

MÚSICA

**“TOCA UM JAZZ NO GALPÃO”:
A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES
PROFISSIONAIS E MUSICAIS NA
MÚSICA INDEPENDENTE
CONTEMPORÂNEA
DO RIO GRANDE DO SUL**



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

PROGRAMA DE PÓSGRADUAÇÃO
MESTRADO E DOUTORADO EM
MÚSICA

CLARISSA FIGUEIRÓ FERREIRA

RIO DE JANEIRO, 2018

“TOCA UM JAZZ NO GALPÃO”:

A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES PROFISSIONAIS E MUSICAIS NA
MÚSICA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL

por

CLARISSA FIGUEIRÓ FERREIRA

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutora, sob a orientação do Professor Dr. Pedro Aragão.

RIO DE JANEIRO, 2018

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

F383 Figueiró Ferreira, Clarissa
?TOCA UM JAZZ NO GALPÃO?: A CONSTRUÇÃO DE
IDENTIDADES PROFISSIONAIS E MUSICAIS NA MÚSICA
INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEA DO RIO GRANDE DO SUL /
Clarissa Figueiró Ferreira. -- Rio de Janeiro, 2018.
238

Orientador: Pedro de Moura Aragão.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Música, 2018.

1. mercado fonográfico. 2. Rio Grande do Sul .
3. música. 4. identidade. 5. cultura gaúcha. I. de
Moura Aragão, Pedro, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO - UNIRIO

Centro de Letras e Artes - CLA
Programa de Pós-Graduação em Música - PPGM
Mestrado e Doutorado

“TOCA UM JAZZ NO GALPÃO”: A CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES
PROFISSIONAIS E MUSICAIS NA MÚSICA INDEPENDENTE CONTEMPORÂNEA DO
RIO GRANDE DO SUL

por

CLARISSA FIGUEIRÓ FERREIRA

BANCA EXAMINADORA

Pedro de Moura Aragão

Professor Doutor Pedro de Moura Aragão (orientador)

Martha Ullhôa

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ullhôa (UNIRIO)

Luciana Pires de Sá Requião

Professora Doutora Luciana Pires de Sá Requião (UNIRIO)

Professor Doutor Reginaldo Gil Braga (UFRGS)

Leonardo Gabriel de Marchi

Professor Doutor Leonardo Gabriel de Marchi (UERJ)

Conceito: Aprovado

JULHO DE 2017

FERREIRA, Clarissa Figueiró. “Toca um jazz no galpão”: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

AGRADECIMENTOS

Primeiramente e especialmente gostaria de agradecer aos meus pais Marta e Armandino pela compreensão quanto as minhas escolhas e o investimento nelas durante todos esses anos de apoio a minha carreira como pesquisadora e musicista.

Aos músicos etnografados nesta pesquisa pela disposição e interesse em contribuir: Pirsca Grecco, Paulinho Goulart, Bruno Coelho, Texo Cabral, Miguel Tejera e Gabriel Romano.

Ao Guilherme Becker pelos registros realizados em fotos e vídeos durante as entrevistas desta pesquisa.

À revisão textual da amiga querida e parceira de música Thays Prado.

Agradeço carinhosamente ao Lucas Ramos pelo apoio e abraços durante esses dois anos intensos de vida, música e sonhos compartilhados.

Às mulheres inspiradoras que tive a oportunidade de conhecer e conviver no Rio de Janeiro, que me influenciaram e empoderaram, amigas que tornaram alegre, leve e intensa minha temporada na cidade. Meu carinho a: Cecília Beraba, Lisa Brito, Andrea Nestrea, Débora Bendito, Kamyla Matias, Leticia Oening, Morgana Martins, Julia Oliveira, Marcela Coelho, Mariana Garcia e Bethânia Brandão.

Às amigas porto-seguro Carolina Borges, Giovanna Mottini, Caroline Quaiato, Nina Nicolaiewsky e Julia Pezzi.

Aos colegas amigos e músicos da Pedra Redonda pelas parcerias e conhecimentos compartilhados: Wagner Lagemann, Neuro Junior, Fabricio Gambogi e Tamiris Duarte.

Às professoras do curso de Música Popular da UFRGS de quem tive a oportunidade de ser colega durante um semestre muito inspirador: Luciana Prass e Isabel Nogueira.

Aos colegas do Grupo Etnomus UFRGS, em especial ao professor Dr. Reginaldo Gil Braga.

Devo particular agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão de bolsa de doutorado durante o período da pesquisa.

Aos professores Martha Uihôa e Leonardo De Marchi pelas contribuições e reflexões trazidas no processo de qualificação.

Aos professores e colegas da Pós Graduação em Música da UNIRIO, em especial ao orientador Prof. Dr. Pedro Aragão.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. “Toca um jazz no galpão”: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

RESUMO

Resumo: O mercado fonográfico sofreu profundas alterações relacionadas às formas de registro e comercialização da música gravada ao longo do século XX e início do século XXI. Nessa configuração, os registros musicais, anteriormente realizados somente por meio de empresas responsáveis por gravação sonora, pluralizam-se através da acessibilidade a novas formas de gravação, dando surgimento ao segmento de música independente. Das mais recentes possibilidades, que envolvem novas formas de financiamento e realização de trabalhos musicais, surgem diferentes conteúdos sonoros integrantes do mosaico mercadológico da fonografia sul-rio-grandense atual. Compreender como músicos sul-rio-grandenses do cenário independente atual agenciam-se no mercado musical, construindo identidades musicais e profissionais, é o objetivo desta pesquisa. A base teórica para o desenvolvimento da tese parte de uma etnografia musical com foco no estudo de artistas e grupos da cena contemporânea independente do Rio Grande do Sul que possuem ligação com o regionalismo sul rio-grandense, além da reflexão sobre uma possível epistemologia feminista ao investigar uma cultura musical predominantemente masculina. Foram etnografados os músicos Pirisca Grecco e Comparsa Elétrica, Instrumental Picumã e Gabriel Romano e Grupo. Como forma de compreender a construção social e identitária que expressa sonoramente o gauchismo, a pesquisa ocupou-se em compreender as transformações estéticas na música regional gaúcha como nicho de mercado, a partir de suas fases e seus específicos entendimentos, advindos da criação e funcionalidade de órgãos e instituições idealizados em prol do mantimento de uma identidade gauchesca. Também se buscou compreender o desenvolvimento do mercado fonográfico brasileiro, mais especificamente no estado do Rio Grande do Sul, a partir da investigação sobre as transformações no mercado da música ao longo do século XX e no começo do século XXI, a fim de compreender o surgimento do segmento independente, e a atual conjuntura da indústria fonográfica. Em etnografia foram desenvolvidos temas como as relações de valor econômico e valor artístico-cultural das obras musicais. Nesse aspecto, tratou-se sobre identidade e ideologia, através dos significados incorporados nas práticas musicais envoltas em entendimentos sobre o “verdadeiro gauchismo” e em posicionamentos que desconstruam essa cristalização, além do uso das novas tecnologias para a produção desses mais recentes trabalhos e do financiamento coletivo como meio de realização. Com

o objetivo de compreender de que modo esses indivíduos compreendem suas práticas musicais e dialogam com os discursos identitários, ideológicos e mercadológicos atualmente, foi realizada uma audição comentada compartilhada com o objetivo de construir narrativas dos músicos sobre a forma que compreendem suas atuações. Abordaram-se conceitos como “cosmopolitismo musical”, além da reflexão sobre formas de análise que possam abarcar de maneira efetiva as diferenças musicais na construção de “sotaques” e códigos sonoros.

Palavras-chave: Gauchismo; Identidade; Mercado Fonográfico; Música independente.

FERREIRA, Clarissa Figueiró. “Toca um jazz no galpão”: a construção de identidades profissionais e musicais na música independente contemporânea do Rio Grande do Sul. 2018. Tese (Doutorado em Musicologia) - Programa de Pós-Graduação em Musicologia, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ABSTRACT

Abstract: The phonographic market has suffered profound changes regarding ways of recording and commercializing recorded music through the 20th and the beginning of the 21st centuries. In this configuration, musical recordings previously done solely by record companies pluralize through the accessibility to new forms of recording, which gave rise to the independent segment. From the most recent possibilities involve new ways of financing and executing musical work arise different sound contents which integrate the market mosaic of the current phonography of Rio Grande do Sul (Brazil). The objective of this research is understanding how these musicians in the independent scene do their own agencing in the musical market, building musical and professional identities. The base theory of this thesis comes from a musical ethnography with focus on the study of artists and groups of the contemporary independent scene of Rio Grande do Sul who are connected to regionalism, and a reflection on a possible feminist epistemology for the investigation of such a male-dominated musical culture. The musicians Pirisca Grecco e Comparsa Elétrica, Instrumental Picumã, and Gabriel Romano e Grupo were ethnographed. As a means of understanding the social and identity construction which expresses the sound of *gauchismo*, this research aimed at understanding the aesthetic transformations in the regional “gaúcha” music as a market segment, taking into account its periods and specific understandings which come from the creation and functioning of institutions and agencies idealized to maintain an identity related to *gauchismo*. We also tried to understand the development of the phonographic market in Brazil, more specifically in the state of Rio Grande do Sul, by investigating the transformations in the music market through the 20th and at the beginning of the 21st centuries to understand the rise of the independent segment and the current state of the phonographic industry. In ethnography, themes such as the economic and cultural-artistic value of the musical works were developed. For this, the concepts of identity and ideology were brought through the meanings incorporated in the musical practices surrounded by understanding of “true *gauchismo*” and positions that would break this crystallization, aside from the use of new technology for the production of these more recent works and the collective financing as means of doing this. With the objective of understanding the ways in which these individuals comprehend their own musical practices and dialogue with identity, ideological, and market discourses currently, there was a commented hearing

with the goal of building the musicians' narratives on the way they understand their own actions. Concepts such as "musical cosmopolitanism" were brought forth, as well as reflections on ways of analyzing which could embrace musical differences effectively for the construction of "accents" and codes in sound.

Keywords: Gauchismo; Identity; Phonographic Market; Independent Music.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	13
CAPÍTULO I – SOBRE O MÉTODO ETNOGRÁFICO, LOCAL DE FALA E EPISTEMOLOGIA FEMINISTA.....	27
1.1 Sobre os atuais paradigmas etnomusicológicos e o fazer etnográfico....	27
1.2 O local de fala e a possibilidade de uma epistemologia feminista	37
CAPÍTULO II – A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO GAUCHISMO: UMA REVISÃO HISTORIOGRÁFICA.....	53
2.1 Primeiras gravações no Rio Grande do Sul.....	57
2.2 Regionalismo, Tradicionalismo e O Movimento Missioneiro	68
2.3 Nativismo E Os Festivais	79
CAPÍTULO III – TRANSFORMAÇÕES NO MERCADO DA MÚSICA E O SURGIMENTO DO SEGMENTO INDEPENDENTE	101
3.1 Primeiras gravações, a era do rádio e o eixo “Rio-São Paulo”	102
3.2 Décadas de 1960 e 1970 e a expansão da indústria fonográfica	108
3.3 Décadas de 1980 e 1990 e o renascimento da indústria	111
3.4 Anos 2000 e a era digital	113
3.5 A indústria fonográfica atual no Rio Grande do Sul	121
CAPÍTULO IV – ETNOGRAFANDO A NOVA CENA DA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA.....	127
4.1 Hibridizando gêneros musicais e valorizando as trajetórias artísticas ..	127
4.2 Música regional gaúcha: da iniciação à profissionalização.....	142
4.3 Concepção, produção e recepção dos novos trabalhos musicais	149
4.4 Construção da subjetividade do musicista: um estudo sobre aspectos individuais do artista, sobre música e sobre a criação	157
CAPÍTULO V – SONORIDADES DA NOVA CENA DA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA.....	164
5. 1 Cosmopolitismo e os gêneros musicais como marcadores de identidade	164
5.2 Anafonias na música regional gaúcha contemporânea.....	173
5.3 Narrativas dos músicos etnografados sobre a produção musical independente contemporânea e seus (des)ligamentos com o regionalismo rio-grandense.....	180
CONSIDERAÇÕES FINAIS	209
REFERÊNCIAS.....	216
ANEXO 1.....	230
ANEXO 2.....	233
ANEXO 3.....	235

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 Miguel Tejera em entrevista realizada em sua casa em Porto Alegre, junho de 2017.....	128
Figura 2 Texo Cabral em entrevista realizada em Porto Alegre, junho de 2017.	129
Figura 3 Clarissa Ferreira, Paulinho Goulart e Gabriel Romano na gravação do programa Músicas do mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade, exibido em 11/09/2017.....	132
Figura 4 Gabriel Romano e Clarissa Ferreira, Esteio (RS), julho de 2017.	139
Figura 5 Miguel Tejera e Texo Cabral em entrevista realizada em Porto Alegre em junho de 2017.	153
Figura 6 Gabriel Romano e Clarissa Ferreira em entrevista realizada em Esteio, RS em junho de 2017.	155
Figura 7 Capa disco Instrumental Picumã, 2016. Projeto gráfico: Thobias dos Santos.....	158
Figura 8 Trecho da composição A necessidade de se sentir importante (Gabriel Romano), dos compassos 65 ao 70.....	190
Figura 9 Trecho da composição A necessidade de se sentir importante (Gabriel Romano), dos compassos 108 ao 123.....	190
Figura 10 Pirisca Grecco e Texo Cabral em audição comentada realizada em maio de 2018 em Porto Alegre, RS.....	192
Figura 11 Pirisca Grecco e Paulinho Goulart em audição comentada realizada em Porto Alegre, RS em maio de 2018.	194
Figura 12 Bruno Coelho e Texo Cabral em audição comentada realizada em Porto Alegre, RS em maio de 2018.....	198
Figura 13 Parte A da composição Chacareta (Paulinho Goulart/ Zelito Ramos/ Felipe Barreto) escrita por Paulinho Goulart.....	199

LISTA DE ÁUDIOS

QR CODE 1 Chacareta, Instrumental Picumã.....	19
QR CODE 2 Urucungo do Malungo, Gabriel Romano e Grupo.....	20
QR CODE 3 A primeira pedra, Pirisca Grecco e Comparsa Elétrica.....	20
QR CODE 4 entrevista com Moyses Mondadori.	60
QR CODE 5 Gaúcho, Moisés Mondadori.....	60
QR CODE 6 El Chamuyo	66
QR CODE 7 Ao romper do dia	69
QR CODE 8 Adeus Mariana, Pedro Raymundo.....	70
QR CODE 9 Vou vender meu barco, Quintandinha Serenaders.....	72
QR CODE 10 Felicidade, Quintandinha Serenaders.....	72
QR CODE 11 Pézinho e Chimarrita-balão, Conjunto Farroupilha	74
QR CODE 12 Gaúcho de Passo Fundo, Teixeirainha.....	74
QR CODE 13 Coração de luto, Teixeirainha	75
QR CODE 14 Os Quatro Missioneiros, Troncos Missioneiros.....	76
QR CODE 15 Tropeiros do divino, Cantadores do Litoral	92
QR CODE 16 É sábado dia, Tchê Barbaridade	93
QR CODE 17 Batendo água, Luiz Marengo	94
QR CODE 18 Na forma, Flávio Hansen	94
QR CODE 19 Programa Músicas do Mundo	132
QR CODE 20 Petição Mapa Mundi	183
QR CODE 21 Canção Cosmopolita, Pirisca Grecco e Leandro Cachoeira	185
QR CODE 22 Milonga de todos os lugares, Zelito Ramos	185
QR CODE 23 Jeito Gaúcho, Pirisca Grecco e Comparsa Elétrica	185
QR CODE 24 Milonguera, Instrumental Picumã	197

[...]
fui tocar música com meus amigos músicos
aí eu canto (o dia inteiro eu canto)
e canto, e canto, e canto, e canto
às vezes pra ninguém porque é ensaio
às vezes pra ninguém mesmo não sendo ensaio
mas sempre junto com meus amigos músicos
e quando vai a multidão
parece que eu sou tão importante
depois acaba tudo
e eu volto quieto pra casa
e quando eu chego lá em casa
tá todo mundo dormindo
tá tudo escuro
escuro pra burro
eu fico olhando a rua pela janela de casa
é madrugada
eu sozinho com eles dormindo
[...]
e eu sonho sozinho
com meu coração pequenininho
minha compreensão também pequenininha
do conjunto das coisas todas
eu, com medo da morte, e tudo mais
sonhando sozinho, eu me pergunto
se quando a gente canta alguém presta atenção na letra
mas eu tento tentar dormir
aí vem aquele monte de dúvidas
que a gente tem quando trabalha como artista
e vem fé e vem tristeza e vem alegria
e tesão e neura e fantasia
e dionísio e ditadura
e eu não sei, não sei, não sei, não sei...
eu pego no sono
eu preciso dormir um pouco
e sonhar muito
porque se o cara não descansa ele não canta direito
e não leva sustança
pro coração do cidadão comum
e amanhã é mais um grande dia
um dia comum de muito trabalho
um dia grande
que nem um diamante
um longo dia belo
um baita dia duro e lindo
eu ganho pra estar brilhante
num dia útil

(Um dia útil – Maurício Pereira)

APRESENTAÇÃO

O mercado fonográfico sofreu profundas alterações relacionadas às formas de registro e comercialização da música gravada ao longo do século XX e no início do século XXI. A indústria da música vem se modificando com as novas formas de distribuição, que tornaram os produtos musicais mais acessíveis, e vem transformando os entendimentos culturais relacionados a hábitos de consumo e à construção de identidades. O advento das tecnologias de gravação, resultantes do contexto da modernização, ocorreu através da evolução das mídias e formatos de distribuição, passando pelo vinil, pelas fitas K7 e pelo CD, chegando ao MP3, tendo como formas de difusão o rádio, depois a televisão, e finalmente o advento da internet. Nessa configuração mais recente, os registros musicais, anteriormente realizados somente por empresas responsáveis pelas gravações sonoras, pluralizam-se através da acessibilidade a novas formas tecnológicas de gravação, dando novo fôlego às produções musicais através do segmento independente. Das mais recentes possibilidades, que envolvem novas formas de financiamento e realização de trabalhos musicais, surgem diferentes conteúdos sonoros integrantes do mosaico mercadológico da fonografia sul-rio-grandense. Este atual panorama desenha novas possibilidades de construção de identidades musicais, bem como profissionais. Compreender como musicistas sul-rio-grandenses do cenário independente atual percebem sua atividade e agenciam-se no mercado musical, construindo identidades sonoras e profissionais, é o objetivo desta pesquisa.

Para compreender o processo de uma possível nova conjuntura de mercado e renovação estética, é necessário lembrar que há mais de um século a música sul-rio-grandense movimentava a indústria fonográfica do país, principalmente nos limites geográficos do estado. No entanto, parece que até hoje as questões mercadológicas, envoltas em ideologias sobre o “verdadeiro gauchismo”, ainda não estão bem maturadas e causam inúmeras discussões sobre a legitimidade dessa construção identitária e sua relação com a indústria cultural. Esse fato foi uma das conclusões a que cheguei sobre a cultura

gauchesca ao pesquisar no curso de mestrado¹ (FERREIRA, 2014) o segmento da música regional gaúcha. Nessa pesquisa, pude constatar um reavivamento e uma recriação, por parte de diversos agentes sociais, de uma ideia de “autenticidade gaúcha” a partir da década de 1990, em reação ao surgimento da nomeada “tchê music”, que era apresentada como uma mistura de ritmos regionais, como o vanerão e o chamamé, com ritmos nacionais como o axé, pagode e funk. Nessa pesquisa, as questões de mercado da música eram seguidamente evidenciadas por parte dos interlocutores, explicitando uma demanda pela compreensão de como se estruturam as condições e os agenciamentos do mercado da indústria cultural e sua relação com a construção de identidades musicais no Rio Grande do Sul.

Neste trabalho utilizarei as expressões “música regional gaúcha”, assim como música “gauchesca” e “gauchismo”, para descrever a produção musical criada e/ou inspirada a partir dos principais fatores identitários construídos do Rio Grande do Sul, especificamente aqueles ligados ao contexto rural/agropastoril, que é, em termos rítmicos e harmônicos, fortemente influenciado pelo contato direto com a cultura dos países platinos (Argentina e Uruguai) e pela imigração ítalo-germânica, além do estreito vínculo com as culturas indígena, africana e portuguesa. As expressões que situam as composições como vinculadas ao regionalismo gaúcho evidenciam o entendimento de que o regionalismo no Rio Grande do Sul, a partir da segunda metade do século XX, possui características próprias em relação ao contexto brasileiro e latino-americano, sendo considerado um movimento cultural com diversas vertentes (SANTI, 1999; OLIVEIRA, 2007; LUCAS, 1990; LOPES, 1987; JACKS, 1998; GOLIN, 1983; COUGO, 2010). Desenvolverei esse tema no segundo capítulo.

É importante salientar que busco em tais expressões certa amplitude conceitual. Ao discorrer sobre elas, ignoro intencionalmente a produção musical urbana dos anos 1980, chamada de “música popular gaúcha” (COUGO, 2012), um gênero de características muito próprias que, apesar de

¹ FERREIRA, Clarissa. **Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós) modernidade (re)construindo o “gaúcho de verdade”**. Dissertação de mestrado, Musicologia/ Etnomusicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/101270/000930704.pdf?sequence=1>. 2014.

estar relacionado com o tema central deste estudo, merece ser refletido de maneira independente em outra pesquisa². Para fins de organização, divido a historiografia da música regional gaúcha em três partes, conforme os debates gerados pelo universo intelectual nas últimas seis décadas. Essas fases serão discriminadas e analisadas no transcorrer do texto, mas, como ponto de partida, elas servem para denotar a fragmentação dessa historiografia, que começou a ser construída precisamente no final da primeira metade do século XX, a partir de um restrito elenco de investigadores. Esse tema também será tratado detalhadamente no segundo capítulo.

As questões de mercado da música gauchesca, seu funcionamento e a ideologia implícita nas escolhas e estratégias ligadas ao trabalho dos musicistas foram uma demanda presente na fala dos interlocutores, além de uma curiosidade construída que busquei elucidar na pesquisa de doutorado, pensando o fazer musical, neste caso, regional, a partir de sua contribuição dialógica com a sociedade, inspirada pelas epistemologias da etnomusicologia contemporânea, que pensam a música e os estudos em música como uma ferramenta de melhoria social, “de luta pela cidadania plena e pelo poder no Brasil hoje” (ARAÚJO, 2016, p.10).

Quando falamos em poder é importante ressaltar, neste campo de estudo, a ocorrência de um discurso hegemônico que atuou durante décadas no provimento da construção de uma identidade regional, negligenciando a legitimidade de outras manifestações em detrimento de uma busca por homogeneidade. Esse fato está diretamente ligado a um processo de dominação cultural, presente na história ocidental recente, ou, como destaca Araújo (2016, p. 9), “o que se possa chamar de cultura do homem, branco, heterossexual, descendente de europeus ocidentais e cristão, ou de sua prole e afeitos no mundo colonial, cultura essa consagrada como artífice da prosperidade material e financeira do capital”. Hoje em dia, esses “efeitos

² Compreende-se a música popular gaúcha (MPG) como um movimento ocorrido a partir da década de 1980, formado por cantautores cidadãos, na grande maioria oriundos da capital, Porto Alegre. Segundo Ribas (2018) apud Haeser (2007), a iniciativa da rádio Continental AM, a partir da década de 1970, de gravar músicos locais e rodar as canções na programação foi uma das causas responsáveis pela criação do que mais tarde se convencionou chamar de ‘Música Popular Gaúcha’ (MPG).

predatórios” são “escancaradamente notáveis” a partir dos diálogos entre a etnomusicologia e outros saberes socialmente acumulados.

Assim, a aparentemente neutra categoria ‘música’, como evidenciam os artigos coletivos que seguem, tem levado à redução de culturas tidas como subalternas aos termos de outras, que se impuseram às primeiras como superiores, podendo redundar até mesmo no apagamento intelectual e físico-material de quaisquer diferenças significativas de visões de mundo subalternas após sua tradução àquelas pretensamente superiores. [...] Portanto, o apagamento da diversidade de visões de mundo opostas ou resistentes a tal processo de dominação se estende ao domínio da ação e reflexão sobre o sonoro e, conseqüentemente, ao social, podendo afirmar-se que tal tem sido o tema de fundo do campo de qualquer etnomusicologia ou antropologia da música ou das artes desde sempre, encontrando-se hoje, de modo hoje mais que óbvio, em conexão direta e em variados graus de violência com o legado de apagamento do debate em torno do assunto e do apagamento de possíveis alternativas dialógicas e quiçá mais sustentáveis de convivência em escala global. (ARAÚJO, 2016, p. 8-9)

A partir de minha pesquisa de mestrado já referida, pude observar como a desconstrução do discurso hegemônico do gauchismo é presente na literatura de diversas áreas do conhecimento que tratam da questão de identidade no Rio Grande do Sul nas últimas décadas (como será perceptível na revisão historiográfica apresentada no segundo capítulo). Também a partir de minha atuação como musicista em práticas relacionadas ao regionalismo gaúcho, como participação em grupos de danças “tradicionais” gaúchas como violinista por cerca de dez anos, em festivais de música autoral, batizados como Nativistas, e trabalhos acompanhando alguns artistas do segmento em gravações fonográficas e apresentações, pude constatar como se articulam os discursos na prática cotidiana desses musicistas, e como era e ainda é necessário um compartilhamento das ideias da academia com as pessoas que realizam essas as práticas cotidianas como atuantes.

Senti a necessidade de fazer dialogar dois discursos distantes, mas equivalentes em suas contestações: as práticas cotidianas dos musicistas, repletas de “táticas e estratégias” (CERTEAU, 1994) para uma atuação subversiva e discordante do discurso hegemônico do gauchismo; e o discurso acadêmico de desconstrução do mesmo, presente ao menos desde a década de 1980 nas pesquisas da área.

