Brasileiro/CNPq, 1988.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 3ª Ed., 2006.

CHIAPPINI, Lígia. Martín Fierro é brasileiro? *In*: CHIAPPINI, 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. 51-74, 2004.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. GONÇALVES, José Reginaldo (org.) **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p. 17-62, 2002.

\_\_\_\_\_. Sobre a Alegoria Etnográfica. *In*: GONÇALVES, José Reginaldo (org.) **A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p.63-100, 2002.

COELHO DOS SANTOS, Sílvio. Contribuições para o delineamento de subáreas culturais em Santa Catarina. *In*: COELHO DOS SANTOS, Sílvio (org.) **Povo e tradição em Santa Catarina**. Florianópolis: EDEME, 1971.

CÓRDOVA, Ana Eli Figueiredo. **Vamos conhecer Lages?** Lages: Publicação da Escola Básica Belisário Ramos/Gráfica Municipal, 1987.

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

DAMATTA, Roberto. **A mensagem das festas: reflexões em torno do sistema ritual e da identidade brasileira**. *In*: *Sexta Feira*, ano 2, n.2, 1998. Pp.72-81



\_\_\_\_\_. **Carnavais, malandros e heróis: uma sociologia do dilema brasileiro.** Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade: perspectiva para a história. In: TEDESCO, João Carlos (org.). Usos de memórias. Passo Fundo: UPF, p.141-160, 2002.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 1972.

FARIAS, Edson. **Economia e Cultura no circuito das festas brasileiras.** In: Sociedade e Estado, Brasília, v. 20, n. 3, p. 647-688, set./dez. 2005.

FELD, Steven. **Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression** (2<sup>a</sup> Ed.). Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990.

GOLIN, Tau. **A ideologia do gauchismo.** Porto Alegre: Tchê, 2<sup>a</sup> Ed., 1983.

GUEDES, Asbrubal. **Lages: história, atualidade, símbolos.** Lages: Müller Editora, 1979.

HAMM, Charles. Modernist Narratives and Popular Music. In: Hamm, Charles. Putting Popular Music in its Place. Chicago: University of Chicago Press, p. 1-40, 1993.

HERNÁNDEZ, José. **Martín Fierro.** La Plata: Terramar, 1<sup>a</sup> Ed., 2007.

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

HOFFMANN, Kaio Domingues. **O campeão e o comercial na música gaúcha: uma etnografia sobre concepções musicais na região metropolitana de Florianópolis.** (Trabalho de Conclusão de Curso em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, 2008)

JACQUES, João Cezimbra. **Assuntos do Rio Grande do Sul.** Porto Alegre: União de Seguros Gerais, 1979.

LAGROU, Elsie M. **A Fluidez da Forma: Arte, Alteridade, e Agência em uma Sociedade Amazônica (Kaxinawa, Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, p. 37-84, 2007.

LARRAÍN, América. **O “negócio” da arte e da cultura: para uma antropologia do Festival de Dança de Joinville**. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.

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

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

LOIS, Élida. Cruzamento(s) de fronteira(s) em Martín Fierro. In: CHIAPINNI, Ligia; MARTINS, Maria Helena; PESAVENTO, Sandra Jatahy (orgs). **Pampa e cultura: de Fierro a Netto**. Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Instituto Estadual do Livro, p.37-50, 2004.

LUCAS, Maria Elizabeth da Silva. **Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Musica Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil**. (Tese de Doutorado) Austin: The University of Texas, 1990.

\_\_\_\_\_. ‘Brasilhana’: La creación de un signo musical transcultural. In: **Desacatos: Saberes Y Razones**, n.12, p.62-77, 2003.

MANN, Henrique. **Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul no século XX**. Porto Alegre: Tchê, 2002.

MARCON, Frank. **Visibilidade e Resistência Negra em Lages**. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Históricos Latino-Americanos da Universidade do Vale dos Sinos - UNISINOS, 1999)

MARCUS, George e FISCHER, Michael. **Anthropology as a Cultural Critique**. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

MATTOS, Teófilo. Tradicionalismo Mascarado. In: **Boletim da Comissão Catarinense de Folclore**. Florianópolis: p. 35, 1981.