Sob a perspectiva cerateauniana, as estratégias correspondem a um cálculo de relação de forças empreendido por um sujeito detentor de algum tipo de poder que, por essa via, “[...] postula um lugar capaz de ser circunscrito como um *próprio* e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (CERTEAU, 1994, p. 46). As táticas, por sua vez, são apresentadas pelo autor como ações desviacionistas, que geram efeitos imprevisíveis. Em oposição às estratégias – que visam produzir, mapear e impor – as táticas originam diferentes *maneiras de fazer*. Resultam das astúcias dos agentes consumidores e de suas capacidades inventivas, possibilitando aos atores escaparem ao controle das empresas e tomarem parte no jogo em questão. Eles habitam o cotidiano da cultura ordinária, instância onde são desenvolvidas as práticas e as apropriações culturais dos considerados “não produtores”. Não pretendem qualquer posição de poder; remetem à ligação dos “fracos” com a cultura sem, no entanto, apontarem para qualquer falta, posto que os consumidores possuem uma cultura própria (CHARTIER, 2002). Dessa forma, percebi uma linha de construção intelectual, além de atividades práticas crescentes em relação à desconstrução do gauchismo e de seu discurso hegemônico mas que, por não ter espaço de propagação na mídia dominante, muitas vezes apresentava-se à margem.

Com o objetivo de apontar alternativas sócio-políticas e de reflexão a respeito das construções identitárias do Rio Grande do Sul, eis que, no ano de 2014, buscando transpassar os muros da academia, idealizo e crio um canal de comunicação e exposição de algumas reflexões sobre cultura gauchesca, o blog GAUCHISMO LÍQUIDO³. Nele, desde então, foram levantadas questões que problematizavam e questionavam o gauchismo construído e seus entendimentos culturais e ideológicos. Temas como a homofobia, a partir da relação com a construção da macheza relacionada ao gauchismo, identidade esta alicerçada na cultura patriarcal; o papel do musicista como agente social e da música como ferramenta de ação política, problematizando sobre a base das representações de arte e identificação do Rio Grande do Sul baseadas no universo latifundiário, incoerente com os modos de organização da sociedade hoje; e o machismo na música gaúcha. Esse último assunto tomou grande

³ <http://gauchismoliquido.blogspot.com.br/>

proporção na mídia a partir de um texto da cantora e apresentadora do programa referência do gauchismo (Galpão Crioulo⁴) na televisão, Shana Muller, citando um texto do blog e convidando seus colegas músicos⁵ a repensarem seus repertórios, o que proporcionou a extensão do debate a uma grande escala.

Essas questões levaram-me a pensar sobre as ideologias implícitas nas práticas musicais. Ao optar por dar continuidade à desconstrução do gauchismo na pesquisa de doutorado, e à reflexão de entendimentos ideológicos sobre música e mercado, planejava ainda pesquisar os agentes envolvidos no universo entendido como tradicional, os músicos de bailes gaúchos e os músicos dos festivais nativistas, eventos especialmente direcionados a novas composições gauchescas. Porém, para além da percepção de que o cenário da música regionalista tradicional não apresentou alteração desde a década de 1990, ainda estando preso à cristalização reconstruída nessa década, tema que desenvolvi na dissertação de mestrado, busquei dedicar-me a outra categoria, que apresentava alguma novidade ao cenário musical rio-grandense. Optei por pesquisar a produção musical que desconstrói o paradigma construído do gauchismo com práticas musicais atuais e que dialogam com a sociedade, ao invés de continuar com a desconstrução de uma cultura que, apesar de hegemônica na mídia dominante, apresenta-se marginalizada devido à falta de diálogo efetivo com a sociedade e com seu tempo⁶.

Pude observar, nos últimos três anos, um crescente número de trabalhos de musicistas gaúchos que possuem alguma relação com o

⁴ Galpão Crioulo é um programa de televisão brasileiro exibido pela RBS TV, no Rio Grande do Sul, e pela NSC TV, em Santa Catarina, afiliadas da Rede Globo. É exibido desde 1982 e foi apresentado inicialmente por Nico Fagundes; atualmente é apresentado por Neto Fagundes e Shana Müller. O programa apresenta aspectos da cultura gaúcha, mas sobretudo a música regional do Rio Grande do Sul.

⁵ Ao longo deste trabalho e principalmente em relação às referências aos musicistas independentes da atualidade, optei, como escolha ideológica, pelo uso da palavra “musicista” por tratar-se de palavra comum de dois gêneros. No entanto, nos contextos em que se deseja marcar o gênero masculino padrão, como no caso da música gauchesca tradicional, absolutamente masculina, mantive a palavra “músicos”, costumeiramente usada. Esse assunto será abordado mais amplamente no capítulo 1

⁶ Quando digo “hegemônica”, refiro-me ao discurso empregado pela mídia de grande escala quanto à difusão, responsável pela propagação de representações cristalizadas do gauchismo e distanciadas da realidade da sociedade. Nesse sentido, considero essa representação à margem em relação às reais representações culturais do estado.

gauchismo e com essa identidade, a partir das vivências com esse ambiente cultural, mas que, a partir de novas formas de realização e financiamento dos trabalhos musicais, podem experienciar e expor suas identificações e identidades construídas a partir de uma amálgama de elementos culturais.

É o caso do grupo Instrumental Picumã, composto por músicos que possuem trajetória na música nativista, mas que, na formação do grupo e na produção de seu trabalho independente, expõem suas influências através de composições próprias que mesclam sonoridades do jazz, do choro e do tango, além da música regional gaúcha (**exemplo musical do grupo Instrumental Picumã no QR code⁷ 1**).



QR CODE 1 Chacareta, Instrumental Picumã

Com essa singular hibridização, também é construído o trabalho do acordeonista Gabriel Romano (cujo grupo tenho a oportunidade de acompanhar como violinista). Advindo de uma larga vivência com a cultura gauchesca, a partir de seu trabalho como acordeonista por muitos anos em grupos de dança tradicional gaúcha, apresenta os códigos sonoros construídos socialmente da cultura gauchesca, ressignificando-os a outros entendimentos estéticos a partir da influência de diversos gêneros musicais, claramente explícitos em suas composições (**exemplo musical de Gabriel Romano no QR code 2**).

⁷ Código QR (sigla do inglês *Quick Response*, “reposta rápida” em português) é um código de barras bidimensional que pode ser facilmente escaneado usando a maioria dos telefones celulares equipados com câmera. Esse código é convertido em texto, um endereço URI, um número de telefone, uma localização geográfica, um e-mail, um contato ou demais formatos. Neste trabalho usaremos essa ferramenta para direcionar aos exemplos musicais. Para ler o código é necessário instalar um aplicativo de leitura em Smartphone Android ou iOS.



QR CODE 2 Urucungo do Malungo, Gabriel Romano e Grupo.

E, para completar a etnografia, a investigação realizou-se através do acompanhamento da trajetória do músico Pirisca Grecco, que possui carreira nos Festivais Nativistas, além de vivência em outros gêneros musicais, como o rock, recontextualizando e hibridizando esses elementos em suas composições. Pirisca possui cerca de oito discos gravados e um DVD, sendo este último realizado através de financiamento coletivo, no qual apresenta a sua trajetória ao lado de seu grupo, chamado Comparsa Elétrica, do qual dois dos integrantes fazem parte do Instrumental Picumã, já citado (**exemplo musical de Pirisca Grecco no QR code 3**).



QR CODE 3 A primeira pedra, Pirisca Grecco e Comparsa Elétrica

Assim, os conflitos existentes entre a renovação de práticas consideradas tradicionais no universo da música regional gaúcha e a manutenção de padrões musicais tidos como “autênticos” a essa cultura, ou seja, o conflituoso binômio “tradição X modernidade” expresso pelo senso comum e reconhecido pelos agentes do meio musical gauchesco, constituem-se como uma temática desta pesquisa, a partir do entendimento dos significados simbólicos assumidos pelo grupo de pessoas atuantes como criadores e consumidores desse universo musical.

É importante ressaltar que todos os trabalhos citados foram produzidos de forma independente, assim como é crescente o número de trabalhos realizados dessa forma no cenário musical do Rio Grande do Sul, ou seja, aproveitando as novas condições do mercado e desenvolvendo estruturas próprias, evitando parcerias com as grandes gravadoras – daí serem consideradas como Nova Produção Independente (NPI) (MARCHI, 2014). Diferente do que ocorria até então, desde os primeiros registros fonográficos do estado, vinculados a gravadoras, o século XXI começa a mostrar uma nova configuração de mercado (VICENTE, DE MARCHI, 2014; HERSCHMANN, 2011; KOLBERG, 2016; VICENTE, 2006), como trataremos no capítulo três.

O financiamento coletivo e o financiamento público, através de leis de incentivo fiscal, têm cada vez mais sido usados como formas de realização dos trabalhos fonográficos, fenômeno este provocado por diversas transformações na indústria fonográfica ao longo do século XX. A independência dos sistemas tradicionais de produção fonográfica faz com que apareçam novas expressões musicais, que possivelmente não teriam liberdade e condições de serem produzidas no contexto do mercado fonográfico tradicional das décadas anteriores. Como pude constatar em minha pesquisa de mestrado, a partir dos relatos de músicos atuantes no segmento da música intitulada como “campeira” no Rio Grande do Sul, as escolhas estéticas do fazer musical do segmento seguiam a lógica do que se construiu como um entendimento do que seria a sonoridade gauchesca. Dentro desse senso comum sobre a forma de representar uma identidade gauchesca, devido ao estável mercado que assim se apresentava a quem reiterava essas características, muitos músicos afirmaram não ter liberdade quanto às representações estéticas de suas composições, ou seja, relataram terem que enquadrar-se para serem reconhecidos e fazerem parte do sistema mercadológico.

Outra característica dessa nova configuração é o entrecruzamento de musicistas de diferentes cidades, estados e até mesmo países, construindo uma produção em rede. Esse novo enquadramento faz com que sejam questionadas posições de centro e periferia, como o sudeste como centro da produção artístico musical, e a capital como principal centro comercial. Soma-se a essa nova configuração também a fragmentação da mídia dominante e a abertura a novos canais de comunicação independentes.

A hibridização⁸ de elementos culturais diversos, como o jazz, o choro, o tango e o rock, é a principal característica da música realizada atualmente no estado, ficando difícil encaixá-la dentro de um segmento ou gênero específico. Nas cenas musicais independentes são vivenciadas identidades que transitam entre afirmações cosmopolitas, conexão com expressões musicais que circulam em lugares distintos do planeta e através da internet, e a forma como as mesmas expressões musicais se afirmam em diferentes espaços urbanos. Da mesma maneira que a música faz parte do processo de afirmações identitárias individualizadas, ela reflete diretamente sobre o local onde é produzida, ou consumida, gerando implicações sobre o desenvolvimento regional, bem como sobre identidades coletivas. Mesmo as práticas musicais, quando relacionadas aos seus locais de consumo, seja como música gravada ou ao vivo, acabam negociando de maneira dialógica e tensiva com os tecidos urbanos em que se materializam. Compreender esse laço afetivo entre indivíduos e a música e como isso está atrelado aos modos como são construídas as relações culturais no espaço urbano é um importante passo para entender as práticas musicais inseridas nas relações sociais atuais.

O fato do consumo musical ser individualizado, pelo menos até o momento atual, em que existe ainda uma clara hegemonia da música gravada, não significa que não ocorra também uma contaminação dessa experiência no espaço público. Segundo Herschmann (2007, p. 75), a música sempre teve uma função coletiva, e, mesmo quando compramos discos e revistas ou escutamos rádio, fazemos isso também com o objetivo de nos sentirmos parte de uma determinada coletividade que compartilha gostos e códigos sociais. A partir das questões incitadas anteriormente a respeito da música independente do Rio Grande do Sul, podemos pensar em possíveis indagações a serem respondidas na pesquisa: qual o papel do musicista nesse novo contexto de

⁸ Ciente das críticas realizadas por Kartomi (1981, apud ARAGÃO, 2011), o termo “hibridismo” aqui utilizado não pressupõe a existência de gêneros musicais puros a serem misturados, pelo contrário: o conceito de hibridismo, de Canclini (2003), traz a ideia de que uma das questões básicas que podem ser assinaladas nos usos contemporâneos do termo é a ruptura com a ideia de pureza e de determinações unívocas. Assim, a hibridização não só se refere a combinações particulares de questões díspares, como nos lembra que não há formas puras, nem intrinsecamente coerentes, ainda que essa mescla não seja intencional.

produção independente? O que está sendo transmitido em seus repertórios? Como agenciam-se os músicos atualmente nesse novo mercado em construção?

Por meio das várias funções e espaços do fazer musical independente do Rio Grande do Sul, a pesquisa procura entender as construções de discursos dos músicos da nova cena do Rio Grande do Sul – integrados ou não ao gauchismo que busca “autenticidade” – acerca de questões ideológicas e de mercado relacionadas às suas práticas musicais. Portanto, cantores, compositores e instrumentistas, com atuação no cenário musical independente do Rio Grande do Sul, traçarão um diálogo sobre as representações das identidades e seus agenciamentos, incitados pela troca realizada na etnografia.

Longe de mapear as possibilidades de expressão da música do Rio Grande do Sul, esta pesquisa etnográfica abordará as possíveis conexões em níveis locais (regionais) e as redes afetivas, e de políticas identitárias nacionais e internacionais. Ou seja, o intuito é refletir sobre a construção de redes, pontes ou muros culturais entre Rio Grande do Sul e o restante do mundo das representações sonoro-musicais existentes no estado. Assim, diferentes práticas musicais estão interligadas a uma rede particular, que configura no território do estado uma rede mais ampla, apoiada na diversidade. Portanto, não buscamos “raízes”, buscamos demonstrar que os grupos citados foram criados como reações paralelas, de diferentes épocas, ideologias e influências, por meio de trocas sociais, culturais e comerciais. Para a realização desta pesquisa, centraremos no acompanhamento etnográfico dos artistas: Pirisca Grecco, Instrumental Picumã e Gabriel Romano, a fim de compreender como articulam discursos sobre autenticidade, cosmopolitismo e outras questões.

Os motivadores do interesse por essa investigação partem primeiramente do evidenciamento do tema na atualidade, a partir da questão da indústria cultural, e da música como um produto de comercialização. Este é um ponto relevante, visto que, como conclui George Yúdice (2004), atualmente o entendimento da cultura vem sendo alvo permanente de resignificação, passando a ser interpretado como recurso político e social:

Eu gostaria de frisar desde já que a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação

nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania (Young, 2000, p. 81-120), e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de “capitalismo cultural”. (YÚDICE, 2004, p. 25)

Também como justificativa está a importância em trabalhar questões de identidade na pós-modernidade, estando essa problemática diretamente ligada a entendimentos ideológicos e comerciais. Identifica-se como característica da contemporaneidade não apenas a mobilidade espacial, mas, sobretudo, a mobilidade simbólica, que se expressa pela capacidade do indivíduo de mover-se entre vários universos culturais em diferentes escalas espaço-temporais e de lidar com um amplo repertório de material simbólico, matéria-prima para a construção ou redefinição de identidades sociais. Para buscar a compreensão desse processo, que envolve questões ideológicas do entendimento de identidade e autenticidade, juntamente com sua relação com o mercado de bens materiais e da chamada indústria cultural, como objetivo geral desta pesquisa, pretende-se compreender como se constroem as identidades profissionais de músicos gaúchos independentes e como se dá o consumo cultural de música independente do Rio Grande do Sul, a partir do nicho de artistas relacionados com a identidade regional mas que, a partir de novas formas de realização de suas obras, criam outros significados, ampliados, do entendimento conservador da cultura gauchesca.

O primeiro capítulo tem por objetivo explicitar as escolhas metodológicas que correspondem a uma etnografia musical, como base teórica para o desenvolvimento da tese, com foco no estudo de artistas e grupos da cena contemporânea independente do Rio Grande do Sul que possuem ligação com o regionalismo sul-rio-grandense. Dessa forma, parto do objetivo de explicar sobre os pressupostos teórico-metodológicos, cunhados pelo método etnográfico, refletindo sobre as formas de realização da pesquisa e sobre a atuação no campo de investigação pretendido. Discorrerei a respeito das técnicas utilizadas, como imersões no universo de pesquisa pretendido e a produção de um diário de campo do mesmo, assim como desenharei uma reflexão sobre o fazer etnográfico, refletindo sobre o meu lugar de fala, explicitando meu contato com esse universo musical, com os indivíduos estudados e com suas práticas sócio musicais, além da reflexão sobre uma

possível epistemologia feminista. Da mesma forma, traçarei uma reflexão sobre o atual entendimento da etnomusicologia como campo de conhecimento científico, compreendendo-a a partir de seus paradigmas atuais.

No segundo capítulo, com o objetivo de compreender a construção social e identitária que expressa sonoramente o gauchismo, trataremos das transformações estéticas na música regional gaúcha como nicho de mercado, a partir de suas fases e seus específicos entendimentos. Para elucidar de forma mais clara esse processo é necessário compreendermos a criação e a funcionalidade de órgãos e instituições idealizados em prol do mantimento de uma identidade gauchesca. Nesse recorrido, buscaremos delinear a construção de uma sonoridade gauchesca, com a finalidade de compreender sua possível desconstrução ou ressignificação hoje, a partir das novas formas de realização de trabalhos independentes.

Com o objetivo de compreender como se dá a relação dos musicistas independentes que possuem ligação com o regionalismo sul-rio-grandense à luz de uma nova conjuntura de mercado, o capítulo três tratará do desenvolvimento do mercado fonográfico brasileiro hoje, mais especificamente no estado do Rio Grande do Sul. Assim, serão necessários dois tipos de investigação, que servirão como base e referencial teórico-metodológico para esta pesquisa. São eles: a investigação sobre as transformações no mercado da música ao longo do século XX e no começo do século XXI, a fim de compreender o surgimento do segmento independente; e a atual conjuntura da indústria fonográfica.

No capítulo quatro serão apresentados os agentes escolhidos para o desenvolvimento da pesquisa e a entrada em campo, realizada através de etnografia. Nessa parte trataremos das relações de valor econômico e valor artístico-cultural das obras musicais, além do entendimento do musicista como “ser artístico” e de sua relação com a sociedade. Nesse aspecto, tocaremos sobre o ponto de identidade e ideologia, através dos significados incorporados nas práticas musicais envoltas em entendimentos sobre o “verdadeiro gauchismo” e em posicionamentos que desconstruam essa cristalização. Discorrerei sobre o uso das novas tecnologias para a produção desses mais recentes trabalhos, assim como do financiamento coletivo como meio de realização. Buscarei também elucidar as estratégias e articulações dos

musicistas atuantes em suas produções, onde serão tratadas questões a respeito do universo do trabalho em música e da construção de carreiras, relacionando-os ao objeto de pesquisa proposto.

No capítulo cinco tratarei das novas formas de produção independente e de suas contextualizações estéticas. Esse capítulo tem por objetivo compreender, a partir das narrativas dos músicos, expostas através de uma audição comentada compartilhada, de que modo esses indivíduos compreendem seus discursos musicais e como dialogam com os discursos identitários, ideológicos e mercadológicos atualmente. Abordarei conceitos como “cosmopolitismo musical”, além da reflexão sobre formas de análise que possam abarcar de maneira efetiva as diferenças sonoras na construção de “sotaques” e códigos sonoros. Para tal, desenvolverei sobre a análise para música popular do semiólogo Philip Tagg (2011).

CAPÍTULO I – SOBRE O MÉTODO ETNOGRÁFICO, LOCAL DE FALA E EPISTEMOLOGIA FEMINISTA

Este capítulo inicial tem por objetivo explicitar as escolhas metodológicas que correspondem a uma etnografia musical como base teórica para o desenvolvimento desta tese, com foco no estudo de musicistas e grupos da nova cena independente do Rio Grande do Sul que possuem ligação com o regionalismo sul rio-grandense. Dessa forma, parto do objetivo de explanar os pressupostos teórico metodológicos, cunhados pelo método etnográfico, refletindo sobre as formas de realização da pesquisa e sobre a atuação no campo de investigação pretendido. O capítulo será desenvolvido tratando sobre as reflexões do fazer etnográfico a partir da inserção no campo pesquisado e da produção de um diário de campo correspondente. Trago uma discussão sobre meu lugar de fala, explicitando meu contato com esse universo musical e com os indivíduos estudados e suas práticas sócio-musicais, além da reflexão acerca de uma possível epistemologia feminista. Também discorro sobre o atual entendimento da etnomusicologia como campo de conhecimento científico, compreendendo-a a partir de seus paradigmas atuais.

1.1 Sobre os atuais paradigmas etnomusicológicos e o fazer etnográfico

A etnomusicologia acompanha as transformações epistemológicas sobre as formas de pensar a sociedade. Sobre essas quebras de paradigmas quanto à pesquisa etnomusicológica, advindas das transformações sociais e dos modos de pensá-las, o etnomusicólogo Samuel Araújo afirma:

Há maior consciência em muitos pontos do planeta de que concepções de modernidade mais sustentáveis que as que regem o capitalismo podem ser encontradas entre as formas de vida um dia definidas unilateralmente por um discurso europeu e pan-europeu como visão de mundo 'tradicional', resistindo a qualquer ideia de modernidade. Isso muda profundamente todo o quadro em relação a abordagens anteriores da diversidade musical e cultural, ultrapassando o tema da preservação de visões de mundo 'tradicionais', essencialmente antimodernas (o que não quer dizer que a preservação deva ser abandonada como tema de pesquisa), priorizando a produção de conhecimento sobre concepções alternativas e sustentáveis de modernidade e concretamente

trabalhando em sintonia com as lutas políticas de seus artífices. (ARAÚJO, 2016, p. 16-17)

Segundo Araújo, a atual tendência da etnomusicologia seria a de demonstrar convergência com linhas de pensamento contemporâneas, que prezem pela melhoria social de grupos menos favorecidos. Segundo Pelinski (1997), desde a década de 1990 alguns textos etnomusicológicos têm adquirido sofisticação teórica, poder crítico e relevância social na medida em que se têm libertado dos vínculos opressivos que mantinham tradicionalmente com a etnologia e a musicologia.

Dichos textos, liberados de una identidad disciplinar, buscan una inspiración más bien en las teorías pos modernas del pos estructuralismo, del pos colonialismo, del pos marxismo y de la crítica feminista. El fracaso del comunismo y, en general, el colapso de la política de clases ceden terreno a una gama difusa de 'políticas de la identidad', basadas en las diferencias étnicas, sexuales o de género de grupos tradicionalmente humillados que luchan por obtener la igualdad. (PELINSKI, 1997, p. 1)

Desse modo, para o autor, a etnomusicologia atual, longe de temer um diálogo com outras disciplinas, nutre-se delas para articular novos problemas e, conseqüentemente, novos caminhos em busca de soluções. Além de compreender as identidades por meio de suas expressões sonoro-musicais, o estudo etnomusicológico e, por conseqüência etnográfico, simboliza pensamentos e práticas políticas, sociais e culturais do nosso tempo. Dessa forma, a principal característica das teorias pós-modernas, conforme Pelinski (1997), é a de que estas assumem uma posição relativista, desafiando culturalmente as posições etnocêntricas em nome do pluralismo e, epistemologicamente, derivam em perspectivas parciais sobre seus objetos, onde “toda representação cognitiva do mundo se reduz a construções linguísticas e ideológicas” (PELINSKI, 1997, p. 2).

Para el pos modernismo, como para Nietzsche, no hay hechos, sino interpretaciones (aunque siguiendo a eco cabría pensar que toda interpretación es interpretación de algo). Así, para el pos modernismo, el conocimiento no es objetivo y neutral (positivismo), o emancipatorio (marxismo), sino más bien indisoluble de regímenes de poder (Foucault). (PELINSKI, 1997, p. 2)

O conhecimento gerado através da etnomusicologia contemporânea assume ser apenas uma interpretação do campo de estudo pesquisado e não a cultura em si. Para Geertz (1978, p. 20-25), a etnografia seria “uma atividade eminentemente ‘interpretativa’, uma ‘descrição densa’, voltada para a busca de ‘estruturas de significação’”. Já Clifford (2002) vai mais além, buscando compreender a diversidade dos próprios processos de construção dos textos etnográficos, visualizando-os como empreendimentos textuais situados em circunstâncias históricas e culturais específicas (p. 9).

Dessa forma, para Clifford, não se trata de compreender a etnografia apenas como a produção de textos, no sentido simplificado do termo. Os textos etnográficos na verdade fariam parte de um sistema complexo de relações, que são pensadas simultaneamente como condições e efeitos da rede de relações vividas por etnógrafos, nativos e outros personagens situados no contexto de situações coloniais.

O que faz precisamente o encanto das análises de James Clifford é o foco nesta área de indeterminação entre a linguagem e a experiência etnográficas. Por um lado, uma experiência que não é apreensível senão por meio do texto etnográfico; por outro, um texto que se abre para a experiência, que a articula para o leitor (através de distintas ‘estratégias de autoridade’). A experiência etnográfica é sempre textualizada, enquanto que o texto etnográfico está sempre contaminado pela experiência. Em outras palavras, os temas da etnografia estão simultaneamente no texto e fora do texto (GONÇALVES, 2002, p. 11)

Clifford elabora sobre como, atualmente, a prática de representação intercultural mais do que nunca está em cheque, encontrando-se o impasse atual relacionado à desintegração e à redistribuição do poder colonial, nas décadas posteriores a 1950, e às repercussões das teorias culturais radicais dos anos 1960 e 1970. Após a reversão do olhar europeu, devido às transformações sociais que fizeram com que o Ocidente não seja mais o único provedor de conhecimento antropológico sobre o outro, tornou-se necessário imaginar outras formas de fazer etnografia.

A etnografia é um processo através do qual o comportamento, a fala, as crenças, a tradição oral e os rituais não escritos vêm a ser marcados como um *corpus*, um conjunto potencialmente significativo, separado de uma situação

discursiva ou “performativa” imediata. No momento da textualização, esse *corpus* significativo assume uma relação mais ou menos estável com um contexto; e o resultado final desse processo é considerado uma descrição etnográfica densa.

A escrita da etnografia, uma atividade não controlada e multissubjetiva, ganha coerência através de atos específicos de leituras. Mas há sempre uma variedade de leituras possíveis (além das apropriações meramente individuais). Leituras além do controle de qualquer autoridade única. Pode-se abordar uma etnografia clássica buscando simplesmente captar os significados que o pesquisador deduz a partir dos fatos culturais representados. Ou, como sugerir, pode-se também ler a contrapelo da voz dominante no texto, procurando outras semiocultas autoridades, reinterpretando as descrições, textos e citações reunidas pelo escritor. (Clifford, 2002, p. 57 - 58)

Dessa forma, com o recente questionamento dos estilos coloniais de representação, com a expansão da alfabetização e da consciência etnográfica, novas possibilidades de leitura (e portanto da escrita) das descrições culturais estão surgindo. Abrem-se outras possibilidades para as produções etnográficas de textos em língua nativa, assim como formas expositivas distintas da monografia centralizada num só tema e ligada à observação participante.

Para o desenvolvimento de um novo fazer etnográfico, Pelinski sugere que é necessária a reflexão da pessoa pesquisadora⁹ a respeito de sua posição cultural, suas influências e suas vivências, para que entenda a forma como percebe a cultura estudada.

En una situación de etnografía generalizada, la autoridad etnográfica está distribuida entre el etnomusicólogo y sus colaboradores de modo que entre ellos se establece un vínculo de reciprocidad (Clifford, 1983). Mientras el etnógrafo moderno se situaba en un punto fuera de la cultura, desde el cual representaba al otro, y aceptaba el paradigma científico según el cual la cultura sería objetivamente observable, el etnógrafo pos moderno trata de comprender su posición frente la cultura estudiada, explicitando sus puntos de vista epistemológicos, sus relaciones con la cultura y las personas que estudia, etc. (PELINSKI, 1997, p. 9)

⁹ Na busca de usos da linguagem que reflitam uma tentativa de equidade de gênero, opto por não usar “pesquisador” ou “etnomusicólogo” como termos que definam uma pessoa genérica que poderia desempenhar essas atividades. Opto por usar “pessoa pesquisadora”, estratégia elaborada por Alex Castro (2013) em seu *Mini-manual para uso não sexista da língua*, disponível em <http://alexcastro.com.br/sexismo/> (acessado em julho de 2018).

Como observa Timothy J. Cooley (1997), passar do estudo da música como objeto ao estudo da música como cultura leva a praticar uma etnomusicologia reflexiva na qual a pessoa investigadora não pode situar-se fora da cultura apenas como observadora. Dado que a subjetividade da pessoa investigadora interfere no processo de sua experiência da cultura estudada (vivida), é necessário que explicita sua posição epistemológica e sua relação com a cultura estudada (COOLEY, 1997, p. 16-17).

Ao optar por pesquisar a atuação de musicistas de carreira independente e que possuam alguma ligação com o regionalismo gaúcho, por ser frequentadora desses universos artísticos há mais de dez anos como instrumentista, busco construir um “olhar estrangeiro” em relação a fatos que vivenciei rotineiramente, por mais difícil e paradoxal que seja essa abordagem. Para tal, apliquei às experiências o conceito de desterritorialização, tal como formulado por Ianni (1996, p. 169): “(...) o sujeito do conhecimento não permanece no mesmo lugar, deixando que seu olhar flutue por muitos lugares, próximos e remotos, presentes e pretéritos, reais e imaginários”. Partindo da ideia de que território é aquele espaço de estabilidade e organização, a ação de desterritorializar é uma ação de desordem, de fragmentação para buscar encontrar novos saberes, menos instituídos, adotando uma percepção diferenciada que está pronta para descobrir novas ideias além das previstas.

Conceito criado por Deleuze e Guattari (1995), também debatido pelo antropólogo Canclini (2008), a desterritorialização é uma “saída” do “território”. Por outro lado, esse processo requer “naturalmente” uma reterritorização, ou seja a “criação” de um novo território. Por essa razão, justifica-se a escolha do campo estudado pelo distanciamento geográfico (período de dois anos de doutoramento no Rio de Janeiro, tendo como objeto de pesquisa a música realizada no Rio Grande do Sul), pois através do afastamento e do contato com outros universos musicais e diferentes formas de construção de identidades a relativização de fatos corriqueiros é evidenciada. Essa “etnomusicologia repatriada”, como afirma Pelinski (1997), é fruto do pós-colonialismo, que provocou a oportunidade de pessoas pesquisadoras estudarem suas próprias culturas, abrindo espaço para outras interpretações, diferente dos olhares de estudiosos externos à cultura estudada.

É importante lembrar que o fazer etnográfico é perpassado o tempo todo pela teoria. Antes mesmo de irmos a campo, nosso olhar e ouvir já está guiado, moldado e disciplinado por ela. Ao voltar para efetuação do trabalho em gabinete e no ato da escrita, colocamos em ordem os fatos, traduzindo-os e emoldurando-os em uma teoria interpretativa. Afirmar que o campo é perpassado pela teoria não significa dizer que ele está submetido a ela, mas que é necessária a definição e o conhecimento da mesma, assim como uma clareza do problema epistemológico, tal como proposto por Seeger em *Etnografia da Música* (2015).

Nesse estudo, Seeger também aborda a possível diferenciação entre antropologia da música e antropologia musical:

A antropologia da música traz para o estudo da música conceitos, métodos e questões da antropologia. [...] a antropologia [...] dá uma ênfase maior às formações sociais e econômicas do que à música e outras artes, e tende a isolar os processos econômicos daqueles que envolvem a linguagem, a música ou demais conceitos e coisas inteligíveis. [...] Em contraste, a antropologia musical trata da maneira como as performances musicais criam muitos aspectos da cultura e da vida social. Em vez de estudar a música na cultura [...], a antropologia musical estuda a vida social como performance. Em vez de pressupor uma matriz social e cultural preexistente e logicamente antecedente, dentro da qual a música acontece, examina como a música faz parte da própria construção e interpretação das relações e processos sociais e conceituais. (SEEGGER, 2015, p. 14)

Assim, partindo da investigação sobre as sonoridades construídas e ressignificadas por musicistas independentes que possuem ligação com o regionalismo na contemporaneidade, e expandindo para as suas significações culturais contextualizadas, compreendendo a música como aspecto criador de significados, esta pesquisa enquadra-se como uma antropologia musical.

A etnografia passa por uma série de revisões críticas e reflexões epistemológicas e hermenêuticas. Esse é o método da antropologia originalmente, e é conhecendo o que é e pelo que tem passado essa disciplina que podemos efetivamente entender em que ela consiste e qual sua real função. Essa mudança paradigmática na forma de fazer pesquisa, exposta nos parágrafos anteriores, já pode ser sentida na área de antropologia e etnomusicologia no Brasil, apesar da “interdisciplinaridade conservadora” ainda

vigente nas universidades, como bem elucida o etnomusicólogo Samuel Araújo (2016, p.13):

Clamam por crescente atenção em toda a parte as experiências de pesquisa em diferentes graus e maneiras de colaboração e até mesmo de coautoria com interlocutores não reconhecidos como acadêmicos, embora seus respectivos saberes sejam considerados indispensáveis à construção de um conhecimento, de fato, universal. Este é o paradoxo em que se movem há muito tempo campos como a antropologia e a etnomusicologia. Nesses campos, a tradução cultural operada por pesquisadora ou pesquisador do campo acadêmico em seu estatuto privilegiado, por muito tempo legitimada como sua principal tarefa, é hoje finalmente entendida após intensa reflexão crítica, como passível de unilateralidade ou produção de grosseiros equívocos, em seus piores momentos distorcendo enunciados locais através de enunciados pretensamente universais codificados em línguas e modelos de pensamento ainda essencialmente europeu-ocidentais, masculinos brancos, cristãos, heterossexuais e misóginos. Nesse sentido, temos no campo de estudos musicais uma tarefa hercúlea pela frente, pois, como mostram as novas levas de estudos históricos e antropológicos da música (de base interdisciplinar expandida e tendo passado por levas críticas a partir de perspectivas feministas, 'gueis', marxistas e outras), a tradição conservatorial ainda possui papel referencial e autorreprodutor dos mitos de dominação aqui referidos, em boa parte, senão na totalidade, das nossas instituições de ensino superior, no que tange aos bacharelados (incluídos os de música popular) e às licenciaturas, algo que se reflete também de modo mais ou menos intenso em abordagens da música em outros campos de saber, redundando numa espécie de interdisciplinaridade conservadora. (ARAÚJO, 2016, p.13)

Assim, buscando ultrapassar a tradição conservadora ainda vigente nas produções acadêmicas, esta etnografia buscará desenvolver-se de forma dialógica com os agentes pesquisados, expondo seus posicionamentos e suas formas de atuação no campo musical hoje. Dessa forma, a etnografia realiza-se através do acompanhamento dos artistas escolhidos, representantes dessa nova estética musical, em suas apresentações, além de entrevistas pré-agendadas e uma audição comentada compartilhada entre musicistas envolvidos na etnografia.

Além disso, faço uso do diário de campo como forma de registrar as observações presentes nos discursos e entendimentos sobre as práticas musicais. Vale lembrar que a escrita é parte fundamental da etnografia, sendo ela uma tradução da experiência para a forma textual. Esse processo é sinalizado pela ação de múltiplas subjetividades e constrangimentos políticos

que estão acima do controle da pessoa escritora/pesquisadora. Fica implícita na escrita etnográfica uma estratégia de autoridade, que tem classicamente envolvido uma afirmação, não questionada, no sentido de aparecer como a provedora da verdade no texto.

A partir dessa reflexão, podemos pensar nas formas de realizar a etnografia e nos desafios que estão imbuídos nessa prática. A reflexão sobre o objetivo da pesquisa etnomusicológica hoje nos traz questões sobre os modos de pensar a historicidade e a identidade de forma dialógica, problematizando modos de fazer a pesquisa e atualizando conhecimentos que foram adquiridos de forma tradicional na escola e na universidade. Ao pesquisar determinada cultura, a pessoa pesquisadora torna-se ponte entre a sociedade e a academia, mediação entre dois campos ainda distantes. É necessário compreender esses lugares e suas posições ao longo do tempo. Esse é o atual exercício reflexivo de quem faz pesquisa.

Ao pesquisar determinada cultura ou sociedade, nos interessa sua alteridade, sua singularidade, o que faz com que essa sociedade seja o que é. A etnografia é a forma de pensar essa diferença, e a pessoa etnógrafa é aquela que se interessa pela outra. Como cita Márcio Goldman (2003), a etnografia é “o estudo das experiências humanas a partir de uma experiência pessoal” (p. 167). Esta consiste num mergulho profundo e prolongado na vida cotidiana dessas pessoas outras que queremos apreender e compreender. As pessoas nativas, para a pessoa etnógrafa, são realmente pessoas e não indivíduos abstratos, são gente concreta, sujeitos nada genéricos:

o que costumamos denominar ‘ponto de vista do nativo’, não deve jamais ser pensado como atributo de um nativo genérico qualquer, negro, de classe popular, ilheense, baiano, brasileiro ou uma mistura judiciosa de tudo isso. Trata-se sempre de pessoas muito concretas, cada uma dotada de suas particularidades, e sobretudo, agência e criatividade. (GOLDMAN, 2003, p. 456)

A essas pessoas damos voz, não por caridade, mas por convicção de que têm coisas a dizer. E essa voz não é monológica, é dialógica. A pessoa pesquisadora e a pessoa nativa conversam, falam, dialogam. É nisso que consiste o cerne do método etnográfico: em trabalhar com pessoas, dialogando pacientemente com elas.

Entendo a etnografia antes de tudo como maneira específica de conhecer a vida social. Sua peculiaridade: sua fundamentação existencial numa impregnação profunda, no pesquisador (em seu corpo e sua alma, em sua inteligência e sensibilidade), da imprescindibilidade da busca por aquilo que Eduardo Viveiros de Castro denominou 'diálogo para valer' com o outro sendo o conhecimento forjado justamente a partir dos resultados desse diálogo. (FREHSE, 2011, p. 35)

Justifica-se, dessa forma, o uso da etnografia como método para a pesquisa aqui referida, pois só através do acompanhamento da cultura estudada é que podemos alcançar um entendimento mais próximo sobre os fazeres musicais e as significações dadas por seus agentes. Neste caso, apesar de ser um importante complemento, a pesquisa histórica e documental não seria suficiente para compreender as nuances que formam a miríade de significações para o grupo de pessoas que atuam na cultura estudada.

A forma através da qual objetivamos nos aproximar da realidade que pretendemos investigar e compreender, juntamente com as finalidades buscadas em pesquisa, são os principais definidores da escolha do método. Alan Merriam (1977) afirma que “a etnomusicologia é o estudo da música como cultura, englobando dessa forma a música em si, seus agentes, comportamentos, instrumentos, valores e inter-relações, como outros domínios da vida social” (p. 204). Assim, o método etnográfico consiste em um mergulho profundo e prolongado na vida cotidiana dessas pessoas outras, e no cotidiano dos indivíduos que queremos apreender e compreender. Através da observação participante, o método etnográfico será utilizado para abordar o campo de pesquisa, fazendo uso de análise das performances como meio de obter entendimentos sobre as dinâmicas presentes nas permanências e transformações das práticas musicais culturalmente. Como define Becker (1999):

o observador participante coleta dados através de sua participação na vida cotidiana do grupo ou organização que estuda. Ele observa as pessoas que está estudando para ver as situações com que se deparam normalmente e como se comportam diante delas. Entabula conversação com alguns ou com todos os participantes desta situação e descobre as interpretações que eles têm sobre os acontecimentos que observou. (p.47)

Para Clifford (2002), a observação participante serve como uma fórmula para o contínuo vaivém entre o “interior” e o “exterior” dos acontecimentos.

Seja captando o sentido de ocorrências e gestos específicos, através da empatia, ou dando um passo atrás, para situar esses significados em contextos mais amplos. Acontecimentos singulares, assim, adquirem uma significação mais profunda ou mais geral, regras estruturais, e assim por diante. “Entendida de modo literal, a observação participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas pode ser considerada seriamente, se reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação.” (CLIFFORD, 2002, p. 33-34).

Ingold (2014) evidencia a diferenciação da observação participante e da etnografia, sendo a primeira a “prática da correspondência” e a segunda a “prática da descrição”. “Diferentemente da mera representação ou descrição, na observação participante responde-se aos acontecimentos com intervenções, perguntas e respostas, onde juntamente com a intersubjetividade, são formados os tópicos entrelaçados em correspondência” (INGOLD, 2014, p. 389). Dessa forma, o fazer etnográfico torna-se uma negociação construtiva de diálogo envolvendo sujeitos conscientes e politicamente significativos, figurando paradigmas discursivos de diálogo e polifonia em contraposição a paradigmas obsoletos de experiência e interpretação.

Dessa forma, além de entrevistas semiestruturadas, a etnografia se dará a partir do acompanhamento dos grupos escolhidos em seus lugares de atuação, como bares, casas de shows e festivais. Também creio ser fundamental o acompanhamento dos discursos proferidos pelos musicistas em entrevistas para a mídia, como forma de compreender os posicionamentos explícitos socialmente. Em audição comentada realizada em conjunto com os musicistas estudados nesta etnografia, foi possível perceber como delineiam-se os entendimentos sobre os significados culturais expressos sonoramente em suas composições, compreendendo assim como articulam-se as questões de mercado, identidade e ideologia expressas sonoramente.

Pensando dessa forma, também faço uso de espaço virtual para incitar o diálogo com os interlocutores do campo estudado. Para isso, criei, em 2014, como citado anteriormente, o blog Gauchismo Líquido, com o objetivo de trazer reflexões e fomentar discussões sobre as construções identitárias musicais do sul do Brasil. O termo “líquido” faz alusão ao sociólogo Zygmunt Bauman (2003), quando se refere ao momento em que presenciamos, no qual tudo

muda muito rapidamente, e nada é feito para durar, para ser “sólido”. Dessa forma, nesse espaço o gauchismo é tratado em meio ao processo de globalização que vivenciamos na atualidade, com o entendimento de que há uma fragmentação nas identidades modernas, e que o conceito de identidade não pode ser tido como acabado e incontestável. O uso desse espaço virtual como ferramenta metodológica serve para manter o contato com os interlocutores e público envolvido, além de ser um importante meio de comunicar e dar um retorno à sociedade sobre o que se é refletido e elaborado através da pesquisa.

1.2 O local de fala e a possibilidade de uma epistemologia feminista

Recentemente os debates sociais têm incorporado a discussão sobre o local de fala. Segundo a pesquisadora Djamila Ribeiro (2017), não se sabe exatamente onde foi principiado o uso do conceito, mas ela afirma que a prática contemporânea do termo começou a dar-se a partir da teoria racial crítica e dos estudos sobre a diversidade. O conceito traz a reflexão sobre a categoria social que detém o poder e sobre o que é difundido através da palavra como norma. Problematiza-se a questão de que, na sociedade atual são privilegiados determinados indivíduos de acordo com a classe, negando-se o poder da palavra e a construção de conhecimento às diferentes categorizações específicas de raça, classe ou gênero que não têm seus discursos legitimados.

Os anos de estudo na área de etnomusicologia, assim como os anos em que cursei licenciatura no curso de história, trouxeram a problematização e a consciência sobre a oportunidade de dedicar-me exclusivamente aos estudos, assim como ter saído de minha cidade natal, no interior do estado, para buscar mais conhecimento. Nesses pensares, fui construindo uma consciência social que me levou a refletir sobre as teias sociais das quais estamos constantemente fazendo parte. Nessa tomada de consciência, pude compreender minha representação a partir da atuação como musicista em um ambiente cultural quase que exclusivamente masculino. Por outro lado, também pude problematizar minha branquitude e minha função social como

pesquisadora e artista, bolsista, vindo a questionar assim papéis sociais tidos como específicos, buscando desnaturalizar “verdades” e tradições até então inquestionáveis.

Refletindo sobre meu lugar de fala como pesquisadora e musicista, penso nas motivações que me levaram a escolher esse objeto de estudo e em como a prática musical sempre esteve ligada à pesquisa em minha trajetória. Através do convite para tocar em eventos relacionados à cultura gaúcha de forma profissional, comecei a experienciar convívios e práticas, que sem minha atuação como violinista, não teria tido a possibilidade de perceber e, conseqüentemente, também não me seria factível chegar a este objeto de estudo.

Meu contato com o campo pesquisado vem de uma trajetória de atuação em ambientes ligados à música tradicionalista e nativista, ramificações estas que serão abordadas e definidas no segundo capítulo deste trabalho. Apesar de ter experienciado uma formação conservatorial¹⁰, inspirada por modelos europeus de ensino musical, e uma formação voltada à música tradicional de concerto, tendo estudado meu instrumento, o violino, a partir de uma escola violinística tradicional, recebi o convite para participar de grupos de danças tradicionais nos Centro de Tradições Gaúchas (CTG's) quando estava no segundo ano do bacharelado em violino na Universidade Federal de Pelotas.

Abria-se assim uma área de atuação profissional bastante razoável, pois a música executada para os grupos de danças tradicionais é comumente tocada ao vivo, tanto nos ensaios quanto nas apresentações, onde ocorrem competições entre os grupos, exigindo-se assim uma demanda acentuada de músicos para esses trabalhos. Esse mercado rentável ampliou-se seguidamente a partir do convite a atuar em outros grupos de dança tradicionais localizados em diferentes cidades do estado, atuando assim nas “invernadas” (como se costuma denominar a tais grupos) de diversas faixas etárias, como mirins, juvenis e adultas, até grupos de idades mais elevadas, como se denominam as invernadas “xirús”.

¹⁰ Comecei meus estudos musicais no Instituto Municipal de Belas Artes de Bagé (IMBA), interior do Rio Grande do Sul. Após quatro anos de estudos na instituição, ingressei no bacharelado em violino na Universidade Federal de Pelotas.

Posteriormente ingressei no universo da música nativista, que refere-se à produção musical dos festivais de canções inéditas, intitulado “movimento nativista”, que abordarei mais detalhadamente no segundo capítulo. Atuando como instrumentista executante das músicas pré-selecionadas em triagens, minha participação se dava através da apresentação em tais eventos, remunerados através de ajuda de custo e de prêmios, caso a música saísse vencedora. Por tocar violino, um instrumento incomum nesse universo musical, recebi diversos convites de atuação em festivais, participando frequentemente ao longo de oito anos, aproximadamente, e recebendo prêmios de Melhor Instrumentista eventualmente. Assim, pude traçar uma trajetória musical com razoável remuneração em grande parte da minha formação acadêmica, vendo essa também como uma experiência de atuação musical e de trabalho nesse nicho de mercado que se abria. Atuando como violinista nos festivais de música nativista e em musicais acompanhadores dos grupos de danças tradicionais gaúchas por cerca de dez anos, sempre me acompanharam em âmbito acadêmico e artístico as questões desse fazer musical no que tange aos entendimentos de representações sobre o gauchismo.

Como minha atuação musical nos primeiros anos de graduação (bacharelado em violino na Universidade Federal de Pelotas) circunscrevia-se basicamente à música tradicional de concerto e nas práticas de orquestra, minha visão sobre a música regionalista gaúcha até aquele momento era baseada no conhecimento empírico. Ao ingressar em um musical de grupo de danças tradicionais como violinista, imaginava encontrar uma prática musical mais ligada ao improviso, mais livre, mas, ao contrário, deparei-me com diversas normas e regras pré-estabelecidas. Os arranjos musicais para o meu instrumento, o violino, eram devidamente pensados de acordo com essas normas e regras, de maneira a evitar qualquer ameaça contra a “autenticidade” e ao “caráter genuíno” dessas danças, conforme o entendimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), e suas regras expostas em manuais e regulamentos de concursos.

A partir de então, despontou, gradativamente, meu interesse por assuntos ligados a questões identitário-musicais. Na medida em que meu envolvimento nesse novo ambiente intensificava-se, também os questionamentos sobre aquele universo cultural e identitário aumentavam.

Desse interesse desenvolvi a pesquisa, em nível de mestrado, realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), já mencionada, sobre os músicos que atuavam nos festivais nativistas e que possuíam um entendimento mais purista e ortodoxo sobre a tradição gaúcha, prezando a “autenticidade”.

Já o projeto de pesquisa de doutorado inicialmente buscava investigar as questões de identidade regional do Rio Grande do Sul relacionadas a temas de mercado e à indústria da música, observando músicos pertencentes ao movimento nativista dos festivais, e aos músicos de bailes gaúchos. Porém, como relato na introdução deste trabalho, por perceber que esses segmentos apresentavam poucas transformações desde o período da pesquisa de mestrado, ainda estando presos a cristalizações construídas na década de 1990, busquei dialogar com músicos que apresentavam transformações de entendimentos quanto a representações identitárias em música e em suas relações com o mercado.

Percebi uma identificação artística e ideológica com os artistas independentes a que venho investigar nesta pesquisa. Tive a oportunidade de conhecer anteriormente a cada um deles, por já termos trabalhado juntos em algum momento, seja nos festivais nativistas ou no meio tradicionalista. É o caso do músico Gabriel Romano, com quem trabalhei em conjunto quando integramos o musical que acompanhava o grupo de danças do Centro de Tradições Gaúchas Domadores do Rincão, na cidade de Esteio (RS). Com o passar do tempo, foi um colega que se tornou próximo, devido aos diversos trabalhos que realizamos juntos, como o grupo O Fabuloso Concerto, que se dedica a tocar a trilha sonora do filme *O Fabuloso Destino de Amélie Poulain*. Em abril de 2017 fui convidada a fazer parte de seu grupo após a saída do violinista que o acompanhava. Ao vivenciar suas composições pude perceber sonoridades identificáveis com as construções identitárias gauchescas, como fraseados e ritmos, claramente explicitados em trechos de composições híbridas quanto à forma, com numerosos elementos sonoros acionados, repleto de dissonâncias e quebras rítmicas.

Assim como a relação profissional prévia com o músico Gabriel Romano, também tive a oportunidade de tocar com outros musicistas objetos do estudo desta etnografia nos festivais nativistas, pois esses eventos têm como características a formação de bandas específicas para cada evento, dando o

acaso de estarmos no mesmo grupo que executaria as canções algumas vezes, escolha esta realizada pelos compositores das canções. Assim, tive a oportunidade de trabalhar com músicos do grupo Instrumental Picumã e com o músico Pirisca Grecco em alguns desses eventos. Inclusive, na seleção do repertório que desenvolvo em meu projeto instrumental, executamos uma composição de Paulinho Goulart, acordeonista do grupo Instrumental Picumã, juntamente com os músicos Felipe Barreto e Zelito Ramos, que chama-se *Chacareta*, referida anteriormente, sobre a qual trataremos no decorrer deste trabalho.

Refletindo sobre o que me levou a este objeto de estudo, penso em como nossas escolhas e interesses partem de nossas maiores dúvidas. Considerando assim, é impossível não refletir sobre formas de articulação com o mundo do trabalho em uma fase de crise social e política no país, que iniciou no ano de 2013 e vem se acentuando, coincidindo a conclusão de minha formação acadêmica de treze anos, entre graduações, mestrado e doutorado, com a queda de leis trabalhistas, uma acentuação das políticas neoliberais que valorizam somente o capital financeiro, nas quais os valores de arte e educação estão sendo massacrados. Orquestras estão fechando, festivais e demais eventos financiados por leis de incentivo fiscal estaduais ou nacionais estão estancados, concursos para novas vagas nas universidades estão praticamente suspensos devido ao congelamento das verbas para educação e saúde. Ou seja, um quadro de caos para os trabalhadores de arte no Brasil, que, para podermos continuar existindo como tal, devemos (re)inventar nossas formas, estudar novas estratégias e/ ou inspirar-nos em bons projetos.

Com esse pensamento, e vendo os bons frutos que os colegas musicistas aqui estudados vêm apresentando com seus trabalhos e seus modos de repensar o fazer artístico, julguei necessário adentrar no tema do musicista e sua atuação na sociedade contemporânea, expressamente representada em ressignificações sobre a cultura gaúcha construída ao longo do século XX. Sobre os bons frutos que ressalto, gostaria de aclarar que não necessariamente partem de ideais de lucro financeiro, mas sim de ideais e valores de vida, que veem a música e o trabalho com ela para além do burocrático e normativo, e apresentam novas maneiras onde tais ideias e valores possam dar-se.