MELLO, Zuza Homem de. **A era dos festivais: uma parábola**. São Paulo: Editora 34, 2003.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. **A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu**. Florianópolis: Editora da UFSC, 1978 [1999].

\_\_\_\_\_. Esboço de uma teoria da música: para além de uma antropologia sem música e de uma musicologia sem homem. In: **Anuário Antropológico 93**. Brasília: p. 9-73, 1995.

\_\_\_\_\_. Músicas Latino-Americanas, hoje: musicalidades e novas fronteiras. In: **Antropologia em Primeira Mão**. Florianópolis: n.29, 1998.

\_\_\_\_\_. Música nas Sociedades Indígenas das Terras Baixas da América do Sul: Estado da Arte. In: **Mana**, 13 (2), p. 293-316, 2007.

\_\_\_\_\_. 1999. Apùap World Hearing: On the Kamayurá Phono-Auditory System and the Anthropological Concept of Culture. In: *The World of Music* 41 (1).

MENEZES BASTOS, Rafael José de e OLIVEIRA, Allan de Paula (discografias). Brazil. In: John Shepherd, David Horn, Dave Laing (orgs.). **Caribbean and Latin America-Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World**. Londres/New York: v. III, p. 212-248, 2005. ISBN: 0-8264-7436-5.

MERRIAM, Allan P. **The Anthropology of Music**. Northwestern: Northwestern University Press, 1964.

MIDDLETON, Richard. **Studying Music Popular**. Philadelphia: Open University Press, p. 1-63, 1990.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **O Tronco da Roseira: por uma antropologia da viola caipira**. (Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, 2004).

\_\_\_\_\_. **Miguilim foi pra cidade ser cantor: uma antropologia da música sertaneja.** (Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina-UFSC, 2009).

OLIVEIRA, Sílvio e VERONA, Valdir. **Gêneros musicais campeiros no Rio Grande do Sul: ensaio dirigido ao violão.** Porto Alegre: Nativismo, 2006.

OLIVEN, Ruben. **A parte e o todo: a diversidade cultural do Brasil-Nação.** Petrópolis: Vozes, 1992.

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

\_\_\_\_\_. **Cultura Popular: românticos e folcloristas.** São Paulo: Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciências Sociais, PUC (SP), 1985.

PEIRANO, Mariza G. S. Onde está a Antropologia. *In: Mana* (online), vol. 3, n.2, 1997.

PICHETTI, Antônio. Santa Catarina: seu povoamento e a República Juliana. *In: PICHETTI, Antônio. Guerras e Fronteiras do Sul.* Florianópolis: Ed. Do autor, 1ª Ed, p. 29-39, 2004.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *In: Estudos Históricos.* Rio de Janeiro: vol. 2, n.3, p. 3-15, 1989.

QUEIROZ, Maria Isaura P. de. **Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito.** São Paulo, Brasiliense: 1992.

RABINOW, Paul. Representações são fatos sociais: modernidade e pós-modernidade na antropologia. *In: RABINOW, Paul. Antropologia da Razão.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

RODRIGUES, José Carlos. **Antropologia e Comunicação: Princípios Radicais.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

ROUSSO, Henry. Vichy, le grand fosse *In: Vingtième Siècle.* Paris: n. 5, p. 73, 1985.

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917-1933**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

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

SEEGER, Anthony. **Why Suyá Sing: a musical anthropology of an Amazonian people**. New York: Cambridge University Press, 1987.

SHEPHERD, John. **Music as a Social Text**. Cambridge (UK): Polity Press, 1991.

SHURMANN, Ernst F. **A música como linguagem: uma abordagem histórica**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua magia**. São Paulo: EDUSP, 2000.

STOELTJE, Beverly. **Festival**. In: Bauman, Richard (Ed). *Folklore, cultural performances and popular entertainments*. New York: Oxford University Press, 1992.

TEIXEIRA, Sérgio Alves. **Os recados das festas: representações e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

TYLER, Stephen. *Post-Modern Ethnography: From Document of the Ocult to Occult Document*. In: **Writing Culture**. Edited by James Clifford and Georg Marcus. Berkeley: University of Califórnia Press, 1986.