Para o estudioso pós-colonial indiano Homi Bhabha, nossa existência atualmente se define como marcada por uma “tenebrosa sensação de sobrevivência, de viver nas fronteiras do presente para as quais não parece haver nome próprio além do atual e controvertido deslizamento do prefixo ‘pós’: pós-modernismo, pós-colonialismo, pós-feminismo” (1998, p.19). Conforme o autor, além da definição da pós-modernidade como a fragmentação das grandes narrativas, a forte característica dela estaria na ruptura, não entendida como continuidade, devido à presença, nesses diálogos, de “outras vozes e histórias dissonantes” (Ibidem).

É a partir da reflexão e consciência sobre o período atual que repenso a finalidade do trabalho acadêmico e as possíveis formas de melhoria social a partir das reflexões levantadas em pesquisa. Nesse pensar, atento para a questão de gênero, por pesquisar um ambiente cultural quase exclusivamente masculino, por mais que tenha relação profissional e afetiva com esse campo social. A ruptura de uma historiografia linear é balizada pelo surgimento de pesquisadores advindos das margens, tanto geográficas, em relação à Europa como centro do discurso intelectual e científico hegemônico, quanto culturais, que se revelam a partir das discussões de classe social, gênero, raça e etnia, desde os rompimentos epistemológicos pós-estruturalistas, pós-marxistas, etc. que marcaram o século XX, a partir de sua segunda metade (RAGO, 1998).

Nesse contexto, surgem os debates a respeito de gênero e suas implicações enveredadas na forma de se construir o pensamento científico. Em reflexão sobre uma possível epistemologia feminista, Margareth Rago (ibidem) discute a produção de conhecimento por meio dos debates que giram em torno da incorporação da categoria do gênero e que apontam para a sexualização da experiência humana no discurso, afirmando:

Se considerarmos que a epistemologia define um campo e uma forma de produção do conhecimento, o campo conceitual a partir do qual operamos ao produzir o conhecimento científico, a maneira pela qual estabelecemos a relação sujeito objeto do conhecimento e a própria representação de conhecimento como verdade com que operamos, deveríamos prestar atenção ao movimento de constituição de uma (ou seriam várias?) epistemologia feminista, ou de um projeto feminista de ciência. (RAGO, 1998, p. 3)

Para a autora, o feminismo tem produzido uma crítica contundente ao modo de produção do conhecimento científico, propondo um modo alternativo

de articulação dessa esfera. Esse novo modo de produção seria expresso na busca de “uma nova linguagem” ou um “contradiscurso”, demarcado pela experiência histórica e social diferenciada da masculina. Rago (1998) também destaca a complexidade da questão com a ocorrência concomitante de outras linhas vanguardistas do pensamento contemporâneo, e da possibilidade da teoria feminista seguir permanências em relação à tradição científica. Segundo ela, ao lado de “ampla crítica cultural, teórica, epistemológica em curso, ao lado da Psicanálise, da Hermenêutica, da Teoria Crítica Marxista, do Desconstrutivismo e do Pós-modernismo”, a epistemologia feminista revela o “caráter particular de categorias dominantes que se apresentam como universais” (p. 4).

Propõe a crítica da racionalidade burguesa, ocidental, marxista incluso, que não se pensa em sua dimensão sexualizada, enquanto criação masculina, logo excludente. Portanto, denuncia uma racionalidade que opera num campo ensimesmado, isto é, a partir da lógica da identidade e que não dá conta de pensar a diferença. É neste ponto que o feminismo se encontra especialmente com o pensamento pós-moderno, com a crítica do sujeito, com as formulações de Derrida e Foucault, entre outras. O segundo, embutido no primeiro, traz as propostas desta nova forma de conceber a produção do conhecimento, do projeto feminista de ciência alternativa, que se quer potencialmente emancipador. (ibidem)

Pensar sobre uma possível epistemologia feminista abre a uma gama de possibilidades conceituais e práticas, que se refletem não só sobre o modo de escrita e descrição etnográfica, mas sobre o que será abordado e percebido em diversos processos da investigação científica. O reconhecimento de um lugar de fala feminino em meio a uma cultura expressa historicamente como patriarcal leva a outras análises e observações, que atualmente são possíveis devido às discussões e processos históricos que tornaram realizável esse tipo de abordagem.

No contexto do objeto de estudo desta pesquisa, a representação das identidades de gênero e sexualidades, reveladas através dos discursos musicais e performáticos, é corrente nos entendimentos sobre a identidade do Rio Grande do Sul. A existência de mulheres musicistas, de uma maneira geral, ainda é muito inferior se comparada com a presença masculina. Podemos delimitar a presença feminina de algumas cantoras e raras instrumentistas, e a ainda mais atípica presença de compositoras, validando

dessa forma, a presença direta ou indireta das questões de gênero nos discursos performáticos musicais.

É importante salientar aqui a atuação da cantora e apresentadora Shana Muller na música regional gaúcha contemporânea. Além da carreira como cantora regional, Shana é apresentadora do programa Galpão Crioulo, assumindo esse posto em substituição do apresentador Nico Fagundes, pesquisador e importante personagem midiático da cultura regionalista nas décadas de 1980, 1990 e 2000.

Julguei necessário escrever sobre a representação de Shana Muller na cultura regional gaúcha em meu blog Gauchismo Líquido, após a mesma ser alvo de críticas através da internet por publicar um texto onde convidava seus colegas músicos a repensar seus repertórios. Tal fato, segundo ela, e exposto em seu texto, deu-se por ter sido levada a pensar a partir de um texto que escrevi para o blog Gauchismo Líquido, em 2014, intitulado “*Nem chinoca, nem flor, nem morocha!: Sobre o machismo e a música gauchesca*”¹¹, e por observar músicas depreciativas às mulheres em participações de alguns artistas no programa Galpão Crioulo.

Nesse texto, escrevi sobre como entendia ser importante refletirmos sobre o local de Shana, a fim de compreender a amálgama de significados dessa colocação e o que sua persona representa. A artista fala de um local de grande representatividade, devido a sua longa trajetória como cantora no tradicionalismo/nativismo, e, por sua carreira como radialista e apresentadora, estando atualmente no programa Galpão Crioulo, programa bastante representativo da cultura gauchesca na televisão, no ar desde 1982, do qual faz parte desde 2012.

A chegada de uma mulher à apresentação de um programa baseado na cultura gauchesca, que é alicerçada em representações do masculino, abriu a reflexão sobre as representações do gênero feminino na identidade gauchesca. Isso fica claro ao observarmos os numerosos estudos acadêmicos que surgiram tratando dessa questão desde a entrada de Shana no Galpão. Cito e disponibilizo alguns: *Mulheres nos especiais Bah!: Identidade gaúcha e*

¹¹ <http://gauchismoliquido.blogspot.com/2014/11/nem-chinoca-nem-flor-nem-morocha-sobre.html>

representação feminina (HENRIQUES, LISBÔA, 2017); *Do tradicional à customização: a representação feminina no programa televisivo Galpão Crioulo* (BORTOLUZZI, MENEZES, BISOGNIN, LISBÔA, BARROS, 2013); *Comunicação, moda e identidade na construção da imagem de Shana Müller: a representação da prenda contemporânea no Instagram* (FONSECA, 2015); *A moda sem fronteiras: do regional para o global* (STAGGEMEIER, BORTOLUZZI, BARROS, LISBÔA, 2016).

Repensar determinados espaços ocupados por mulheres, ou problematizar a falta deles, é necessário ao observarmos a perspectiva e o sistema de valores “universais” de onde estamos acostumadas a ler o mundo são de caráter androcêntrico¹². Até pouco tempo, os homens escreveram a história da humanidade. A exclusão de mulheres sempre foi naturalizada. Sobre isto o pesquisador Ourique (2014) argumenta:

O processo de compreensão da identidade gaúcha passa, necessariamente, pelo reconhecimento de que o patriarcalismo é um conceito que tem subjacentes hierarquias de poder cujas estruturas contaminam toda a sociedade, constituindo-se, pois, numa forma de expressão de poder político. Neste aspecto, as contradições existentes nessa relação de dominação dependem de uma observação atenta das manifestações culturais que a sustentam ideologicamente. (OURIQUE, 2014, p. 74)

Certamente o legado cultural de uma sociedade patriarcal sulina é presente até hoje nas ações e práticas da sociedade contemporânea. Quando falamos em “cultura gaúcha”, a questão feminina traz ainda mais controvérsias, devido aos impasses e às críticas de machismo em meio às representações da mulher no ambiente de uma sociedade patriarcal.

O conceito de poder patriarcal não envolve uma afirmação de uma dimensão do poder dos homens sobre as mulheres: ambos os sexos contribuem para a perpetuação de suas posições simbólicas no

¹² Androcentrismo é termo de 1903 cunhado pelo sociólogo americano Lester Ward. Está intimamente ligado à noção de patriarcado. Entretanto, não se refere apenas ao privilégio dos homens, mas também à forma com a qual as experiências masculinas são consideradas como as experiências de todos os seres humanos e tidas como uma norma universal, tanto para homens quanto para mulheres, sem dar o reconhecimento completo e igualitário à sabedoria e experiência feminina. A tendência quase universal de se reduzir a raça humana ao termo “o homem” é um exemplo excludente que ilustra um comportamento androcêntrico.

patriarcado, e esta contribuição envolve uma certa quantidade de consentimento ou conluio, e uma certa quantidade de discordância ou resistência. Em poucas palavras, eu entendo o patriarcado como uma relação em que os homens em geral têm mais poder do que as mulheres, articuladas através de uma separação que é ao mesmo tempo empírica e simbólica, de público e da vida privada. É uma combinação de tolerância e repressão, conluio e resistência, que sistematicamente promove as divisões de gênero muito de onde brota o patriarcado musical (GREEN, 1997,p.15).

Esse “patriarcado musical” nas representações de identidade do Rio Grande do Sul é manifestado através das temáticas das músicas Nativistas mais voltadas ao trabalho pastoril e para representações do gênero masculino. Tal fato converge com os entendimentos sobre tradição e macheza, presentes no gauchismo. Segundo o historiador Hobsbawn (2013) a constituição de uma cultura alicerçada na masculinidade refere-se a uma fundamentação histórica secular do mito do centauro, que teria influenciado enormemente a cultura ocidental através de “características masculinas, pastoris e que possuem ligação com o cavalo”. Para Hobsbawn:

o que eles têm em comum é óbvio: tenacidade, bravura, o uso de armas, a prontidão para infligir ou suportar sofrimento, indisciplina e uma forte dose de barbarismo ou ao menos de falta de verniz, o que gradualmente adquire o status de nobre selvagem. Provavelmente também esse desprezo do homem a cavalo pelo que anda a pé e esse jeito fanfarrão de andar e se vestir que cultiva como sinais de superioridade. Acrescente-se a isso um distinto não intelectualismo, ou mesmo anti-intelectualismo. Tudo isso tem excitado mais de um sofisticado filho da classe média citadina (ibidem)

Ele afirma que esse mito ocidental estaria presente em diversas culturas, sendo um traço cultural comum gerado “por um grupo social e economicamente marginalizado de proletários desarraigados” (HOBSBAWN, 2013). Ou seja, para o historiador britânico, os grupos que geram com mais facilidade o mito heroico seriam as populações especializadas em andar a cavalo, mas que, em certo sentido, ainda se mantêm vinculadas ao resto da sociedade, “ao menos no sentido de que um camponês ou um rapaz da cidade possa imaginar a si mesmo como um caubói, um *gaucho* ou um cossaco”.

Atuar sob a identidade feminina, como musicista, ao longo dos anos de atuação no Nativismo e Tradicionalismo, em um ambiente quase que exclusivamente masculino, de certa forma, colocou-me em uma posição de

distanciamento para analisar e compreender como acontecem as representações do masculino nos discursos e nas performances musicais. No entanto, podemos dizer que essa visão para com a mulher musicista, por mais que não seja carregada de conceitos formados, não é igualitária, como explicita Lucy Green:

Quando escutamos uma mulher cantar ou tocar, quando escutamos a uma música que ela compôs ou improvisou, não apenas escutamos os significados pertencentes à música, também estamos conscientes de sua posição discursiva vinculada a gênero e à sexualidade. Por este motivo, sua feminilidade torna-se parte do discurso pertinente à representação musical. Quando a música retrata feminilidade através de uma intérprete ou compositora, nós estamos sujeitos a julgar o manuseio de seus significados por esta intérprete ou compositora em termos de nossa ideia sobre sua feminilidade. Em um relacionamento de circularidade, gênero em prática musical, significado musical e experiência musical estão interligados. (GREEN, 1997. p.16)

Dessa forma, estimular a percepção das questões de gênero e sexualidade nesse campo de pesquisa fortemente representável do masculino faz-se necessário, podendo trazer contribuições à área ao elaborar sobre uma epistemologia científica feminista. Tal fato corrobora com os entendimentos da etnomusicologia contemporânea sobre a busca por uma melhoria social e de igualdade através da investigação sobre os campos de poder e hegemonia no Brasil hoje, como discutiremos no próximo tópico.

Butler (1998) analisa a relação entre teoria social e política feminista. A autora aborda temas como: pós-modernismo, pós-estruturalismo, a nova política da noção de sujeito, as controvérsias colocadas ao feminismo a partir da crítica da política identitária e o fundamentalismo como política de exclusão. O texto ainda traz a discussão sobre a materialidade ontológica fictícia do corpo e do sexo, analisando essas categorias como “lugares de poder”.

Inicialmente busca conceituar o “pós-modernismo” como um nome que se assume ou é, com mais frequência, um nome que se usa se e quando se apresenta uma crítica do sujeito, uma análise discursiva, ou se questiona a integridade ou coerência de descrições sociais totalizantes.

Qualquer teoria da política requer um sujeito, precisa desde o início presumir seu sujeito, da referencialidade da linguagem, da integridade das descrições institucionais que proporciona, pois a política é impensável sem um fundamento, sem essas premissas. [...] Afirmar que a política exige um sujeito estável é afirmar que não pode haver oposição política a essa afirmação. Com efeito, essa afirmação

implica que uma crítica do sujeito não pode ser uma crítica politicamente informada, mas antes, um ato que põe em xeque a política enquanto tal. Exigir o sujeito significa tomar de volta o domínio do político e essa espécie de execução judicial, instalada analiticamente como uma característica essencial do político, impõe as fronteiras do domínio do político de tal forma que essa imposição fica protegida do exame político. (BUTLER, 1998, p. 13)

Dessa forma, para a pesquisadora, há a necessidade da definição do sujeito para ocorrer o político, como um estratagema autoritário. A crítica do sujeito não é uma negação ou repúdio do sujeito, mas um modo de interrogar sua construção como premissa fundamentalista ou dada de antemão. Butler (IBIDEM) ressalta a advertência de que, na luta pela emancipação e democratização, podemos adotar os “modelos de dominação pelos quais fomos oprimidas, não percebendo que um modo da dominação funcionar é mediante a regulação e produção de sujeitos”.

Por meio de que exclusões se construiu o sujeito feminista e como esses domínios excluídos retornam para assombrar a ‘integridade’ e a ‘unidade’ do ‘nós’ feminista? Querem as mulheres tornar-se sujeitos com base no modelo que exige e produz uma região anterior de degradação, ou deve o feminismo tornar-se um processo que é autocrítico sobre os processos que produzem e desestabilizam categorias de identidade? (BUTLER, 1998, p. 24)

A autora atenta para os compromissos com aquilo a que o termo “o sujeito” se refere, e sugere que examinemos as funções linguísticas a que ele serve na consolidação e ocultamento da autoridade. Segundo a pesquisadora, o significado temporal construído de ser mulher foi dado como certo durante muito tempo, sendo determinado como “referente” do termo o que foi “fixado”, “normalizado, imobilizado, paralisado em posições de subordinação”.

Com efeito, o significado foi fundido com o referente, de tal forma que um conjunto de significados foi levado a ser inerente à natureza real das próprias mulheres. Refundir o referente como o significado e autorizar ou salvaguardar a categoria mulheres como lugar de ressignificações possíveis é expandir as possibilidades do que significa ser uma mulher e, nesse sentido, dar condições para e permitir uma capacidade de agir realçada. (BUTLER, 1998, p. 25)

Nesse mesmo sentido, repesando as formas de pensar e fazer música, a pesquisadora Isabel Nogueira (2018), sobre o desenvolvimento das práticas e pesquisas feministas em música atualmente, afirma:

A pesquisa artística feminista precisa promover e priorizar trabalhos que guardem relações estreitas entre a prática e a teoria, que sejam desenvolvidos em teia e baseados no diálogo, na descentralização dos processos, na compreensão do que já foi produzido sobre o tema, na concepção de um olhar histórico baseado na identificação de múltiplas atrizes sociais e principalmente na geração de um sentimento de empoderamento, confiança e pertencimento para cada uma das pessoas dos grupos. Nestas práticas, os processos são tão ou mais importantes do que os produtos. Uma revisão intensa e contínua sobre a coerência destas práticas se faz necessária, tendo em vista a geração de respeito e empoderamento não apenas no âmbito interno do grupo, mas na relação com outros grupos e coletivos com os quais se pretende ou deseja dialogar. Dialogar, incentivar, perguntar, compartilhar, colaborar, ouvir, nas relações de quaisquer ciber-níveis, são elementos essenciais para as práticas feministas artivistas e colaborativas. A linguagem criada para nos oprimir, silenciar e invisibilizar não é aquela que vai nos libertar, por isto a reinvenção é necessária e urgente. (NOGUEIRA, 2018, p. 3)

É importante destacar a discussão a respeito do desenvolvimento de uma etnomusicologia feminista. A etnomusicóloga Ellen Koskoff (2014) trata sobre o tema, discutindo uma possível área de conhecimento dentro da disciplina. A carreira de Ellen Koskoff desenvolveu-se em conjunto com a eminência do campo de estudo, de modo que a autora é notadamente reconhecida como uma das pioneiras e mais prestigiadas personalidades no campo dos estudos de música e gênero, juntamente com Susan McClary (1991), Márcia Citron (1993) e Suzanne Cusick (1994), para citar algumas pesquisadoras.

A análise de Koskoff (2014) sobre a questão privilegiou dialogar com investigações cujo marco metodológico estivesse centrado no trabalho de campo e na etnografia musical, uma vez que suas próprias formulações de música e gênero resultaram desse tipo de empreendimento metodológico-epistemológico. A partir do método etnográfico, ela traz problematizações sobre a pesquisa ao abordar as relações de gênero em campo. Para ela, interações “face-a-face, conversando, rindo, ouvindo, gritando, comendo, fazendo música, resultam a maneira mais direta e eficaz de compreender os outros e suas músicas em relação a outros métodos de documentação” (KOSKOFF, 2014, p. XIII, tradução nossa).

Para tanto, a autora argumenta que, para abrir esse horizonte, o foco dos estudos de música e gênero precisa ser ampliado para além das artes ocidentais. Com isso, Koskoff parte para o exame das relações de gênero em

três contextos culturais, em uma perspectiva que ela denomina como *cross-cultural*: a ultra-ortodoxa cultura judaica Lubavitch; as práticas xamânicas na Coréia; e o grupo indígena norte-americano Iroquois Long-Hous.

Com base no trabalho de Sherry Ortner (1974), a autora sugere que esses três sistemas culturalmente diferentes situam as mulheres tanto dentro como entre a natureza e a cultura. Koskoff argumenta que a música, nesses contextos, está em um plano muito semelhante ao das mulheres, e ambas derivam seu poder e sua eficácia precisamente dessa posição intermediária, compartilhando uma poderosa ambiguidade simbólica.

A autora foi fortemente influenciada pela terceira onda feminista, pelas ideias pós-modernas, pós-estruturais, pós-coloniais e pelo desconstrutivismo. A autora admite que as teorias generalizantes em perspectiva *cross-cultural* não conseguiram explicar as principais diferenças entre as culturas musicais, situação que lhe causara desconforto. Assim, os textos transitam entre a necessidade de pensar mais seriamente em como lidar com as diferenças específicas enquanto buscam soluções para elaborar algo significativo sobre questões mais gerais.

Sobre esse assunto, Margareth Strathern problematiza a questão da cultura ocidental a partir das abordagens antropológicas, focando atenção na relação sociedade e indivíduo, chegando a uma conclusão a partir da interpretação tanto de ritos de iniciação como de socialização, na sociedade da Melanésia.

Dado que o mesmo é verdadeiro quanto à metafísica ocidental, há um duplo perigo de cometer equívocos culturais na interpretação das relações masculino-feminino. O perigo provém não simplesmente dos valores particulares que as representações de gênero ocidentais atribuem a esta ou aquela atividade, mas dos pressupostos subjacentes a respeito da natureza da sociedade e de como tal natureza é transformada em objeto de conhecimento. (STRATERN, 2006, p. 28)

Na terceira parte de seu livro, Koskoff (2014) volta-se para questões internas da etnomusicologia, antropologia e musicologia, centrando seu debate em discussões teóricas, epistemológicas e metodológicas no tocante aos estudos de música e gênero. O período em questão, marcado por um feminismo cada vez mais multivocal, com agendas políticas diversas, por

vezes, separadas, contrastantes e conflitivas, caminha para a construção de uma identidade complexa do feminismo, sem perspectiva de unificação.

A autora exprime certa frustração pelo fato de os fundamentos da antropologia e da etnomusicologia manterem distância dos insights feministas das últimas décadas, estando a abordagem de gênero limitada ao interesse de grupos especializados. Para Koskoff, os avanços da etnomusicologia feminista das últimas décadas, além de terem pouco impacto na etnomusicologia como um todo, encontram obstáculos para a aceitação de forma ampla no interior da disciplina; situação análoga à antropologia feminista em relação ao campo da antropologia.

Além disso, Koskoff nota um desequilíbrio no avanço dos estudos de gênero e música ao comparar a etnomusicologia com sua irmã musicologia histórica. Pessoas etnomusicólogas feministas, preocupadas principalmente com as diferenças culturais, dependendo do método de trabalho de campo, foram descobrindo e documentando diferentes entendimentos sociais e culturais de música e gênero que não puderam ser facilmente comparados ou generalizados, ao contrário de pessoas musicólogas que, ao se voltarem para sua própria cultura e seus próprios dilemas teóricos, estavam em uma posição mais privilegiada para criar uma teoria feminista para a arte ocidental, especialmente a música popular. Isso se deve, em grande parte, ao fato de que tal teoria estava perfeitamente alocada dentro de quadros analíticos históricos e culturais ocidentais já definidos. Desse modo, ao mesmo tempo que aponta o trabalho de campo etnográfico como meio privilegiado de pensar música e gênero, Koskoff mostra que essa abordagem avança de forma mais lenta por estar implicada mais fortemente em dilemas éticos e morais, e por ter que lidar com grandes diferenças culturais, as quais demandam a elaboração de abordagens teóricas, epistemológicas e metodológicas específicas.

No Brasil, segundo Gomes (2016), até o presente momento não há possibilidade concreta de desenhar uma etnomusicologia feminista como área de articulação intelectual e política.

Na melhor das hipóteses, é possível apontar alguns estudos etnomusicológicos isolados que se propuseram a discutir questões de música e gênero, como Maria Ignez C. Mello (2007; 2008); Laila Rosa (2010; 2013); Rodrigo C. S. Gomes (2008; 2010); Thalita Couto Moreira (2012). O grupo de estudos Feminaria Musical (Laila ROSA,

Eric HORA e Laurisabel SILVA, 2013) da Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, coordenado por Laila Rosa, é provavelmente o empreendimento mais próximo de uma etnomusicologia feminista brasileira. (GOMES, 2016)

Entretanto, nota-se, nos últimos anos, iniciativas no Brasil para constituir um campo de estudos de gênero no interior amplo dos campos dos estudos musicais – inclua-se: musicologia histórica, etnomusicologia, estética, teoria e análise musical, composição, educação musical, música popular, performance, sonologia, entre outros. Um dos marcos dessa iniciativa foi a recente publicação de uma coletânea de artigos intitulada Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas (NOGUEIRA, FONSECA, 2013), publicada pela Associação Nacional de Pesquisa e Pós Graduação em Música (ANPPOM). Além disso, destacam-se eventos como o I Encontro de Música e Gênero da Amazônia, realizado em setembro de 2015 na cidade de Manaus, organizado pela Universidade Estadual do Amazonas; e o I Encontro Internacional de Estudos de Gênero, Corpo e Música: representações, discursos e práticas, organizado em parceria com o Laboratório de Musicologia do Departamento de Música da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto/USP; o grupo Estudos em Corpo e Arte da Escola de Artes Ciências e Humanidades/USP; o Grupo de Pesquisa em Musicologia e Performance do Instituto de Artes/UFRGS e o Grupo de pesquisa em estudos de gênero corpo e música/UFRGS.

Dessa forma, trago o tema de gênero para a pesquisa com musicistas independentes que possuem ligação com o regionalismo sul-rio-grandense, pois, além de estar intrinsecamente ligado a minha trajetória, busco atentar para a pequena participação de mulheres na historiografia da música gaúcha, como poderemos observar no próximo capítulo. Isto se reflete em uma etnografia realizada apenas com homens. Em determinados momentos na pesquisa, houve a abordagem dessa questão, que objetiva mudar certos entendimentos naturalizados quanto à não presença das mulheres na música.

CAPÍTULO II – A INSTITUCIONALIZAÇÃO DO GAUCHISMO: UMA REVISÃO HISTORIOGRÁFICA

Como descrito na introdução deste trabalho, procuro entender de que forma músicos e grupos da atualidade constroem novas relações com o público e o mercado. Nesse sentido, trabalhos com os de Vicente e De Marchi (2014) explicitam mudanças importantes na indústria fonográfica brasileira a partir do século XXI. É justamente para estudar esse processo de mudança que o presente capítulo se propõe a realizar uma breve revisão historiográfica sobre as práticas musicais do Rio Grande do Sul e sua relação com a indústria fonográfica ao longo do século XX.

Como procurarei demonstrar, o processo de construção de discursos associados às práticas musicais gaúchas passou necessariamente pela criação de ideologias ligadas a conceitos como “autenticidade” e “pureza” associados a um ambiente rural e agropastoril. Esse processo foi e é realizado através de uma complexa teia de atores sociais que envolve órgãos e instituições governamentais e não governamentais, intelectuais e os próprios agentes da indústria fonográfica.

Por ter sido o Rio Grande do Sul o segundo estado brasileiro a contar com uma gravadora musical (a Casa A Electrica em 1913), a construção de uma idealizada “música regional gaúcha” foi um processo que se estendeu por várias décadas. Longe de ser um processo uniforme e unívoco, como procurarei demonstrar, uma revisão historiográfica sobre o tema pode demonstrar diversos momentos de ruptura e de heterogeneidades. A começar pelos elementos normalmente apontados como formadores dessa “música regional” – uma espécie de “mito de origem” que aponta para uma pretensa convivência pacífica entre imigrantes alemães, italianos e portugueses, associados a etnias indígenas e africanas no Rio Grande do Sul – uma análise das práticas musicais do estado ao longo do século XX aponta, por um lado, para uma diversidade de ritmos e gêneros musicais e, por outro, para uma série de apropriações e ressignificações feitas pela indústria fonográfica e outros atores sociais.

Para fins de organização, divido a historiografia da música regional gaúcha em três partes, subdivisão esta inspirada nos debates gerados pelo

universo intelectual das últimas seis décadas. São elas: 1. Primeiras gravações realizadas no Rio Grande do Sul; 2. Regionalismo, Tradicionalismo e Movimento Missioneiro; 3. Nativismo e os festivais. A bibliografia sobre música regional gaúcha (JACKS, 1998, SANTI, 1999, CÔRTEZ, 1984) tende a propor uma divisão dessa história nas seguintes fases: regionalismo, tradicionalismo e nativismo, a partir dos próprios entendimentos êmicos dos agentes desses universos musicais e de seus discursos de legitimação e diferenciação. Essas fases serão discriminadas e analisadas no transcorrer do texto, mas, como ponto de partida, elas servem para denotar a fragmentação da historiografia, que começou a ser construída no final da primeira metade do século XX, a partir de um restrito elenco de investigadores. A trajetória da maioria desses pesquisadores está ligada diretamente ao universo do MTG, associação civil atuante há mais de 50 anos, e relacionado em contexto mais amplo ao movimento folclórico brasileiro, como estudado por Vilhena (1997).

O MTG surgiu na cidade de Porto Alegre (RS), quando um grupo de jovens estudantes do Colégio Júlio de Castilhos, todos provenientes do interior, decide organizar uma série de atuações em favor dos hábitos e costumes gauchescos, segundo eles, até então vencidos pelo imperialismo cultural norte-americano (COUGO, 2012). Dois desses estudantes são Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, folcloristas citados anteriormente por suas investigações e coletas sobre a cultura gaúcha.

Seus projetos têm início em 1947, a partir da realização de uma cavalgada em homenagem ao líder da Revolução Farroupilha David Canabarro, que ocasiona a criação do primeiro Centro de Tradições Gaúchas, chamado 35 CTG, alguns meses depois. O movimento propagou-se em pouco tempo para diversas áreas da cultura, incluindo a música. Nessa esfera, o denominado tradicionalismo estabeleceu critérios e princípios sobre a autenticidade da música regional gaúcha, definindo fronteiras e construindo suas características.

Em poucos anos de atuação do tradicionalismo foi lançado seu primeiro livro referente à música. Datado de 1955, o *Manual de danças gaúchas* é uma pequena compilação dedicada a apresentar os primeiros resultados de quase dez anos de pesquisa sobre as “danças típicas” do Rio Grande do Sul (CÔRTEZ, LESSA, 1955). Por seu caráter didático, o livro assinado por

Barbosa Lessa e Paixão Côrtes também acaba estabelecendo uma série de instruções sobre a música gaúcha, sobretudo no que diz respeito aos ritmos “autênticos”, geralmente sugeridos pelos próprios autores¹³.

Segundo o historiador Francisco Cougo Júnior (2012), o *Manual de danças gaúchas* de Barbosa Lessa e Paixão Côrtes é o primeiro registro bibliográfico que tem a “música gauchesca” como protagonista. Seu caráter de “guia” abre a fase inicial de discussões sobre o gênero musical, um debate dominado de forma indelével por Lessa e Côrtes, devido a suas investigações por cerca de dois anos pelo estado na década de 1950 a fim de coletar músicas e danças características do Rio Grande do Sul. Em 1960 ocorre o lançamento de *Folclore musical do pampa – Música e letras*, livro no qual Paixão Côrtes elenca as peças musicais consideradas exemplares no estudo do folclore sulino (CÔRTEZ, 1960). Dois anos depois, Lessa produz *Cancioneiro do Rio Grande - letra e música*, obra semelhante à de seu parceiro de pesquisas (LESSA, 1962). Nessa época, o espaço do tradicionalismo ainda era restrito, e os debates sobre a autenticidade da cultura gaúcha, ainda pouco polêmicos, davam-se apenas no âmbito dos Centros de Tradições Gaúchas. Marcada por tais características, essa primeira fase da historiografia da música regional gaúcha estende-se até a virada dos anos 1970, mas Lessa e Côrtes seguirão nas etapas seguintes.

Esses pesquisadores, instigados por um entendimento “científico” de coleta e preservação, juntamente com jornalistas e radialistas, acabariam por alinhar-se de alguma forma ao movimento folclórico brasileiro, movimento que ganha muita força entre as décadas de 1950 e 1960, mas que, paradoxalmente, como aponta Vilhena (1997), jamais logrou alcançar seu maior objetivo: promover a inserção do folclore como parte integrante do campo das ciências sociais. Ao contrário, segundo o autor (1997, p. 22)

¹³ Esse raciocínio fica claro quando, em 1961, é lançado o disco *Danças Gaúchas*, coletânea de peças folclóricas cantadas pela paulista Inezita Barroso, com arranjos do maestro Hervê Cordovil e assessoramento artístico de Lessa e Côrtes. No LP, destacam-se ritmos colhidos em festas e bailes do interior gaúcho, especialmente a chimarrita e a rancheira. Como admite o prefácio do disco, a obra serve de complemento ao livro.

[...] o folclorista se tornou o paradigma de um intelectual não acadêmico ligado por uma relação romântica ao seu objeto, que estudaria a partir de um colecionismo descontrolado e de uma postura empiricista. Dessa forma, os estudos de folclore são frequentemente vistos como uma disciplina 'menor' ou como um recorte temático inadequado, praticados fora das instituições universitárias por 'diletantes'. (VILHENA apud ARAGÃO 2011, p. 17)

Portanto, essa primeira geração é composta pelos chamados “folcloristas”, entusiastas que reuniram uma considerável quantidade de registros (COUGO, 2012), com os quais procuraram escrever uma história da música regional gaúcha em seus primeiros anos, através da ideologia subjacente ao movimento folclórico do período. Esses investigadores compõem, com memorialistas, cronistas, jornalistas e, mais recentemente, pesquisadores acadêmicos, o heterogêneo grupo de pesquisadores que escreveu a história da produção musical regionalista rio-grandense até hoje. Como veremos adiante, tal produção intelectual foi publicada não apenas em livros, mas também em jornais e revistas, espaços dinâmicos e acessíveis nos quais transitaram a maioria das reflexões acerca do gênero.

A partir da segunda metade do século XX, a discussão sobre a cultura regional sul-rio-grandense, ligada aos entendimentos de representar o “gauchismo”, também foi motivada pelas transformações ocorrentes na indústria cultural. Hoje tais transformações intensificam-se devido às inúmeras mudanças advindas dos meios digitais e da internet, configurando um novo cenário de mercado. Como resultado desse processo, a música regional gaúcha passou por diversas fases de transformação na indústria cultural, inicialmente através das primeiras gravações realizadas, passando pelo rádio e posteriormente à época das gravadoras de discos. Atualmente, na era digital, em que o produto musical é divulgado e consumido através da internet, formou-se outro nicho de mercado com a difusão das músicas regionais através das rádios web. Também através da internet, muitos artistas gaúchos tornam-se conhecidos localmente por seus vídeos e filmagens, bem como através dos sites onde expõem seus trabalhos musicais, como YouTube, Soundcloud, etc., e mesmo através da utilização de projetos de financiamento coletivo que viabilizam a realização de seus trabalhos de produção de discos e DVD's. Do mesmo modo, além das vendas de discos pela internet, surgiram espaços

especializados para produtos desse segmento, como roupas e acessórios, criando toda uma rede de bens de consumo ligados ao gauchismo. Dessa forma, consolidou-se um mercado de música regional local, causando inúmeras indagações por parte da classe artística, que não via perspectiva de seus trabalhos serem reconhecidos em nível nacional. De acordo com o entendimento desses artistas, dificilmente a música atravessaria as fronteiras do estado; tanto que, para os nativos desse campo, virou senso comum dizer que “a música gaúcha não sobe”. Os processos de desenvolvimento do mercado fonográfico no Brasil ao longo do século XX, bem como seus períodos de estratificação, serão tratados no terceiro capítulo, a partir dos trabalhos de Vicente e De Marchi (2014), que elucidam as transformações na indústria da música, que objetiva hoje levar em conta esse tipo de entendimento, além do surgimento do segmento independente.

Para compreender o processo que levou ao entendimento de uma possível identidade gauchesca expressa sonoramente, nos itens seguintes procuro então realizar uma análise crítica das relações entre práticas musicais gaúchas e a indústria fonográfica no Brasil – tentando identificar de que forma foram constituídos os nichos de mercado responsáveis pela produção e distribuição da música desse segmento. Como dito anteriormente, minha finalidade é entender como esse processo, longe de ser homogêneo e unívoco, é eivado de rupturas e heterogeneidades, e como uma diversidade de atores sociais tomaram papéis por vezes contraditórios nessa construção.

2.1 Primeiras gravações no Rio Grande do Sul

As primeiras gravações realizadas no Rio Grande do Sul datam do ano de 1913 e foram empreendidas na Casa A Electrica, em Porto Alegre, considerada a segunda gravadora do Brasil. A pioneira no ramo seria a gravadora Casa Edison, no Rio de Janeiro, que iniciou seus trabalhos em 1900, gravando principalmente artistas cariocas. A Casa A Electrica foi a quarta gravadora a surgir no mundo, passando a ser fábrica em 1914, quando começa a reproduzir os discos ali gravados. Enquanto era somente gravadora, suas

matrizes eram produzidas na Alemanha, onde eram realizadas também as cópias (VEDANA, 2006).

Através da Casa A Electrica e de seu selo Disco Gaúcho¹⁴ foram realizadas gravações de artistas locais que configuravam a movimentada cena musical local composta por musicistas que atuavam em ambientes como bailes da sociedade, bandas militares e bandas de tradição carnavalesca, como afirma o pesquisador Henrique Mann (2002):

Em Porto Alegre, desde 1870, bandas como 'União Brasileira', 'Firmesa (sic) e Esperança', 'Euterpe', '7 de setembro', 'Corporação musical' e vários ranchos carnavalescos estabeleceram tradição. No interior do estado havia bandas no início do século, como em São Leopoldo (do maestro Oswaldo Cornélius) ou a de Caxias (liderada pelo Maestro Nico Pires). (MANN, 2002, p. 9)

Nesse período, também a Casa Hartlieb, através do selo Disco Rio-Grandense¹⁵, realizava gravações de musicistas gaúchos em Porto Alegre, atuando primeiramente como agente da Casa Edison de São Paulo¹⁶. Como mostra a etnomusicóloga Luana Zambiazzi dos Santos (2011), em sua pesquisa sobre a Casa A Electrica, apesar do curto período de atuação, tendo sua falência em 1924, a gravadora “fomentou a produção de música no contexto de modernidade porto-alegrense e brasileira” a partir de parcerias com a “Casa Edison de São Paulo (inicialmente afiliada da Casa Edison do Rio de Janeiro, produzindo os Discos Phoenix), e com o empresário Alfredo Améndola da Argentina”, incentivando assim a circulação de musicistas do Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio de Janeiro e da região do Prata (SANTOS, 2011, p. 14).

¹⁴ A Casa A Electrica também atuou com os selos: Phoenix (gravado para Casa Edison de São Paulo), Telephones, Itália, Era e Atlanta (destinado ao mercado exterior Rio Platense) (CÔRTEZ, 1984).

¹⁵ Esses discos ficaram conhecidos como Discos Rio-grandense; entretanto, no rótulo desses constava apenas o selo Odeon, como gravado para a Casa Edison, “apesar de a imprensa gaúcha noticiar com veemência a chegada dos Discos Rio-Grandense” (VEDANA, 2006, p. 31).

¹⁶ Segundo Santos (2011, p. 43), “A Casa Edison, cujo proprietário era o tcheco Frederico Figner, foi inaugurada em 1900 no Rio de Janeiro (primeiramente apenas vendia aparelhos sonoros, chapas e cilindros). Em 1901 iniciaram-se gravações brasileiras na Casa Edison, cujos selos dos discos eram da marca 'Odeon'. Ao final de 1913, Figner montou sua fábrica, que possibilitava realizar a prensagem, portanto as cópias, dos discos produzidos no Rio de Janeiro, sendo essa a 'fábrica Odeon'. Nessa época já possuía diversas agências no Brasil, quando instalou em São Paulo uma filial da Casa Edison, que tinha por um dos gerentes seu irmão Gustavo Figner. Após desavenças entre os dois irmãos, Gustavo Figner, em parceria de outro sócio, deu prosseguimento a Casa Edison de São Paulo, cuja gravadora tinha por nome 'Casa Odeon' e seus selos eram os 'discos Phoenix'.”

Para o folclorista Paixão Côrtes (1984), as gravações feitas nesse período por Moysés Mondadori e por outro acordeonista chamado Lúcio de Souza seriam as primeiras a utilizar a palavra “gaúcho” na discografia nacional. Nessa época, o acordeom já estava bem representado no estado desde a chegada dos imigrantes alemães no primeiro quarto do século XIX¹⁷, popularizando-se com a chegada dos imigrantes italianos em período pouco posterior. Também vale lembrar que, já no início do século XX, em 1906, existia uma fábrica de gaitas na serra gaúcha que é considerada a primeira da América Latina, situada na cidade de Garibaldi e criada pelos imigrantes italianos Luigi Zopas e Luigi Somenzi (MANN, 2002, p. 9).

Segundo o historiador Francisco Cougo Júnior (2012), estima-se que as gravadoras Casa A Electrica e Casa Hartlieb tenham lançado cerca de mil registros, dentre os quais estão os xotes *Pisou-me no poncho* e *Está de tirar lixiguana*, gravados em 1913, por Lúcio de Souza, em solo de acordeom. Também segundo ele, essas podem ter sido as primeiras gravações da música considerada gauchesca. Tais músicas foram lançadas na mesma época em que Moysés Mondadori, o chamado Cavaleiro Moysé, gravou cerca de sessenta registros, todos ao som de acordeom. O acordeonista, proveniente de Vacaria (RS), em sua gaita de botão de marca Todeschini com 48 baixos, realizava os “cantos gaúchos” e canções com temas regionais. É interessante ressaltar que a denominação “cantos gaúchos” aparece na descrição dos discos como um gênero específico, sendo mais uma classificação entre os demais ritmos, como “tango”, “valsa”, “serenata-canção”, “samba”, “samba carnavalesco”, “schottisch”, etc.

Devido à quantidade significativa de gravações para a Casa A Electrica e à distinção de seu repertório e sonoridade musical, Moisés Mondadori foi analisado de forma específica pela etnomusicóloga Luana Zambiazzi dos Santos em seu trabalho já citado. Segundo ela, “os gêneros musicais mais destacados eram os schottisch e valsas, contudo mazurcas e polcas (em versão instrumental) e cantos e trovas gaúchas tomaram parte nos gêneros

¹⁷ Os alemães começaram a chegar ao sul do Brasil em 1824 e, já no início do século XX, perfaziam uma porcentagem próxima a 15% da população do Rio Grande do Sul (SCHÄFFER, 1994, p. 170)

das músicas” (SANTOS, 2011, p. 91). Ela afirma que os schottisch interpretados por Mondadori “eram mais flexíveis em forma musical se comparados à música de ‘bandinha’, das bandas militares ou ainda do grupo Terror dos Facões¹⁸, onde predominava a forma rondó (|:A||:B:||:A:||:C:||:A:||:B:||:A:||)” (ibidem).

Interessante também a análise feita pela etnomusicóloga sobre as subjetividades interpretativas nas atuações do acordeonista, que relacionam gravações realizadas por ele com seu sotaque de colono italiano, possível de ser analisado a partir de gravação realizada na década de 1970 por Marcus Pereira no disco *Música Popular do Sul – Compositores e intérpretes gaúchos* (entrevista disponível no QR CODE 4).



QR CODE 4 entrevista com Moysés Mondadori.

Em sua performance musical, no caso principal da música *Gaúcho* [áudio disponível no QR code 5], os finais de frase são acentuados no baixo (pelo intervalo de quartas), na harmonia (Ds e Ts) e na melodia (sexto e sétimo graus da tonalidade). Já nas *Trovas do boi barroso*, cuja melodia circulava oralmente no início do século XX e que deve ter sido aprendida por Mondadori na região de Vacaria, onde morava antes de vir para Porto Alegre, a parte da gaita, que muitas vezes se ‘desacerta’ em ritmo com a voz (realizada por ele e outro cantor sobre o qual não consegui informações), se assemelham às pausas encontradas na fala de Mondadori. (SANTOS, 2011, p. 91)



QR CODE 5 Gaúcho, Moisés Mondadori

¹⁸ O grupo Terror dos Facões será abordado em mais detalhe mais à frente.

Nessa análise, Santos evidencia as marcas socioculturais da musicalidade de Mondadori através dos traços de articulação de suas formas sonoras por meio do uso do acordeom, instrumento trazido pelos imigrantes italianos, e das melodias transmitidas oralmente, cantadas ou tocadas em terças. Segundo Vedana (2006, p. 174-176) algumas gravações realizadas pelo acordeonista estiveram entre os discos requisitados pela Casa Edison de São Paulo, porém a demanda era relativa às músicas que não possuíam “caráter regional”, podendo o fato dar-se devido à aceitação da colônia italiana, também presente em São Paulo.

Apesar de não serem as temáticas regionais as mais requisitadas para os discos Phoenix de São Paulo, esse repertório não deixou de ser gravado em Porto Alegre, sendo realizadas gravações de “desafios”, “trovas” e “cantos gaúchos”, em diversificadas instrumentações.

É o que acontece no *Desafio* ao som da gaita, que possui duas gravações, ambas de 1914. Numa delas, apenas Mondadori toca gaita e, na outra, o músico é acompanhado por violão, viola e cavaquinho; essa última formação chamando a atenção por ser semelhante à do choro. (SANTOS, 2011, p. 92)

Nesse período, gravações da mesma música com formações instrumentais diferentes ocorriam devido à grande quantidade de vendas, pois a prensagem fornecia poucas cópias (VEDANA, 2006). Porém, Santos (2011), ao analisar os inventários, constata que os “cantos gaúchos”, “desafios” e “trovas” foram os que mais tiveram regravações. Essas informações nos levam a pensar sobre o sotaque musical de Mondadori e sua ressonância em vários locais do estado além da capital, em repertório que ainda não havia sido gravado, mas fazia parte das práticas musicais do estado. “A sonoridade ‘rural’ do acordeão unida às possibilidades técnicas ‘chorosas’ do violão e do cavaquinho traziam novas formas de executar a música regional, com ares urbanos e modernos.” (SANTOS, 2011, p. 93)

Essa fase embrionária da fonografia profissional do Rio Grande do Sul deixou documentados os ritmos que pouco tempo depois seriam elevados à condição de “típicos” da música sul-rio-grandense, especialmente a *polca*, a *trova* e o *xote*, nenhum deles originários do Rio Grande do Sul, mas todos com características adaptadas ao cenário local. Em defesa da polaridade musical

que Porto Alegre possuía no início do século XX, o pesquisador Arthur de Faria debruça-se sobre os gêneros musicais gravados no Rio Grande do Sul, afirmando que, na *belle époque* porto-alegrense, circulavam:

[...] ritmos europeus se aclimatando numa formatação absolutamente peculiar a esta adorável cidade. Schottischs, polkas, valsas, habaneras e mazurkas estavam se transformando em chotes, polcas, valsas, vaneiras - depois vanerões - e rancheiras. Montes de compositores escreviam operetas com temas da cidade e as peças instrumentais compostas aqui eram tocadas aqui mesmo, nos Discos Gaúcho da Casa A Electrica - a segunda gravadora da América Latina, 100 por cento porto alegrense - ou nos da carioca Casa Edison. Tínhamos um cenário peculiar e um sotaque citadino absolutamente identificável - ainda que se analisasse apenas o lado estritamente musical.¹⁹

Vale ressaltar, nessa citação elaborada pelo jornalista, um viés que aponta para uma convivência pacífica entre os gêneros musicais rurais e os cosmopolitas, como a polca. Nesse processo, Faria usa termos como “cenário peculiar” e “sotaque citadino absolutamente identificável”, que vão apontar para a construção de uma identidade no contexto de modernização de Porto Alegre. Um contraponto que mostra que esse processo não era tão homogêneo é o elevado número de gravações realizadas nesse período por “bandinhas” de descendência teuto-brasileira, oriundas de zonas de colonização alemã do interior do estado, e que certamente não se adequavam perfeitamente a essa construção de identidade. Como afirma Santos (2011):

Se a música de Mondadori teve como uma de suas características a flexibilidade no fazer musical e sua própria agência teve influências nas formas de escuta da música no Rio Grande do Sul, a música de ‘bandinha’ caracterizava-se pelo oposto no que se refere às marcas estéticas, por sua ‘dureza’ na execução. Nesse quesito, considero ‘dureza’ o rigor metronômico e formal das músicas gravadas por esses grupos instrumentais. (SANTOS, 2011, p. 95)

Além de tal repertório ter como objetivo o entretenimento e a animação de bailes em práticas voltadas à dança, e devido ao fato de serem bem aceitos e requisitados pelos próprios imigrantes alemães, também eram favorecidos nas gravações pela instrumentação, que era composta em grande parte por instrumentos de metais, sendo esses os melhores captados na gravação

¹⁹ Citação encontrada em texto disponível online: <http://www.nao-til.com.br/nao-62/polmica.htm>. Acesso em: 12 de setembro de 2017.

mecânica. Dessa forma, esse repertório foi reproduzido nos ambientes domésticos, mesmo fora de seu “contexto original”. Segundo Santos, diversos fonogramas gravados pelas bandas de descendência alemã possuíam títulos com temáticas gaúchas ou brasileiras, como o Grupo Cahyense e as músicas *Gaúcho nobre* e *Flor brasileira*. Apesar de não termos acesso a essas gravações na atualidade, são indicadas predisposições à música brasileira através das definições explícitas do gênero tango, nesse caso tango brasileiro (maxixe) (SANTOS, 2011, p. 96).

Sobre esse mesmo momento, é importante salientarmos as práticas fonográficas relacionadas ao choro no estado do Rio Grande do Sul, que já ocorriam no Rio de Janeiro. A partir da escuta de diferentes gêneros, estilos e interpretações que começavam a ser reproduzidos e difundidos, era propiciado o começo da circulação da música nacional. Em consonância com o contexto musical carioca, surge em Porto Alegre o grupo Terror dos Facões, criado pelo músico Octávio Dutra.

Oriundo do então ‘Trio do Choro’ este grupo foi organizado por Octavio Dutra por volta de 1911 e 1912. Dos músicos iniciais, Arnaldo Dutra (cavaquinho), Honório (violão) e mais o bandolim de Octávio Dutra, acrescentaram-se outros elementos. Ao ‘Terror dos facões’ foram se somando vários instrumentistas, entre eles Creso Barros (flautista), José Barros Cazuza (flautista), Augusto Vasseur (violonista e pianista que se projetaria no cenário nacional através de suas atrações no Rio de Janeiro). (CÔRTEZ, 1985, p. 32)

Também com formação e estilo semelhante, surge o Grupo Sulferino, que igualmente gravou para a Casa A Electrica. São perceptíveis as semelhanças da música do grupo com a do conjunto Terror dos Facões, mostrando vivências musicais semelhantes entre ambos, que contemplam tanto as relações sócio-musicais com os afrodescendentes de Porto Alegre quanto à função “seresteira” da música.

Essas misturas, maxixados, síncopes e balanços mostram que, paralelamente à música de ‘bandinha’ ou militar, existia um polo na música gaúcha que era produto também da mistura étnica, nesse caso, principalmente de Porto Alegre. Apesar de ser comumente representado por formação étnica europeia, a música do grupo *Terror dos Facões* e *Sulferino* contraria o estigma no que se refere à música gaúcha. Assim como a música erudita não estava tão distante da música popular entre os músicos – caso do próprio Octávio Dutra, do grupo Terror dos Facões – a música dos afrodescendentes não estava isolada na capital e os músicos é que mediavam esses diferentes territórios músico-sociais. (SANTOS, 2011, p. 11)

Importante salientar que a afirmação da pesquisadora revela a contestação de uma identidade regional homogênea como algo dado, e mostra como as considerações atuais sobre música gaúcha, de entendimento mais purista, foram construídas. A autora afirma, ao se referir ao Grupo Sulferino, que seu repertório era diversificado e, dentre as misturas, chama a atenção para o tango Gaiteiro Alegre, “composto por melodia de inclinações regionais e acompanhamento baseado no ritmo tradicional do tango brasileiro” (p. 99), que pode ser pensado como resultado da escuta dos diversos estilos musicais, fazendo referência, inclusive, à música de Moysés Mondadori, o que mostra o dinamismo das práticas musicais e suas constantes retroalimentações.

É importante refletirmos a respeito das definições construídas em relação aos gêneros musicais. As atividades relacionadas ao consumo de música, segundo o musicólogo Franco Fabbri, “implicam referência a uma taxionomia mais ou menos detalhada” (FABBRI, 1999, p. 1). Essa taxionomia está representada na divisão do universo musical em gêneros, que orientam o consumo e os discursos de legitimidade, estabelecendo distinções entre as diferentes experiências musicais. De acordo com Martín-Barbero (2001), o gênero não é somente uma “qualidade da narrativa”, mas um mecanismo de onde se obtém o reconhecimento e, a partir dele, uma chave de “decifração do sentido” (2001, p. 211).

Para John B. Thompson (1995), as formas simbólicas têm como característica o fato de serem convencionais, isto é, que seu uso e interpretação envolvem aplicações de “regras, códigos e convenções de vários tipos” (THOMPSON, 1995, p. 185). Esses códigos e regras são reconhecidos e interpretados para serem associados a um universo simbólico e categorizado e, então, utilizados e consumidos. Dessa forma, podemos pensar na discussão sobre como os gêneros musicais gauchescos são demarcadores de hábitos de consumo, cujos códigos e convenções são reconhecidos pela coletividade, funcionando como uma espécie de “porta de entrada” para a construção de sentidos e identidades musicais.