VEGA, Carlos. *Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas*. In: **Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”**, n. 1, p. 9-10, 1977. Disponível em: [www2.uca.edu.ar](http://www2.uca.edu.ar). Acesso em 23-03-2009.

VIANNA, Hermano. **O Mistério do Samba**. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

VIDAL, Lux B. O Modelo e a Marca, ou o Estilo dos “Misturados”. *Cosmologia, História e Estética entre os povos indígenas do Uaçá*. In: **Revista de Antropologia**, n. 42 (1 e 2), p. 29-45, 1999.

VIDAL, Lux e SILVA, Aracy Lopes da. *Antropologia Estética: enfoques teóricos e contribuições metodológicas*. In: VIDAL, Lux B. (org.) **Grafismo Indígena: Estudos de Antropologia Estética**. São Paulo: Studio Nobel, p. 279-293, 1992.

ZILBERMAN, Regina. O Partenon Literário: Literatura e discurso político. In: ZILBERMAN, Regina; SILVEIRA, Carmen Consuelo; BAUMGARTEN, Carlos Alexandre. **O Partenon Literário: poesia e prosa**. Porto Alegre: EST, ICP, p. 25-42, 1980 (Caravela, 5).

#### **Artigos em Jornais e Revistas:**

Em busca de algo novo. **Folha da Tarde**. Porto Alegre, 27/09/1971: 13.

VIANNA, Hermano. Geléia geral brasileira. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 20/06/1999. Disponível em: [http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc\\_7\\_7.htm](http://www1.folha.uol.com.br/fof/brasil500/dc_7_7.htm). Acesso em 13/10/2008.

Sapecada da Canção Nativa premiada no RS. **A Notícia**. Florianópolis, 23/12/ 1998. Caderno Anexo. Disponível em: <http://www1.an.com.br/1998/dez/23/0ane.htm>. Acesso em 22/03/2009.

#### **Sites consultados na internet:**

Festa Nacional do Pinhão: <http://www.festadopinhao.com>. Acesso em 22/05/2008 e 02/06/2009

Blog Quarto de Ronda: <http://www.quartoderonda.blogspot.com>. Acesso em 22/06/2008

Blog Sapecadas da Canção: <http://www.sapecadas.blogspot.com> Acesso em 22/06/2008

Blog Gauchismos: <http://www.gauchismos.blogspot.com>. Acesso em 14/11/2008

Blog Apaisanado: <http://www.apaisanado.blogspot.com.br> Acesso em 20/02/2009

Myspace Angelo Franco: <http://www.myspace.com/angelofrancocantor> Acesso em 03/09/2008.

### **Discografia:**

BARROSO, Inezita. **Danças Gaúchas**. Copacabana CLP 11200. 1961: Brasil.

BERTUSSI, Irmãos. **Coração Gaúcho**. Copacabana CLP 41100. 1955: Brasil.

BERTUSSI, Os. **Velha Porteira**. Som S.A 61160. 1973: Brasil.

**II Sapecada da Canção Nativa**. RGE – 308.6389. 1994: Brasil

**6ª Sapecada da Canção Nativa**. Studio Master. 1998: Brasil.

**17ª Sapecada da Canção Nativa/9ª Sapecada da Serra Catarinense**. Sttilo – AA1500. 2009: Brasil.

**Música Popular do Sul** Vol. 1. Discos Marcus Pereira MPA – 2010. 1975: Brasil.

**Música Popular do Sul** Vol. 2. Discos Marcus Pereira MPA – 2011. 1975: Brasil.

**Música Popular do Sul** Vol. 3. Discos Marcus Pereira MPA – 2012. 1975: Brasil.

**Música Popular do Sul** Vol. 4. Discos Marcus Pereira MPA – 2013. 1975: Brasil.

ORSOLETTA, Giancarlo. **A voz do campo**. Vertical – AA0002200. 2006: Brasil.

**Vozes do Rio Grande**. AMCLP-5371. 1976: Brasil.