Para Trotta (2005), os sistemas de classificação utilizados pelos vários grupos sociais para dividir e organizar seus bens e suas práticas culturais são resultado de um embate no qual critérios e julgamentos estão continuamente

em disputa. Classificar significa realizar uma escolha, elegendo critérios e nomeando categorias. Ao mesmo tempo, as classificações fazem referência à totalidade do universo classificado. Conhecer aquilo que pertence propriamente a um indivíduo é ter diante de si a classificação ou a possibilidade de classificar o conjunto dos outros. A identidade é aquilo que a marca definem-se pelo resíduo das diferenças (FOUCAULT, 2002, p. 200).

Trata-se de uma operação de inclusão e exclusão, com base em uma análise comparativa de graus de semelhanças e diferenças entre elementos comuns. A partir das semelhanças encontradas entre eles, as unidades do conjunto são agrupadas e nomeadas, passando a valer como uma categoria do sistema classificatório.

Sobre as denominações de choro, é necessário atentarmos para a sua significação, repleta de interpretações e entendimentos múltiplos. Aragão (2011), em sua pesquisa, mostra como o choro foi primeiramente definido como o conjunto, formado por violões, cavaquinhos e flautas, surgidos nas últimas décadas do século XIX, ou como o lugar onde o conjunto tocava. Somente em período posterior teria sido intitulado como gênero musical “decorrente da interpretação peculiar que estes grupos davam à execução de danças europeias, tais como polcas, valsas, schottischs, quadrilhas, entre outros”, tendo como questão nesse processo de denominação do choro a “influência africana” ressaltada pela bibliografia e claramente considerada como uma espécie de dinamizador no entendimento de “nacionalização” dessas danças europeias.

Essas múltiplas trocas e influências que ocorriam e que vieram a ser definidoras de estilos nacionais, no caso do Rio de Janeiro, e regionais, no Rio Grande do Sul, contrariam os entendimentos puristas quanto à construção de uma música genuinamente gaúcha. O folclorista Paixão Côrtes, no livro *Aspectos da Música e Fonografia Gaúchas* (1984), relata a influência de temas do norte que inspiraram composições de temas regionais gaúchos, como o exemplo do músico Eduardo Martins, demonstrado através de reportagem do jornal Zero Hora de Porto Alegre (27/03/55 apud CÔRTEZ, 1985), cuja transcrição, segundo Côrtes, faz-se oportuna por elucidar importantes aspectos da vida fonográfica nos primórdios do século:

Lá por 1918 ou 19, uma Companhia de Sainetes e Variedades ocupou o Teatro Petit Casino, ao lado do 'Diário de Notícias' e agradou muito representando os tais sainetes ou pequenas comédias regionais musicadas, após as quais exibiam um ato de Variedades, também muito bom. Creio que se anunciava Companhia Claudina de Montenegro. O sucesso daquelas pequenas peças sugeriu ao Maestro Eduardo Martins, grande trombonista do Coliseu, a ideia de escrevermos também um trabalho daqueles com a particularidade de ser gaúcho, pois 'A hora da missa', 'Nha'moça' e outros sainetes que representavam eram todos de caráter nortista ou simplesmente caipiras. E assim foi. Eu escrevi o poema e ele a música. A peça foi batizada com o nome: 'A flor do pampa'. O primeiro número da 'Flor do pampa' era a 'Canção do gaúcho' com que o personagem característico dos pampas fazia a sua entrada. (ZERO HORA apud CÔRTEZ, 1984, p. 36)

Paixão Côrtes defende a tese de que o primeiro tango argentino foi gravado no Rio Grande do Sul, intitulado *El Chamuyo* (QR code 6), de Francisco Canaro, que, como outros artistas da Argentina e Uruguai, serviu-se da gravadora porto-alegrense Casa A Electrica. Ele também levanta a discussão a respeito de primeiro samba ter sido gravado em Porto Alegre:



QR CODE 6 El Chamuyo

Merece se registrar nesta oportunidade, além dos gêneros, valsa, mazurca, polka, havaneira, dobrado, modinha, fado, etc., um aspecto relacionado aos primórdios das gravações brasileiras, quando ainda não se havia rotulado em definitivo o ritmo 'samba' para uma música, já Saverio Leonetti incluía no repertório de sua fábrica 'Sambas Carnavalescos' como Yá Yá me diga (nº 4040), Yá Yá vem à janela (nº 4044) e outros 'sambas': Nha Maruca foi s'embora (nº 683), a Bahianada (nº 4036)." (CÔRTEZ, 1984, p.22)

Contrariando a afirmação de que o samba intitulado Pelo Telefone de Donga e gravado no Rio de Janeiro tenha sido realmente o precursor desse gênero, Côrtes defende que o precursor do gênero foi registrado pela gravação do músico gaúcho Geraldo Magalhães, a partir de datas de atuação do mesmo na capital rio-grandense em período anterior a 1917, efetuando gravações para a Casa A Electrica.

Se realmente Geraldo Magalhães estava, em 1915, em Portugal onde casou com Alda Soares e nunca mais regressou ao nosso país, como afirma o pesquisador Ary Vasconcelos, estas gravações se efetivaram, em Porto Alegre, antes da sua partida do Brasil. Nesse caso, é possível que tenha sido lançado antes de 'Pelo Telefone' (de Donga), aparecido em 1917 e considerado historicamente como marco inicial do gênero ou forma musical que veio a se chamar de samba brasileiro. Existe ainda a hipótese de que Geraldo Magalhães tenha deixado matriz gravada e Savério Leonetti o tenha lançado pública e comercialmente, anos mais tarde, mesmo depois de 1917. (CÔRTEZ, 1985, p. 40)

O gaúcho Geraldo Magalhães, considerado por Côrtes como primeiro "sambista" do Rio Grande do Sul, além de gravar cantando Yá Yá me diga (samba carnavalesco) para a etiqueta Discos Gaúcho, também teve samba de sua autoria interpretado por grupos musicais, como é o caso de Samba Africano pelo Grupo Sulferino, já mencionado (CÔRTEZ, 1984).

Os embates sobre o pioneirismo de determinados gêneros musicais ligados a certas regiões brasileiras, como Porto Alegre e Rio de Janeiro, demonstra os campos de disputas ligadas à legitimidade que envolvem a caracterização e a construção dos gêneros musicais. O etnomusicólogo Pedro Aragão (2011) alerta para a complexidade a respeito das definições categóricas sobre os gêneros musicais no início do século XX; tais definições estão envoltas em entendimentos ideológicos de significados quanto às possíveis construções de identidade e aos respectivos discursos de reconhecimento. Dessa forma, cabe ao pesquisador a reflexão sobre os posicionamentos e locais de fala insuflados em afirmações enfáticas a respeito de atestações afirmativas sobre práticas musicais e signos culturais.

Período em que surgem gêneros musicais que serão considerados fundadores de uma ansiada 'identidade nacional', como o maxixe, o choro, e – em maior escala – o samba, é, justamente por tal motivo, também um período prenhe de significados e desafios para pesquisadores da atualidade. Tanto os discursos da época em suas variadas instâncias – fontes primárias como jornais e revistas, livros publicados, gravações etc. – como os discursos posteriores sobre este período são repletos de conceitos como música e nacionalidade, 'autenticidade', 'origens', 'ancestralidade', formando uma espécie de caleidoscópio onde muitas imagens, representações, discursos e mitos podem ser vislumbrados. Mais do que isso, representações da história são moldadas a partir de signos culturais (incluindo aí também certamente os signos sonoros) para a produção de discursos. Este processo envolve uma verdadeira 'rede' de mediadores formada por diversos atores sociais, que ao longo deste período se entrelaçam através de uma teia complexa que envolve fatos sociais, memória, história, interpretação, paixão musical, entre outros elementos. (ARAGÃO, 2011, p. 11)

A categorização dos gêneros musicais no início do século XX está relacionada diretamente ao ensejo e à busca da construção de identidades nacionais/regionais, envoltas em complexos processos político-sociais. Através de hierarquizações homogêneas encobrem-se complexidades e particularidades, envoltas em práticas e sonoridades musicais múltiplas.

Em última análise, as próprias palavras normalmente utilizadas para designar o que chamamos de 'gêneros musicais' podem ser interpretadas como instâncias mediadoras pelas quais abarcamos um conjunto de signos culturais, sociais e sonoros. 'Samba', 'tango', 'maxixe', etc., são termos que tentam de certa forma transformar em conceitos unívocos o que na verdade se constitui como uma teia de significados. (ARAGÃO, 2011, p. 11)

Essa afirmação demonstra a complexidade das definições dos gêneros musicais nesse período incipiente da fonografia brasileira, que viria a elaborar discursos de legitimidade e de construção de identidades; são argumentações que expõem como tais entendimentos são construídos por razões político-sociais, para além de uma naturalizada visão dos fazeres musicais.

Concluindo o item sobre o início da história da fonografia gaúcha, em 1924 ocorre o fechamento da gravadora Casa A Electrica, suplantada pela conjuntura econômica desfavorável do final da Primeira Guerra Mundial. Nesse momento, além de a Europa voltar a produzir seus próprios discos, empresas cariocas e paulistas equipavam-se para alimentar um mercado consumidor de música cada vez mais desejoso e já adaptado à música popular brasileira, principalmente ao samba e ao choro. Com a concorrência tornando-se cada vez maior, a incipiente música regional gaúcha passou a ocupar um espaço marginal nos anos 1920, devido a interrupção das gravações de artistas sul-rio-grandenses.

2.2 Regionalismo, Tradicionalismo e O Movimento Missionário

Após a fase incipiente da fonografia sul-rio-grandense e seu posterior declínio devido à conjuntura econômica desfavorecida, o quadro só começou a mudar a partir do aparecimento das rádios no estado e da veiculação de

músicas regionais em seus programas especializados. Segundo Cougo Júnior (2012), essa cena seria alterada com o aparecimento da Rádio Sociedade Gaúcha (1927), considerada o primeiro veículo de comunicação de massa no estado. Posteriormente surgiu a Rádio Farroupilha (1935), criando espaços de difusão do gênero regional, especialmente o programa Campereadas (1935), apresentado por Lauro Rodrigues, e o programa Coisas do Rio Grande, na rádio de Santiago, apresentado por Túlio Piva (1937).

Nesse mesmo contexto surgem novos grupos, como a Dupla Campeira, composta por Oswaldinho e Zé Bernardes. Os cantores, executantes de gaitapiano e violão, gravaram ao menos quatro discos na década de 1950, sendo um pela gravadora RCA Victor e três pela gravadora Odeon²⁰. Em seu repertório eram apresentados temas regionais em ritmos de rancheira, como *Mate Doce*, composição de Pedro Raymundo, e xotes, como *Festa na Querência* e *Ao romper do dia (QR code 7)*, composta pela dupla. Para Côrtes e Lessa (1975), a dupla “retoma, em boa parte, a temática e a melodia tradicional, e deixa-se influenciar, por outra parte, pelas duplas do rádio paulista a exemplo de Tonico e Tinoco” (p. 83).



QR CODE 7 Ao romper do dia

Lessa e Côrtes (1985) afirmam que a influência dos artistas sertanejos do rádio paulista sobre os artistas populares do Rio Grande do Sul foi “muitíssimo maior” do que a preponderância platina, através da audição de milongas por meio dos rádios e discos argentinos e uruguaios.

²⁰ 1959 - Ao romper do dia/ A canção do tropeiro - RCA Victor; 1957 - Perição/ Tropeiro triste - Odeon; 1956 - Mate doce/ Festa na Querência - Odeon; 1956 - Polquinha do bastão/ Não chores morena - Odeon.

Pela temática, e pela impostação de voz quase em falsete, as duplas gaúchas se abraçam às duplas paulistas, fraternalmente, numa espécie de busca inconsciente das origens comuns. E se durante muito tempo Tonico e Tinoco venderam discos no interior do Rio Grande, hoje Teixeira vende muitos discos a seus admiradores do interior de São Paulo, Minas e Goiás. (LESSA e CÔRTEZ, 1985, p. 141)

É no programa radiofônico *Campereadas*, citado anteriormente, que surge Pedro Raymundo, acordeonista nascido no estado de Santa Catarina que, em 1939, criou o Quarteto dos Tauras e, quatro anos mais tarde, foi contratado pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, onde alcançou reconhecimento com o xote *Adeus Mariana (QR code 8)*. Pedro Raymundo, que estrelou dois filmes e gravou dezenas de discos de 78 rpm, foi o primeiro cantor sulino de êxito nacional que fez uso do traje típico gaúcho (botas, bombachas, lenço ao pescoço, chapéu de abas largas e cinturão), tendo viajado pelo interior do estado a fim de encontrar elementos que pudessem compor seu figurino, antes mesmo do movimento tradicionalista consolidar suas regras quanto à indumentária gauchesca. Tal representação identitária em seu vestuário acabou inspirando outros artistas, como o cantor Luiz Gonzaga, que, anos depois, confessou adotar trajes típicos após ter visto tal uso por Pedro Raymundo.



QR CODE 8 Adeus Mariana, Pedro Raymundo

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 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, apud MACON, 2009)

De acordo com Mann (2002), quando o músico Pedro Raymundo 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, p. 14). Côrtes e Lessa (ibidem) ressaltam sua maneira “largada” de tocar, “bem representativa do Rio Grande”, interpretando à gaita-piano “animados chotes e polquinhas”²¹ (p. 82). Em seu repertório, juntamente com o Quarteto dos Tauras, passou a compor em abundância, além de fazer readaptações de canções do folclore gaúcho, como *Boi Barroso* e *Prenda Minha*. Através de sua ida ao Rio de Janeiro, adquire reconhecimento em 1943, após enfrentar filas de calouros nas grandes rádios cariocas, conseguindo se apresentar na Rádio Mairynk Veiga, uma das líderes de audiência no período, com a toada *Gaúcho Alegre*. Segundo Marcon (2011, p. 10), tal música faz com que seu nome ganhe simpatia, fixando seu personagem que logo ficaria nacionalmente famoso como o “Gaúcho Alegre do Rádio”. Depois do estrondoso sucesso de *Adeus, Mariana*, Pedro Raymundo viria a gravar, até 1958, sessenta discos de 78 rpm, quarenta deles pela Continental.

O estilo de Pedro Raymundo fez escola entre outros artistas gaúchos, como é o caso de Túlio Piva, Gildo de Freitas, Teixeira e Zé Mendes. São artistas que ganham o cenário nacional com uma produção musical que mais tarde seria criticada pelos compositores nativistas como ‘comercial’ ou de ‘má qualidade’. (MARCON, 2011, p. 10)

Nas décadas de 1930 e 1940, trovadores e gaiteiros começam a aparecer nas rádios. Nesse contexto temporal, vale lembrar que o sambista porto-alegrense Lupicínio Rodrigues faz sucesso no Brasil através do rádio, veículo de difusão crescente nesse período.

Enquanto isso, os ‘Irmãos Bertussi’, na serra, iam inovando a música do RS. Tocavam com duas gaitas muito bem arranjadas por anos de

²¹ Xotes, quando referenciados por Paixão Côrtes e Barbosa Lessa, são escritos com “ch”, o que foi esclarecido por Mann (2002, p. 12) da seguinte forma: “Em português as palavras adaptadas, que eram escritas com ‘sch’ (anglo-saxão), costumam ser grafadas com ‘x’. Apenas no RS também se escreve ‘chote’ com ‘ch’. Barbosa Lessa e Paixão Côrtes afirmam ter escrito desde sempre ‘chotes’ (com ‘ch’ e ‘s’ no fim, mesmo no singular), grafia esta, adotada por autoridades no assunto até a contemporaneidade, como Juarez Fonseca. Os dicionários são unânimes em grafar ‘xote’, e nenhum faz menção a ‘chote’ ou ‘chotes’. Comprovadamente, no RS, escreve-se assim há mais de cinquenta anos em centenas de discos e livros e incalculáveis publicações, jornais e revistas. Os filólogos oficiais que resolvam, mas aqui no RS, ‘chotes’ é com ‘ch’ e pronto.”

estudo de teoria musical. Na década seguinte, seriam sucesso nacional, gravando música erudita no Rio de Janeiro, mas aqui deixaram uma histórica escola de baile marcada pela competência técnica e pela inovação. Seriam, por exemplo, os primeiros a incorporar a bateria ao baile gaúcho. (MANN, Henrique. p. 11)

Outros gaúchos que alcançam projeção nacional nesse período no Rio Janeiro são o grupo Quintandinha Serenaders, formado por um mineiro e três gaúchos: Luiz Telles, Francisco Pacheco e os irmãos Alberto e Paulo Ruschel, (Luiz Bonfá substitui Paulo Ruschel posteriormente). Realizaram gravações em 78 rpm pela gravadora Continental, gravando canções latino-americanas, como a mexicana *Malagueña*, e até mesmo um samba jongo intitulado *Vou vender meu barco* (QR CODE 9).



QR CODE 9 Vou vender meu barco, Quintandinha Serenaders.

Porém, segundo Côrtes e Lessa (1975), o grupo “também interpretava, e gravava, temas rio-grandenses: *Felicidade*, de Lupicínio Rodrigues (QR code 10), *Alecrim*, de Ovídio Chaves, *Minuano*, de Arthur Elsner e Ney Messias, *Carreteiro*, de Piratini e Caco Velho e *Fiz a cama na varanda*, de Ovídio Chaves e Dilu Melo” (p. 83).



QR CODE 10 Felicidade, Quintandinha Serenaders

Nesse contexto, em 1948 é fundado o 35 CTG, como citado no começo deste capítulo, sendo o primeiro dos mais de 3.700 Centros de Tradição

Gaúchas existentes no mundo atualmente. O movimento alavancado por um grupo de estudantes de Porto Alegre, encabeçados pelos folcloristas Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, teve por suas principais razões a resistência à uniformidade cultural padronizadora de tendência nacionalista que Getúlio Vargas decidiu impor, em certo momento do Estado Novo, numa tentativa de abrandar as especificidades das diversas regiões do país, de forma a fortalecer a sua figura como líder central e absoluto da nação. O movimento também surge como reação ao que era entendido como “crescente e fulminante americanização da cultura brasileira”.

A ‘lei da imitação’ estava a pleno vapor. As elites urbanas, principalmente os jovens da sociedade urbana, procuravam imitar tanto quanto possível o ‘american way of life’, o sistema norte-americano de vida. Com extraordinária rapidez a juventude voltava as costas para suas raízes culturais e procurava mergulhar, a fundo, no modelo que os filmes de Hollywood apresentavam. (LESSA E CÔRTEZ, 1985, p. 86)

Essa geração de pesquisadores, composta pelos chamados “folcloristas”, reuniu uma considerável quantidade de registros orais, escritos, cinematográficos e museológicos. No período das décadas de 1950 e 1960, paralelamente ao advento televisivo e seu sucesso enquanto nova mídia musical de massa, o mercado musical brasileiro passa por um processo que representou um aumento considerável do consumo de canções compostas, interpretadas e produzidas no país (NAPOLITANO, 2007, p. 89).

Nessa conjuntura, surge o Conjunto Farroupilha, formado em 1950 por Alceu, Danilo, Estrela, Inah e Tasso Bangel, grupo que transitava naturalmente entre a música internacional, a música brasileira urbana e a música tradicionalista gaúcha²². O primeiro disco do Conjunto Farroupilha, editado pela Rádio Serviços e Propaganda Ltda., anuncia, em apresentação assinada pelo maestro Aldo Taranto, que “as melodias aqui interpretadas não têm sabor de produções urbanísticas, são autênticos motivos colhidos pelos lídimos representantes do ‘35 – Centro de Tradições Gaúchas” (COUGO, 2010, p.36). Essa referência sugere a intervenção direta, talvez pela primeira vez, do

²² Entende-se como música tradicionalista as composições que foram projetadas por Lessa e Côrtes através no MTG, sendo parte delas as obras musicais descobertas em suas incursões e pesquisas, como também novas composições feitas por eles.

nascente MTG na fonografia do Rio Grande do Sul, pois as danças coletadas pelas pesquisas de Lessa e Côrtes pelo interior do estado, como o Pézinho e Chimarrita-balão (**QR code 11**) foram gravadas pela primeira vez pelo Conjunto.



QR CODE 11 Pézinho e Chimarrita-balão, Conjunto Farroupilha

Eis que chega o momento em que os registros fonográficos do gênero regional alcançam um grande número de vendas. No final dos anos 1950 surge o primeiro fenômeno massivo da produção musical regionalista gaúcha, Vitor Mateus Teixeira, o Teixeirainha, até então conhecido apenas nas rádios interioranas sul-rio-grandenses. Teixeirainha registrou suas primeiras gravações em 1959, pela gravadora Chantecler. Seus três discos iniciais não fizeram sucesso, mas o quarto, um 78 rpm contendo o xote *Gaúcho de Passo Fundo* (**QR code 12**) e a toada-milonga *Coração de luto* (**QR code 13**), tornaram-se um marco da fonografia brasileira.



QR CODE 12 Gaúcho de Passo Fundo, Teixeirainha



QR CODE 13 Coração de luto, Teixeirainha

Cougo (2010) afirma que Teixeirainha vendeu dois milhões de cópias, tornando-se um dos artistas mais bem pagos do Brasil e passando a figurar como o grande representante da música sulina, imagem consolidada durante 25 anos de carreira, sobretudo depois da parceria com a acordeonista Mary Terezinha, destacando aqui a presença de uma entre a quantidade ínfima de mulheres nesse segmento. O pesquisador também traz estatísticas que apontam para que o cantor tenha vendido em torno de 80 milhões de discos em 25 anos de carreira. Quando seu primeiro sucesso, a autobiográfica *Coração de luto* (anteriormente citada), chegou ao topo dos rankings de venda, a gravadora Chantecler precisou aumentar a produção para atender à demanda. Anos mais tarde, em 1977, o jornal porto-alegrense *Coojornal* noticiou que as empresas do artista faturavam 90 cruzeiros (cerca de 17 reais) a cada três segundos.

Com o sucesso, artistas e gravadoras lançaram-se ao desafio do mercado gaúcho. No início da década de 1970, quase todas as companhias contavam com um representante da música regionalista em seu *cast*, como por exemplo: o acordeonista e cantor de São Lourenço do Sul Ademar Silva na Phillips, Rodrigo na RCA, Jorge Camargo na Copacabana, etc. Essa disseminação de cantores populares despertou o interesse dos fãs e a repulsa dos setores mais intelectualizados.

A posição alcançada pela canção regional gaúcha nesse momento, realizada pelos cantores/compositores ditos “populares”, certamente deu-se por valer-se de uma temática cotidiana, abordando dramas pessoais e emocionais do povo, mediante a utilização de uma linguagem mais direta e acessível, recebendo grande acolhida especialmente junto à população mais humilde.

Nesse contexto, cabe indicar também artistas como a parceira de Teixeirinha Mary Terezinha, o cantor Gildo de Freitas, Tio Bilia, José Mendes, entre outros.

Segundo Cougo (2010), os músicos regionalistas, denominação que se dá a essa fase de compositores e músicos mais populares, foram acusados de serem desprezados de qualquer dogma e sujeitos somente às exigências do mercado, sendo apontados por setores da intelectualidade como deturpadores da imagem do gaúcho típico. Os tradicionalistas mais ortodoxos, cautelosos com o que doutrinava o MTG, diziam que Teixeirinha, Gildo de Freitas, José Mendes e seus congêneres padeciam do “estigma da grossura” e difundiam uma imagem distorcida da cultura gaúcha.

Em oposição a essas formas de representação a que as identidades gauchescas eram expostas, os músicos Pedro Ortaça, Noel Guarani e Cenair Maicá, no ano de 1966, reúnem-se e decidem criar um novo modo de cantar e tocar, pois a maneira que as representações do Rio Grande do Sul em música eram colocadas não os satisfazia. O payador²³ Jaime Caetano Braun serve de fonte e vertente para o novo trabalho, por ele denominado como “os quatro troncos da cultura missioneira”, por haverem criado, cada qual com seu estilo, uma nova identidade na cultura musical gaúcha. Em 1988, gravam pela USA discos o álbum Troncos Missioneiros, que foi relançado em 2000 em formato de CD (QR code 14).



QR CODE 14 Os Quatro Missioneiros, Troncos Missioneiros

O ano desse encontro (1966) foi o mesmo ano de fundação do MTG como uma sociedade civil, o que mostra a diferenciação dos dois movimentos,

²³ Payador seria uma espécie de repentista, que canta seus versos de improviso, intitulado de payada. “Pajada ou Payada é uma forma de poesia improvisada vigente na Argentina, no Uruguai, no sul do Brasil e no Chile (onde chama-se Paya). É uma forma de repente em estrofes de 10 versos, de redondilha maior e rima ABBAACDDC, com o acompanhamento de violão.” (<https://pt.wikipedia.org/wiki/Pajada> acesso em 4 de outubro de 2017)

devido à marginalidade a que foi relegada a região das Missões²⁴ nas representações de formação do Rio Grande do Sul. Para esses representantes da “cultura missioneira”, os entendimentos culturais associados às regiões das Missões permaneceram por décadas submetidos à exclusão ou a um afastamento do que era entendido como “identidade gaúcha”, pois remetiam a um castelhanismo que ia contra a noção de coesão identitária professada pelo gauchismo; por isso o esforço desses cantores em prol da construção de uma “identidade missioneira”. Sobre o surgimento do Movimento Missioneiro, Pedro Ortaça conta:

Em meados de 1966 eu juntamente com Noel Guarani e Cenair Maicá nos reunimos para tocar e cantar, e decidimos que iríamos criar um novo modo de cantar e tocar, a maneira que as coisas do Rio Grande eram colocadas não nos satisfaziam não era a maneira que queríamos como norte para nosso trabalho. Digo, nosso, por que surgimos nesse contexto na mesma época e com os mesmos ideais. E juntamente com o grande payador Jaime Caetano Braun que nos serviu de fonte e vertente para o nosso trabalho. Fomos denominados pelo grande payador como ‘Os quatro troncos da cultura missioneira’, pois conseguimos cada qual com seu estilo criar uma nova identidade na cultura musical gaúcha. (ORTAÇA, 2013, online)

Também é importante registrar que, nessa recriação da identidade missioneira, a cultura afrodescendente não foi contemplada. Este tema é desenvolvido por Rodrigo Miguel de Souza (2013) em sua dissertação de mestrado “Missioneiros, Morenos E Negros: Identidades, Representações e Invisibilidade na Região Das Missões, RS”, mostrando através de fontes e relatos a invisibilidade do negro na construção dessa identidade. Vale ressaltar que a invisibilidade do negro é perceptível na cultura gaúcha como um todo, como afirma Maia:

nas primeiras iniciativas de estabelecer uma identidade regional para os habitantes do Rio Grande do Sul, no final do século XIX, os intelectuais da época buscaram mesclar modelos culturais europeus com os de orientação positivista da oligarquia local (OLIVEN, 1992). Apesar desta suposta união, a participação de elementos culturais de

²⁴ A Região das Missões é uma região turística localizada no Noroeste do Rio Grande do Sul. O nome Missões deriva do fato de que nessa região foram edificadas, entre os séculos XVII e XVIII, as reduções jesuíticas, chamadas Missões. No lado brasileiro, foram criadas sete reduções, denominadas de Sete Povos das Missões.

origem africana nunca foi identificada neste processo. Leite (2004, p. 29) salienta também a predominância da contribuição do imigrante europeu no perfil étnico do Rio Grande do Sul, invisibilizando e desenfazando outros grupos em sua formação histórica e poder de influência. (MAIA, 2008, p. 96)

Há muitos interesses ideológicos implícitos na invisibilidade e no escamoteamento do negro na identidade cultural gaúcha. Como a construção da identidade gauchesca foi forjada a partir de relatos do século XIX e calcada somente na imigração europeia, a criação de uma sonoridade característica rio-grandense também ficou circunscrita aos instrumentos trazidos pelos colonizadores europeus. Nessa interpretação, os instrumentos típicos da música gaúcha seriam: o violão, de origem espanhola, o acordeom de origem italiana, o violino trazido pelos padres jesuítas espanhóis, e o pandeiro, trazido pelos portugueses, conforme os entendimentos do MTG.

Ainda negligencia-se nessa identidade a presença da cultura negra, mas vale ressaltar aqui os trabalhos realizados pelo etnomusicólogo Reginaldo Braga (1998) e pela etnomusicóloga Luciana Prass (2009) nas últimas décadas, assim como o Projeto Gema²⁵, que, em trabalho de registro audiovisual, desenvolveu acerca das representações culturais negligenciadas em um discurso hegemônico do gauchismo.

Um exemplo do apagamento da cultura afro-brasileira nas representações identitárias do Rio Grande do Sul é a não consideração do sopapo²⁶ na cultura gauchesca, mencionado por diversos pesquisadores como o único instrumento originário do Rio Grande do Sul, recriado nas charqueadas após a diáspora africana, tendo esse tambor registros históricos de sua presença desde o século XIX, como desenvolve o etnomusicólogo Mário Maia (2008) em tese de doutorado intitulada “O sopapo e o cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil”.

²⁵ <https://www.projetochema.com.br/>

²⁶ “Sopapo é um gênero de tambor de grandes dimensões conhecido hoje nas cidades de Rio Grande, Pelotas e Porto Alegre, é cercado por incertezas quanto às suas origens e circulação. Produto da reconstrução diaspórica, atribuído aos escravos trabalhadores nas Charqueadas em Pelotas e Rio Grande, no século XIX, o instrumento foi amplamente usado a partir da década de 1940 em escolas de samba nestas cidades, conferindo particularidades ao samba executado pelas baterias destas escolas.” (MAIA, 2008, P. 13-14)

Percebe-se como hoje ainda propagam-se tais restrições artísticas, fruto desses entendimentos construídos. Em minha pesquisa de mestrado pude perceber como são proibitivas as regras da maioria dos festivais de música nativista atualmente para o uso de instrumentos não considerados gauchescos, como a bateria e instrumentos eletrônicos. Nas décadas iniciais dos festivais, décadas de 1970 e 1980, havia uma abertura maior para experimentação de novas sonoridades, como é registrado na bibliografia. Porém, com a volta à procura por raízes culturais na década de 1990, (em contrapartida ao surgimento da tchê music) as experimentações cessariam quase por absoluto, restringindo-se somente a sonoridades de instrumentos considerados autênticos, transformações essas sobre as quais discorreremos mais detalhadamente do próximo subitem.

2.3 Nativismo E Os Festivais

As diversas representações e construções ideológicas em torno do conceito de “gauchismo” em música fazem nascer um festival com a pretensão de renovar esteticamente as sonoridades sul-rio-grandenses. A partir de um movimento predominantemente musical, configurado por festivais de música inédita, batizados posteriormente de Festivais Nativistas, desencadeou-se um movimento de cunho regional na década de 1970, tendo como marco o festival Califórnia da Canção na cidade de Uruguaiana (RS), que teve sua primeira edição em 1971 e alcançou o auge na década de 1980. O sucesso alcançado pela Califórnia da Canção, que, durante a década de 1970, predominou de forma quase absoluta no cenário musical do Rio Grande do Sul, fez com que houvesse o interesse de outros municípios para a realização de seus festivais, pois, além da promoção cultural, os festivais tornaram-se grandes incentivadores do turismo local.

Os Festivais Nativistas são concursos de músicas inéditas que se realizam comumente em um final de semana (de sexta a domingo), sendo os dois primeiros dias de apresentação das músicas pré-selecionadas em uma triagem, e o terceiro dia a competição final das músicas eleitas. Há, na grande maioria desses eventos, uma remuneração para os músicos e compositores, entendida como “ajuda de custo”, e premiação para as músicas vencedoras

(primeiro, segundo e terceiro lugar), assim como prêmios paralelos de Melhor Arranjo, Melhor Instrumentista, Melhor Intérprete, Música Mais Popular, variando essas qualificações e seus valores de premiação de acordo com cada evento. A grande maioria dos Festivais Nativistas também realiza a gravação das músicas apresentadas no evento, comumente ao vivo, e as registra em produção fonográfica posterior ao evento.

Somente na Califórnia da Canção foram apresentadas, até 2007, mais de mil músicas (COUGO, 2012). No auge, o número de festivais passou de 60 por ano, cada um recebendo em média 300 músicas inscritas e lançando discos com as 12 finalistas. Alguns autores (BRAGA, 1997, ARAÚJO, 1987) defendem que a iniciativa da criação de festivais nativistas partiu da vontade dos músicos em possuir um espaço para novas experimentações musicais que fossem regionais, porém diferentes do que os artistas rotulados como regionalistas (Pedro Raymundo, Teixeirinha, Gildo de Freitas, José Mendes) faziam. Como expõe Márcia Ramos de Oliveira (2007): “Tratava-se de um movimento amplo na estética musical gaúcha, de experimentação, pesquisa e curiosidade, através da retomada e inclusão de novos timbres, para além daqueles já desgastados pela exposição do mercado” (p. 520). Essa hipótese converge com o entendimento de que os festivais teriam surgido para que neles se criassem obras com as quais um maior número de pessoas se identificasse, diferente da música regional, consumida por público segmentado anteriormente ao movimento nativista.

Como observou, na década de 1980, Sérgio Gil Braga (1987, p. 27) os festivais normalmente aproveitavam a infraestrutura pré-existente de alguma festa municipal. Hoje, muitos desses eventos, além de contarem com o apoio da prefeitura da cidade específica, são realizados devido a leis estaduais de incentivo à cultura, como também com o auxílio de empresas locais. Em minha pesquisa de mestrado (FERREIRA, 2014), constatei, a partir de levantamento, que 43 anos após o surgimento do primeiro festival nativista do Rio Grande do Sul, o número desses eventos anualmente continuava elevado, com cerca de 60 festivais por ano. Após décadas de forte crescimento, passando por fases de transformação e reorganização devido à falta de apoio e financiamento para a realização, o movimento nativista se consolidou, expandindo não só o mercado da música regional, como também foi responsável, nesse mercado de

trabalho que se criou, pela profissionalização de músicos, produtores e gravadoras, dentre outros aspectos (COUGO, 2012). A forte repercussão de alguns desses festivais fez com que fossem tomadas algumas iniciativas na direção do reconhecimento dos mesmos como Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul, tal como o ocorrido com a Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. Maia e Marques (2011, p.11) trazem a informação de que a Lei 12.226, de 5 de janeiro de 2005, proposta pelo então governador do estado Germano Rigotto, decretou a Califórnia como Patrimônio Cultural do Rio Grande do Sul, e a lei número 12.975, de 13 de maio de 2008, proposta pelo deputado estadual Rossano Gonçalves, decretou que todos os festivais nativistas passaram a ser considerados Patrimônio Histórico e Cultural do Rio Grande do Sul. Não obstante, os autores alertam que:

[...] estas iniciativas foram sempre encaminhadas por políticos envolvidos de alguma maneira com a causa Nativista, sem nenhum tipo de fundamentação conforme orientam as políticas de salvaguarda do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial do IPHAN, nem tampouco do IPHAE, sendo patrimonializações feitas apenas por decretos de lei (2011, p.2)

Nessa citação dos pesquisadores fica claro como as patrimonializações dão-se somente em nível estadual, através de decretos de lei, e não são regulamentadas de fato por órgãos responsáveis pela política de salvaguarda, como o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) ou o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico do Estado (IPHAE). Observa-se que, apesar da valorização desses eventos em ambiente político, ligado a discursos de legitimação da identidade sul-rio-grandense, muitos desses eventos se extinguem devido à falta de financiamento, como pude observar em pesquisa de mestrado (FERREIRA, 2014). Isso remete aos interesses políticos e econômicos que envolvem tais eventos, efetuando parcerias e colocando como prioridade o financiamento em níveis diferenciados: eventos maiores e já conhecidos entre a classe artística e o público, que contam com leis de incentivo à cultura (LICs) estaduais, e festivais menores, que contam com incentivo ou mesmo apoio direto do poder municipal, de comerciantes e das indústrias locais. De 1971 até hoje, registraram-se aproximadamente 160 festivais de música nativista, alguns com quase quarenta edições.

Segundo Braga (1987, p. 11), a partir das informações contidas nos arquivos do Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF – Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio Grande do Sul), “entre o período de 1971 a 1981, foram realizados vinte e seis encontros de canção ‘nativa’²⁷, sendo que dez desses não se repetiram”. Porém, já na década de 1980, segundo Rosângela de Araújo (1987) havia mais de quarenta festivais espalhados pelo Rio Grande do Sul, comparecendo aos maiores em média trinta emissoras de rádios, canais de televisão e imprensa regional escrita (p. 57). Em seus primeiros 15 anos, o chamado “ciclo dos festivais” revelou os principais nomes da música regional gaúcha da atualidade e fixou um novo e amplo repertório, mais rico e representativo do que na época dos programas de rádio.

Em sua pesquisa sobre a indústria cultural e a mídia nativa do Rio Grande do Sul, Nilda Jacks (2003) afirma que “as causas apontadas para o surgimento do Nativismo vão desde a crise econômica, vivida na década de 1970, até a volta de Brizola ao cenário político nacional, passando pela inspiração no Tradicionalismo surgido através do MTG, apesar de ter adquirido autonomia e características mais urbanas” (p. 10). Cícero Galeano Lopes (1987) aponta, em texto publicado na revista Hífen (PUC – Uruguaiana), que os festivais nativistas surgiram como reação à invasão da cultura estrangeira do país e aos modismos urbanos:

[...] procurava-se esconder a música então representativa comercialmente no Rio Grande. Essa música detinha, como manifestação artística, a simpatia popular. Pois também contra essa se ergueu a Califórnia. Melhor: contra a figura do gaúcho, então editada, que considerou distorcida e aviltada. Esteticamente, pois, a Califórnia optava por valores da classe média. E se estabelecia numa dicotomia antagônica. Se por um lado se erguia contra os estrangeirismos da massificação dos meios de comunicação ‘de massa’, por outro se opunha ao que de mais popular havia. Mas esse popular, representava o aviltamento urbano da figura presente no campo, que simbolizava a própria conservação das insígnias do passado histórico e mítico. (LOPES, 1987, p. 37)

Essa “dicotomia antagônica” foi sentida mais fortemente nas primeiras décadas dos Festivais Nativistas, através do embate entre tradicionalistas e

²⁷ O autor refere-se a “canção nativa” como as composições provenientes dos festivais denominados como nativistas.

nativistas, desencadeado pelos primeiros devido à dimensão conquistada pelos últimos. Para Jacks (2003), o movimento dos Festivais Nativistas prejudicaria o controle ideológico do Movimento Tradicionalista. Segundo a pesquisadora:

A discussão começa pela paternidade da Califórnia da Canção Nativa de Uruguaiana. Uma ala do Tradicionalismo requer para si a ideia, afirmando que ela partiu de Hugo Ramires, quando era presidente do Movimento Tradicionalista Gaúcho (MTG), ao formular o plano cultural para 1968/1969, prevendo a realização de um festival. Ele seria realizado em Santa Maria, por ser o “coração do Rio Grande”, por ser uma cidade universitária e porque ali se realizou o 1º Congresso Tradicionalista. Entretanto, a ideia teria sido lançada em Uruguaiana e lá realizada: “os festivais nasceram do Tradicionalismo, do MTG, dentro de um CTG que é o Sinuelo do Pago de Uruguaiana”, diz Antônio Augusto Fagundes (Porto Alegre). (JACKS, 2003, p. 27)

Em seu trabalho, Jacks (2003) expõe diversas opiniões contrastantes sobre a ligação do tradicionalismo com o nativismo. Fica claro nessas colocações como os tradicionalistas disputam a criação do movimento nativista, considerando-o uma subsequência do tradicionalismo, como relata um dos criadores do movimento, Paixão Cortês:

Se hoje existe esta corrente musical-poética-jornalística intitulada Nativismo, ela não é nada mais, nem menos, do que uma decorrência dos hábitos e dos costumes que o Movimento Tradicionalista criou para desenvolver. [...] O que há, são pessoas que vivem em Porto Alegre, que fazem a vida noturna da cidade, que participam dos festivais, que se autodenominam nativos, mas que não sabem nem as origens da terra onde nasceram e vivem tocando em bares e festivais. (CÔRTEZ, em JACKS, 2003, p. 28)

Jacks (IBIDEM) também apresenta diversos relatos contrastantes quanto ao entendimento de Cortês, demonstrando opiniões de musicistas nativistas e jornalistas, fomentadores desses embates em meios de comunicação no período, divergentes sobre a ligação do nativismo com o tradicionalismo, partindo do argumento principal de que o novo movimento viria em contraposição aos entendimentos ideológicos e as representações predicadas pelo tradicionalismo.

Os nativistas divergem quanto ao reconhecimento da participação do Tradicionalismo na criação do Movimento Nativista. Luiz Carlos Borges (Santa Rosa) diz que ‘um movimento independe do outro. O Nativismo é um movimento espontâneo, resultado de um novo e recente ciclo cultural (ciclo dos festivais), que procura tomar pé, caminhando por si só. [...] A paternidade do Nativismo que o

Tradicionalismo advoga para si é inaceitável'. Elton Saldanha (1986, p.12) diz que 'quanto a ser um movimento que partiu da ideologia do Tradicionalismo eu até concordo, porque ele nasceu da ideia de alguns tradicionalistas. Mas daí em diante passou a ser levado a público um movimento maciço da música nativista, por jovens e não por tradicionalistas'. (JACKS, 2003, p. 28)

Dessa forma, construiu-se um campo de disputas de legitimidade sobre as representações de identidade do Rio Grande do Sul. Interessante que, em ambos entendimentos, tanto tradicionalistas quanto nativistas, eram expostas regras e restrições, ainda que divergentes. Um ponto fundamental da polêmica é quanto aos ritmos e aos instrumentos que “podem” ser usados na música gaúcha, ou seja, ambos impõem uma série de restrições quanto a esses dois aspectos da criação musical, em nome das “raízes da cultura gaúcha”. Entretanto, entre eles, há os que desconsideram esse purismo e aceitam as inovações tecnológicas e estéticas, como mostra Jacks (2003):

Nas palavras de Mozart Pereira Soares (Tarca, n.14, p.5) a questão se define prontamente quando declara que 'sempre fui a favor disso, da guitarra elétrica, do sintetizador', e Jayme Caetano Braun (Tarca, n.8, p.4) comentando os ritmos vai no mesmo sentido dizendo que 'a mazurca, a rancheira, a vanera são ritmos vindos da Europa. E é aí, onde está a nossa maior cultura, que o pessoal quer depreciar. O bonito é a diversificação. No entanto, querem caracterizar a nossa música como bugio, que é um ronco de vanera, de rancheira'. Antônio Augusto Fagundes (Tchê, n.24, p.8) complementa a discussão incluindo outro ponto: 'a milonga nunca foi ritmo tradicional do RS [...]. Ritmos tradicionais do folclore do RS são a valsa, a mazurca, as polcas, o xote, a rancheira, a habanera, a marcha e marchinha', e Luiz Carlos Borges (Santa Rosa) se declara mais flexível dizendo que 'não se tem constatado um ritmo gaúcho. Não existe ritmo gaúcho, todos os ritmos que aqui se toca são alienígenas, que chegaram e se aculturaram através do tempo e são ditos ritmos gauchescos. Eu diria, estes são os ritmos mais tocados no RS, mas não do RS. O mais provável, mas que ninguém tem provas é o Bugio [...]. Os conservadores não admitem o uso do contrabaixo eletrônico, nem da guitarra elétrica, tampouco da bateria, dizendo até, que tais, desnaturam os festivais. Os bailes de CTGs são 'abrilhantados' com conjuntos musicais que só usam tais instrumentos. A polêmica é um contra-senso'. (JACKS, 2003, p. 29)

Os embates sobre a legitimidade dos gêneros musicais sul-riograndenses tomaram força quando os festivais nativistas começaram a ter maior importância como instituições culturais diretamente ligadas ao mercado fonográfico e, conseqüentemente, adquiriram mais visibilidade na mídia. Divergente do tradicionalismo, que circundava suas ideias às congregações próprias e restritas, e do regionalismo, que, pela estabilidade proporcionada por

uma permanência no mercado, pouco problematizava sobre suas direções, o nativismo tornou-se um “movimento intelectual fortemente influenciado pela música urbana sobretudo a chamada ‘música popular gaúcha’, cujo epicentro era Porto Alegre” (COUGO, 2012, p. 10)

Seus participantes, em geral com passagem pelo universo acadêmico, se preocuparam em produzir subsídios textuais sobre os debates dos quais participavam. Não é à toa que as polêmicas inauguradas com a Califórnia da Canção de Uruguaiana tenham sido amplamente difundidas pelos jornais gaúchos, sobretudo Zero Hora e Correio do Povo, este último pertencente à Companhia Jornalística Caldas Junior, uma das primeiras instituições apoiadoras do movimento dos festivais. (IBIDEM)

O papel da imprensa que acompanhava os principais eventos musicais do Rio Grande do Sul é definitivo na fase de expansão nas discussões sobre a música regional gaúcha na década de 1970 e 1980. Esse palco de disputas, cada vez mais tenso, acirrou-se definitivamente quando os representantes de visões mais ortodoxas quanto às representações do gauchismo, ligados ao tradicionalismo, conquistaram uma importante trincheira para defender seus ideais, em meados da década de 1970, com a coluna de Antônio Augusto Fagundes no jornal Zero Hora. Porém, jornalistas como Danilo Ucha, Osmar Meletti e Juarez Fonseca, entre outros, ocuparam nesse momento também um espaço ativo de alimentadores da nova ebulição cultural proporcionada pela música nativista. Junto a eles, artistas como Luiz Coronel e Gilberto Carvalho aproveitaram o espaço para produzir largo conteúdo de defesa à vanguarda musical da qual faziam parte.

Em termos de popularidade, o nativismo não conseguiu ofuscar o regionalismo no que toca à venda de discos em nível nacional. Apesar disso, a “era dos festivais” desencadeou a tão exaltada “febre de gauchismo” (LESSA, 2008, p.104), uma onda de supervalorização da cultura gaúcha que foi compreendida pelos jovens, sobretudo em Porto Alegre. Até os anos 1980, o mercado nativista proporcionou o surgimento de uma série de artistas que se consagraram localmente, sobretudo porque a mídia e a indústria fonográfica do sudeste do país perderam o interesse pelo gênero, o que criou um mercado interno autossustentado. Esse panorama é o principal ponto de inflexão entre os interessados na música regional gaúcha. A pergunta principal, “por que a

produção musical gaúcha não consegue penetrar no mercado consumidor do eixo Rio-São Paulo?”, parece ser o grande dilema até hoje dentro do segmento.

Na fase iniciada na década de 1980, período auge dos Festivais Nativistas, diversos autores buscaram definir, metodologicamente e teoricamente, as diretrizes do gênero gauchesco. Em 1985, Lessa e Côrtes lançam dois estudos basilares para a compreensão de suas percepções acerca do movimento que ocorria: *Nativismo – Fenômeno social gaúcho* e *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Esse último, em especial, pela primeira vez elenca uma espécie de cronologia da “música gauchesca”, revelando a história dos primeiros registros fonográficos sulinos, os artistas subsequentes, o “fenômeno Teixeira” e a complexidade gerada pelo movimento dos festivais. A obra, que reúne excertos jornalísticos de Côrtes, é pioneira também porque salienta a importância do “Estilo Teixeira”, segmento da canção popular gaúcha que vai “direto ao coração das grandes massas rurais” (CÔRTEZ, 1984, p. 100). Ao lado de Lessa, o autor segue pregando um discurso apaziguador, de integração e de livre espaço entre os gêneros, fato que é altamente questionável à luz das disputas de legitimidade quanto à música representativa do Rio Grande do Sul.

Nas décadas de 1980-1990, surgem inúmeras revistas especializadas nas abordagens de assuntos regionais ligados ao gauchismo. Destacam-se entre elas: *Nativismo* (1982-1984), *Tarca* (1984-1986) e *Nativa* (1987- 1990). Produzidas localmente, com poucos recursos e de circulação restrita, estas se caracterizaram por trajetórias breves, porém significativas. Editados por empresas independentes com a colaboração de cantores, compositores e críticos musicais, esses títulos serviram como espaço construído atuante na divulgação e consolidação da “música gauchesca”, sobretudo a nativista. Os temas desenvolvidos ampliavam a gama dos assuntos então correntes, ligados somente ao gauchismo, abrindo espaço para discussões como feminismo, ecologia e imperialismo norte-americano, mostrando uma tentativa de abertura intelectual do “tradinativismo” (GOLIN, 1983) para problemas geralmente negligenciados pelo MTG. Sobre música, essas revistas ofereceram espaço para debates diversos, sobretudo a partir dos textos de Luiz Coronel (compositor), Tau Golin (historiador) e Aparício Silva Rillo (poeta). É também

na década de 1980 que surge uma bibliografia muito rica baseada em relatos de memórias sobre personagens históricos da “música gauchesca”. Essa produção memorialista começa a desenvolver-se com a coleção “Esses Gaúchos” (Tchê/RBS), série de pequenas biografias sobre ícones da cultura, política e sociedade gaúchas. Dois notáveis da música regional gaúcha, o acordeonista e cantor Pedro Raymundo e o trovador Gildo de Freitas, símbolos do regionalismo, têm suas trajetórias de vida contadas nesses estudos, o primeiro por Israel Lopes e Vitor Minas e o segundo por Juarez Fonseca. Mais tarde, em outro contexto, surgiram os livros da acordeonista Mary Terezinha (*A gaita nua*, 1992) e da ex-esposa de Gildo de Freitas, Carminha de Freitas (*O trovador dos pampas*, 2004). Somente em 2007 é que o são-borjense Israel Lopes publicou *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*, primeira biografia sobre o cantor. Desses relatos, merece destaque também *O estilo gaúcho na música brasileira*, publicado em 1989 por Tasso Bangel, ex-integrante do Conjunto Farrroupilha. Transitando entre a narrativa memorialística e a tentativa de problematizar a musicalidade sulina, Bangel apresenta um resumo analítico sobre os principais ritmos da música regional gaúcha.

É ainda nesse contexto que a academia finalmente resolve debruçar-se sobre o tema da cultura regional enquanto fenômeno social, um caminho que foi aberto com os debates entre os nativistas e tradicionalistas. Nessa fase, o primeiro registro envolvendo uma pesquisa acadêmica e a música regionalista é de 1987, a partir de dois trabalhos: *Antropologia Social: Sob o signo da canção: uma análise de festivais nativistas*, de Rosângela Araújo, e *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho*, de Sérgio Ivan Gil Braga. Essas dissertações de mestrado foram precursoras na abordagem que, com mais ou menos ênfase, até hoje predomina: a que relaciona música e identidade regional. Ambos os trabalhos buscam subsídios para compreender os fatores que levaram o movimento tradicionalista ao posto de principal representante da cultura local, seguindo uma linha semelhante ao clássico *A parte e o todo* (OLIVEN, 1992), premiado estudo que, a partir de intensas pesquisas de campo, elenca os fatores responsáveis por fomentar o crescimento do “gauchismo” num momento de diluição em multiculturalismo e predominância do neoliberalismo “sem fronteiras”, a chamada globalização. No

campo universitário, também é fundamental citar os escritos de Silva (1994), *Do regionalismo à latino americanidade*, sobre a influência da musicalidade e poética platina no cancioneiro sul-brasileiro; Bauer (1997), *O processo de divulgação da música regional gaúcha: Teixeira e o Grupo Tchê Guri*, pequeno estudo que enfoca as obras musicais de dois fenômenos da música regional gaúcha de viés popular; e Santi (1999), *Canto livre?: o nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul*, um estudo basilar sobre a poética nativista.

Segundo Jacks (2003), “a indústria fonográfica foi talvez o setor que mais evidenciou a importância do Nativismo dentro da indústria cultural gaúcha pois todos os festivais registrados pelo Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF) tinham edição discográfica” (p. 37). Dessa forma, a produção musical apresentada nos eventos, realizados comumente em um final de semana, possuíam sua posterior edição discográfica, realizada através de gravações ao vivo no decorrer dos eventos, ou em posterior registro realizado em estúdio. Segundo Jacks (2003), a distribuição dos discos da maioria dos festivais se realizava apenas no estado, sendo que alguns circulavam apenas na região do evento, o que ocasionaria “uma quantidade baixa de cópias” (p. 37).

Essa demanda da produção fonográfica, devido ao elevado número de Festivais Nativistas que ocorriam nas décadas de 1970 e 1980, fez com que o mercado de gravação musical no Rio Grande do Sul crescesse, como afirma Jacks (2003):

Com o evidente crescimento do mercado, e com a então perspectiva de maior expansão, muitas gravadoras foram criadas no Estado para atender à demanda, entre elas encontravam-se a Isaec, Quero-Quero, RBS Discos, Píalo, ACIT e o Selo LCB, sendo que as duas últimas estavam sediadas no interior do estado, nas cidades de Caxias do Sul e Santa Rosa. (JACKS, 2003, p. 37)

Outro fator para acirrar ainda mais o campo de disputas relacionadas à legitimidade das práticas musicais gauchescas está relacionado aos festivais nativistas terem tornado-se decisivos na profissionalização dos músicos sul-riograndenses, graças às atrativas ajudas de custo, estimulando uma verdadeira invasão de artistas que antes transitavam por estilos diversos e que, naquele momento, passaram a adequar sua arte ao movimento cultural renovador,

incomodando entendimentos “puristas”, hegemônicos até então, como o tradicionalismo trazido pelo MTG. Soma-se a isso a oportunidade do artista realizar gravações a partir de sua participação nesses eventos, que realizam, como foi mencionado, a gravação das obras apresentadas, comumente ao vivo ou, posteriormente, em estúdio, somente as músicas finalistas dos festivais. Essa era uma oportunidade do músico e compositor ingressar no mercado de trabalho musical, a partir do registro de sua produção pela indústria fonográfica, principalmente nas primeiras décadas dos Festivais Nativistas, 1970 e 1980, nas quais o acesso à realização de gravações ainda era escasso.

Nota-se, a partir da bibliografia, que em meados da década de 1980, esses eventos passaram por algumas modificações devido a ações governamentais, como inúmeras iniciativas realizadas com a finalidade de resguardar os bens simbólicos e materiais envolvidos na construção de uma identidade gauchesca.

Em pleno auge da ditadura civil-militar, a Lei Estadual 6.736, de 19 de setembro de 1974, criou o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore (IGTF), instituído definitivamente em 27 de dezembro do mesmo ano, pelo Decreto 23.614. Nascido no governo do Coronel Euclides Triches, governador nomeado pertencente à ARENA, o IGTF foi idealizado como espaço público gerido pelo estado do Rio Grande do Sul para “atuar na área da pesquisa e divulgação da cultura rio-grandense, especialmente nos campos do folclore, tradição, arte, história e sociologia” (IGTF, apud). Seus primeiros diretores eram diretamente ligados à origem do MTG; evidentemente, Lessa e Côrtes estiveram à frente do Instituto desde o princípio. A partir da criação do órgão, anterior à própria Secretaria Estadual de Educação e Cultura (SEDAC), instituída em 1979, o IGTF passou a acompanhar o nativismo, participando efetivamente como organizadores dos festivais. (COUGO, 2012, p. 11)

Dessa forma percebe-se que o IGTF, como órgão do estado do Rio Grande do Sul, atuou sob as duas vertentes, tradicionalista e nativista, sempre em prol da “preservação da identidade sul-rio-grandense”, tendo, em suas diversas fases, representantes dos dois segmentos e realizando ações que contemplassem ambos. Ao longo dos anos, o IGTF patrocinou e idealizou algumas publicações sobre temas diversos, dentre eles a música. Durante o governo Amaral de Souza (1979-1983), o Instituto publicou a série “Cadernos Gaúchos”, com coletâneas com os temas: “Música Folclórica”, “Tradicional, Popular e Folk” e “Festa e Tradições Gaúchas”. Esse último, supervisionado por Paixão Côrtes, traz um capítulo intitulado “Música, instrumentos musicais e

festivais”, no qual apresenta uma espécie de catálogo da “música gauchesca”, elencando eventos, discussões e a “memória” da música local (COUGO, 2012, p. 12). A obra, até hoje uma referência na história do IGTF, ainda apresenta o cancionário sulino a partir da visão de “coexistência pacífica” entre gêneros, mas não nega que o nativismo dos festivais tenha colocado “em ebulição o mundo poético musical do Rio Grande do Sul” (CÔRTEZ, 1984, p. 38). No âmbito dos festivais, o IGTF realizou durante um longo período de tempo as inscrições dos mesmos, ativo quanto à organização de tais eventos, cedendo espaço físico à realização das triagens para a seleção das músicas. Além disso, também criou um acervo com os discos dos festivais realizados em todo estado, tendo realizado uma grande campanha que solicitava à população a doação de discos de Festivais Nativistas na década de 1980²⁸.

Outra ação governamental desse período, vinda da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo do estado, foi a criação, no ano de 1983, de um inventário das manifestações folclóricas do Rio Grande do Sul, que classificava os fatos folclóricos em “Polos Culturais”. Como cita Braga (1987, p.31), “mesmo que o órgão público não tivesse se preocupado diretamente com os festivais de canção, acredito que a adequação seria perfeitamente possível”.

Essa proposta de divisão em “polos culturais” segmentava o Rio Grande do Sul em doze áreas. São elas: litoral sul, zona sul, litoral norte, região metropolitana, região central, região colonial dos vales, campos de cima da serra, região colonial da serra, planalto, alto Uruguai, missões e campanha. O novo entendimento parece ter influenciado a chamada “cultura gaúcha” e, conseqüentemente, a forma de representá-la nas canções dos festivais nativistas.

Apesar da expansão dos festivais de canção no estado, cada vez mais adaptados e assumindo características conforme as regiões em que aconteciam, as décadas de 80 a 90 acarretaram certo recuo ao caráter experimental e espontâneo que caracterizou o momento anterior. (OLIVEIRA, 2007, p. 523).

²⁸ Vale destacar aqui a extinção de órgãos estaduais pelo atual governador do estado Ivo Sartori (PMDB) no ano de 2017 e 2018, extinguindo o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, tendo seus funcionários realocados e seu grande acervo de registros de festivais como fichas de inscrição, discos e livros transferidos de forma difusa a outros lugares como bibliotecas e acervos na cidade de Porto Alegre.

O músico Tasso Bangel, integrante do já mencionado Conjunto Farroupilha, no livro *Estilo Gaúcho na Música Brasileira* (1989) relaciona a diversidade nos territórios ocupados pelas diferentes populações imigrantes e autóctones que teriam constituído a “identidade da música gaúcha”, ou seja, ao observar cada uma das regiões do estado, as mesmas revelaram-se portadoras de contribuições culturais daqueles que as povoaram: a) no litoral, a presença portuguesa (e, junto a ela, a tradição ibérica, aproximando europeus e árabes) e africana, enquanto elemento cativo parte do sistema colonial; b) na região da campanha, além da mesma presença portuguesa, o elemento indígena, juntando-se a este a proximidade com a região platina (e a tradição colonial espanhola); c) finalmente as áreas de colonização por imigrantes italianos e alemães (ibidem, p. 15-16).

Percebe-se que esses “polos culturais” fizeram-se presentes em meio ao movimento nativista, o que é perceptível através dos nomes e dos regulamentos dos festivais, priorizando, muitas vezes, a história e as características regionais, locais e particulares. Em matéria de 1992 do jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, intitulada “Movimento Nativista não sabe para onde vai”, afirma-se que os festivais que se disseminaram pelo estado na década de 1980a viviam período de saturação quanto à inovação, e que a solução para sair da “estagnação” seriam os ritmos litorâneos:

O regionalismo/ nativismo gaúcho, hoje, se sustenta nos ritmos e gêneros da fronteira, região da campanha e missioneira – praticamente esgotados – alguma cultura da serra gaúcha – principalmente o bugio e os ritmos de fandango -, as idéias mais arejadas e modernas dos músicos urbanos e expressões artísticas do litoral. E o último oásis é mesmo o litoral, rico em ritmos e influências da cultura e religião africanas – como as congadas, quicumbis e maçambiques – e as canções de influência portuguesa como as cantigas de oilarai e terno de reis. (*Zero Hora*, 16/04/1992)

Isso mostra como, a partir do final da década de 1980, houve uma preocupação com a ampliação de certas características regionais gaúchas. Data de 1989 a primeira edição do festival Tafona da Canção de Osório, que dispunha de uma linha para músicas voltadas à cultura afro-açoriana do litoral norte do estado. Nesse festival, nota-se uma preocupação em representar o gaúcho litorâneo, e não somente o sul e a fronteira gaúcha. Nessa época, uma nova forma de fazer música gaúcha começa a tomar corpo nos festivais

nativistas, após décadas de predomínio da estética campeira e fronteiriça, chamando esse novo movimento de “litorâneo”, com ênfase na temática e no folclore praieiro.

Carlos Catuípe, um dos idealizadores do “movimento litorâneo”, afirmou em reportagem de 26/04/1991 ao jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, que pesquisara os grupos de maçambique e terno de reis em Osório por cinco anos, acompanhando grupos locais, de onde então surgiu a ideia de aproveitar o folclore dessa região para moldar uma nova música popular para o sul. Segundo Carlos Catuípe, nessa matéria, “O nativismo é meio elitista, sinto que nosso povo não consome nossa música. Me apaixonei pelo maçambique, seus tambores e seu ritmo e falei para o Ladislau escrever em cima disso, pegar as quadras, respeitar o ritmo original e criar algo o mais popular possível.” (ibidem) **(exemplo de canção do movimento litorâneo no QR code 15).**



QR CODE 15 Tropeiros do divino, Cantadores do Litoral

Apesar da criação e da evidência do movimento litorâneo, nos anos 1990 ainda fica evidente a dimensão do “campeirismo”, através de uma reportagem do ano de 1997 no jornal *Zero Hora*, de Porto Alegre, que tinha por título: “Nativistas recuaram para se fortalecer”. Nela, fica claro o fortalecimento do nativismo mais tradicional no final da década de 1990, tendo como uma das principais causas a disputa com a “tchê music”, que ganhava o país hibridizando ritmos compreendidos como regionais como a vaneira e o chamamé, com ritmos nacionais, como o axé, o pagode e o funk **(exemplo de “tchê music” no QR code 16).**



QR CODE 16 É sábado dia, Tchê Barbaridade

Esse segmento musical de caráter mais purista foi tema da minha dissertação de mestrado já citada (FERREIRA, 2014). Nessa pesquisa, pude constatar, a partir dos relatos de músicos atuantes no segmento da música intitulada como “campeira” no Rio Grande do Sul, que as escolhas estéticas do fazer musical do segmento acompanhavam uma lógica advinda do que se construiu como o entendimento de uma sonoridade gauchesca. Dentro desse entendimento sobre a forma de representar uma “verdadeira identidade gaúcha”, devido ao estável mercado que assim se apresentava a quem reiterava essas características, muitos desses musicistas afirmaram não ter liberdade quanto às representações estéticas de suas composições, ou seja, eram obrigados a enquadrar-se para serem reconhecidos e fazerem parte do sistema mercadológico, dos festivais e da mídia. Nessa fase, já são considerados ritmos gauchescos nos festivais, além da milonga, da vaneira e da chamarra, os ritmos originários da Argentina e aqui aculturados, através dos festivais, principalmente a chacarera e o chamamé.

São colocados pelos participantes do seguimento campeiro alguns marcos para justificar o começo de uma mudança estética e estilística da música regional gaúcha dos festivais, como pude constatar a partir de entrevistas. São eles: o surgimento do cantor Luiz Marengo (**QR code 17**) como principal representante desse segmento; e a música *Na Forma*, campeã da 7ª edição do festival Reponte da Canção, de São Lourenço do Sul (RS), no ano de 1991 (**QR code 18**).



QR CODE 17 Batendo água, Luiz Marengo



QR CODE 18 Na forma, Flávio Hansen

Um artigo de 1986, escrito pelos jornalistas Juarez Fonseca e Gilmar Elteivein, já mostrava a polarização das disputas por legitimidade quanto às representações musicais gauchescas. Em “Os aiatolás da tradição”, os autores criticam duramente o conservadorismo tradicionalista (sobretudo em termos ideológicos) e propõem que o Nativismo busque a independência do Movimento Tradicionalista. Tal fato ocorreu. Como pude constatar em minha pesquisa (já referida), atualmente os festivais são realizados através de apoio de LICs estaduais e com o apoio de prefeituras municipais e empresas locais. Porém, também pude perceber uma volta a entendimentos conservadores sobre as representações musicais gauchescas na década de 1990, em contrapartida às experimentações que ocorreram na década de 1980 e ao fortalecimento da “tchê music”.

Foram assinaladas também em minha pesquisa algumas características como as principais marcas dessa nova estética: limpeza e simplicidade quanto a arranjo e instrumentação, limitando-se muitas vezes a violão, gaita e voz; metáforas com rebuscadas expressões gauchescas; evocação de um passado rural como temática das canções; além das recorrentes características citadas em entrevistas no que diz respeito à ligação do artista, músico e compositor, com o contato rural, seja através da criação de gado, ou de cavalos, ou com

algum tipo de plantação agrícola, o que lhe daria legitimidade sobre o que estava cantando.

Essa creio que seja a estética predominante nos festivais nativistas e no mercado tradicional relacionado à música regional gaúcha. Porém, estamos em um período de crise econômica, em que o apoio à cultura parece cada vez mais incerto. Diversos festivais que aconteciam por financiamento público já não estão mais ocorrendo, enquanto o apoio de empresas privadas é cada vez mais raro, restringindo-se a artistas reconhecidos somente em nível nacional.

Na virada do século, também se acelerou a produção não acadêmica, em especial a assinada por eruditos, jornalistas e críticos de arte. Datam desse período os trabalhos de Duarte e Alves (2001), *Califórnia da Canção Nativa: marco de mudanças na cultura gaúcha*, um estudo que transita entre a sedução do relato de memória (um dos autores é o criador do festival de Uruguaiana) e a necessidade de escrever a história do festival; de Mann (2002), *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul*, o mais completo compêndio de biografias da música sulina, editado com o patrocínio da Companhia Estadual de Energia Elétrica (CEEE); de Vedana (2006), *A Elétrica e os Discos Gaúcho*, estudo precursor na tarefa de remontar a história dos primeiros registros fonográficos do Estado; e de Fonseca (2008), *A música regional gaúcha – Anotações para uma História*, livreto que apresenta uma cronologia sobre os principais fatos da produção musical do Rio Grande do Sul.

Também nesse período surgem: a pesquisa *Entre representações e estereótipos – O tipo gaúcho como expressão na música gravada no século XX*, de Oliveira (2007); a tese em Antropologia Social *Remixando Teixeira – Uma análise antropológica sobre a construção da imagem pública do Gaúcho Coração do Rio Grande*, de Nicole Reis (2010); e também a dissertação de mestrado *Canta meu povo: uma interpretação histórica da produção musical de Teixeira (1959-1985)*, de Francisco Cougo Júnior (2010).

Essa historiografia tem uma forte necessidade de heterogeneidade de ideias, sobretudo porque ainda faltam diálogos entre pesquisadores de diferentes áreas, um obstáculo que se opõe à quebra de determinados paradigmas, principalmente aqueles criados pelas exigências do tradicionalismo. Parte dessa conjuntura vem sendo alterada com a realização de pesquisas sobre o gauchismo nas áreas de antropologia, sociologia e da

própria etnomusicologia. Num espectro mais amplo, creio que falte à historiografia uma sistematização de análises capazes de superar os resultados anteriores, válidos, mas em geral redundantes. Um desses temas caros (revestido de tabu historiográfico ao longo dos anos) diz respeito ao estudo dos contextos nos quais a música gauchesca foi gestada. A visão predominante a respeito do assunto geralmente apresenta como harmônicos o tradicionalismo, representado pelo MTG, e o autoritarismo imposto por ele, não levando em consideração as minúcias envolvidas nesses campos de disputa e de agenciamentos. O que predomina, em geral, é a tendência simplificadora que, incapaz de fazer distinções entre os paradoxos e conflitos existentes nos próprios descaminhos históricos, tende a nivelar as discussões entre regionalismo, nativismo, tradicionalismo e política. A historiografia da música gaúcha, em suma, ainda não mapeou o impacto social desse cancionário. Ao contrário, preferiu saturar a ideia da formação do tradicionalismo enquanto identidade inventada capaz de manipular mentes e definir rumos, esquecendo-se do significado social e de representação dessas práticas artísticas. Os Festivais Nativistas no estado formaram espaços férteis para os que combatiam e até para os defensores e simpatizantes das estruturas autoritárias. Esses paradoxos transformaram o Nativismo em um movimento musical de fortes contradições políticas, transitando, ora no extremo da ortodoxia tradicionalista (ao defender não apenas o rígido uso de expressões poéticas locais e indumentária típica, mas também a ideia da oligarquia rural estancieira e seu conservadorismo autoritário), ora no combate a esse mesmo ideário, especialmente a partir do instante em que uma geração de músicos jovens, geralmente com formação universitária, adota o movimento como forma de resistência cultural, em meados dos anos 1980. Esse problema, que ajuda a esclarecer a própria idiossincrasia da história do Rio Grande do Sul, foi abordado de forma muito incipiente pelo professor Orlando Fonseca (1999). Segundo seu raciocínio, há um filão inexplorado na relação entre o nativismo e a questão política gaúcha. O autor registra que, nos anos 1980, alguns festivais nativistas buscaram uma maior politização, seja atraindo artistas preocupados com a situação social do país, seja graças às próprias regiões em que ocorreram. Passadas as primeiras edições, tais festivais tornaram-se espaços para a reflexão e a difusão de ideias progressistas, sobretudo em relação ao

combate à cultura gaúcha retrógrada e seu *ethos* de segregação social, incluindo aí a ênfase na grande propriedade tradicional e latifundiária, cantada como responsável direta pelo atraso econômico do sul. Dessa época, datam canções que trazem em seu discurso o grito de protesto dos espoliados do campo, vítimas diretas do êxodo rural. Segundo Fonseca (2014), ao perceberem a margem de contestação criada por determinados artistas festivaleiros, Centro de Tradições Gaúchas e latifundiários do interior gaúcho, em especial aqueles ligados à União Democrática Ruralista (UDR), passaram a bancar compositores cujas obras se opusessem às canções de protesto. Segundo o historiador Cougo Júnior (2012), em 1985 esse grupo criou condições para que o regulamento da Tertúlia Nativista, o festival mais “politicizado” do nativismo até então, voltasse à suposta ideia original de valorização do viés “campeiro”, cujo enfoque é a ode à cultura pacífica da terra. Esse processo alijou os produtores da chamada “canção política” do nativismo, empobrecendo o movimento e, segundo Orlando Fonseca, criando as condições para a própria decadência da música nativa ao longo dos últimos anos. Sintomaticamente, a historiografia nunca abordou esse tema com a devida atenção, apesar do considerável elenco de documentos que permitem vislumbrar tal questão. O presente estudo objetiva compreender esses processos conjunturais de criação e consolidação de padrões estéticos musicais envoltos em entendimentos ideológicos sobre a identidade gauchesca. É preciso enfatizar, nesse sentido, a influência permanente dos órgãos vinculados ao MTG e também o sempre considerável impacto gerado pelos meios de comunicação, que, através de seus jornais, rádios e emissoras de televisão, têm sido os principais responsáveis por manobrar os caminhos e descaminhos da trajetória percorrida pela história da música regional gaúcha, ora reverenciando, ora “apagando” (ou tentando apagar) nomes, fatos e conjunturas que marcaram essa produção artística.

Notório é que, a partir da década de 1980, ganham corpo as pesquisas sobre a cultura musical do estado, principalmente de cunho regionalista, proveniente da fase enérgica dos festivais nativistas. Tais pesquisas visavam ao desvio dos trabalhos de orientação essencialmente positivista, que nos ofereciam concepções e classificações a partir do ponto de vista cientificista do pesquisador, raramente contemplando o ponto de vista êmico. Ressalto, desse

período, dois trabalhos: *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho*, de Sérgio Ivan Gil Braga (1987); e *Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Música Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*, de Maria Elizabeth Lucas (1990). Além desses, ainda de Maria Elizabeth Lucas (1994), o artigo *Identidade Sonora* (elaborado a partir de sua tese de doutorado sobre o tema).

O trabalho de Braga (1987) traz importantes reflexões sobre a mitificação da figura do gaúcho e sobre a performatização desse mito nos festivais nativistas. Já Elizabeth Lucas (1994), ao acompanhar os festivais nativistas de 1985 a 1988, desenvolveu diversas problematizações acerca da “identidade sonora” das músicas dos festivais nativistas. Na análise da performance vocal dos cantores desse repertório, buscou compreender a significação desse modo de cantar em relação à formação de sua identidade musical. Apresentando taxionomias como: preservação e inovação, rural e urbano, conservador e progressista, autêntico e alienígena, concluiu que os “compositores, arranjadores, letristas escolhem os signos que julgam apropriados para a codificação do regional em texto e música” (LUCAS, 1994, p. 142).

Outro importante estudo é o de Melanie Plesch (2013), intitulado *Demonizing and redeeming the gaucho: social conflict, xenophobia and the invention of Argentine national music*. Apesar de tratar da construção do gauchismo na Argentina, vê-se concordâncias entre essas construções, pois, como mostra a literatura, o gauchismo nos países platinos, Uruguai e Argentina, serviu de base para a construção do regionalismo no Rio Grande do Sul. Em suas pesquisas, Plesch examina a mudança de atitude em relação ao *gaucho* como músico do século XIX através de fontes literárias, musicais e iconográficas. A autora propõe a existência de uma formação discursiva sobre o *gaucho*, cujo arquivo compreende escritos de viajantes, relatórios oficiais, memórias, artes visuais, literatura e música. Desprezado e perseguido durante a maior parte do século XIX, o *gaucho* era considerado pelas elites argentinas como o epítome da “barbárie”, e sua música era consistentemente descrita em termos depreciativos. Essa atitude seria dramaticamente invertida no final do século, quando foi promovido em seu universo cultural como fonte para a construção de uma distintiva “alta cultura” argentina, que incluiu as artes

visuais, a literatura e a música. Plesch analisa o discurso dominante sobre o *gaucho* desde os tempos coloniais até a publicação de *Martín Fierro* (1872). Ela examina o uso do *gaucho*, e de seu mundo, na estética do nacionalismo cultural argentino. Tais usos estão ligados à xenofobia desencadeada pela imigração em massa e pela modernização do país, bem como à consequente necessidade de elites de criar um tipo distintivo de identidade argentina. As representações antitéticas do gaúcho e de sua música, conclui Plesch, só podem ser entendidas em relação às necessidades e agendas políticas da sociedade hegemônica.

Com isso não quero dizer quem os gaúchos não existiam, nem cantavam, nem tocavam guitarra, mas que o gaúcho foi construído a partir do exercício do poder discursivo. Nações e noções foram construções artificiais criadas por elites governantes. Isto está relacionado com a modernidade, a mudança para a sociedade industrial e o estabelecimento de sistemas territoriais. (PLESCH, 2013, p. 338)

A principal contribuição do estudo de Plesch é evidenciar que o discurso hegemônico sobre o gaúcho é uma construção da sociedade hegemônica e de seus interesses em controlar e representar um segmento da população camponesa e criar um modelo específico de identidade argentina. Essa situação converge mais uma vez com a do Rio Grande do Sul, como mostra a historiografia sobre a construção social e cultural do gauchismo.

Através do recorrido historiográfico realizado neste capítulo, foi possível elucidar os direcionamentos realizados em prol da construção de uma identidade gauchesca e os entendimentos e negligenciamentos imbuídos em tais escolhas, como os das identidades indígena e afro-brasileira, e o da presença das mulheres nessas representações. De maneira restrita e minoritária, a história da música regionalista gaúcha teve a presença de algumas mulheres, a grande maioria cantoras que tinham alguma ligação familiar ou afetiva com músicos do segmento. Compreendo que a participação de mulheres da música regional gaúcha ao longo do século XX deu-se através do aval paternalista de outros homens músicos, não havendo muitas vezes um protagonismo ou uma emancipação. Logicamente, houve a presença de algumas mulheres na música regional do Rio Grande do Sul, exemplos são as

acordeonistas e cantoras Mary Terezinha e Berenice Azambuja, as intérpretes Loma, representante do movimento litorâneo já referido, Fátima Gimenez, Maria Luiza Benitez, e, na atualidade, Shana Muller, Aninha Pires, Anelise Severo, Juliana Spanevello, citando apenas algumas. Essas presenças, apesar de muito importantes e resistentes a esse sistema musical patriarcal, são expressivamente minoritárias ao considerarmos as várias décadas de música regional e o numeroso registro de eventos relacionado.

CAPÍTULO III – TRANSFORMAÇÕES NO MERCADO DA MÚSICA E O SURGIMENTO DO SEGMENTO INDEPENDENTE

A fim de compreender como se dá a relação de musicistas independentes que possuem ligação com o regionalismo sul-rio-grandense nos dias de hoje, creio que seja de fundamental importância o estudo das características atuais do mercado fonográfico brasileiro, bem como o estudo das relações entre musicistas independentes do Rio Grande do Sul e suas novas relações com esse contexto mercadológico. Dessa forma, desenvolvo este capítulo a partir da investigação sobre as transformações no mercado da música, para assim compreender o surgimento do segmento independente e a atual conjuntura da indústria fonográfica, que servirão como base e referencial teórico-metodológico para esta pesquisa.

Para que possamos compreender as transformações ocorridas no mercado fonográfico nas últimas décadas, faz-se necessário realizar uma breve revisão histórica do desenvolvimento da indústria do disco ao longo do século XX. Nos tópicos a seguir, procuro fazer uma rápida revisão sobre o tema, tendo como guia o estudo de Vicente e De Marchi (2014), buscando mostrar de que forma os paradigmas de comercialização e distribuição de produtos fonográficos foram consolidados durante esse período, para depois apresentar as mudanças ocorridas ao longo das últimas décadas.

A possibilidade de realização de registros fonográficos no início do século XX provocou diversas transformações em relação ao fazer musical. Até o momento do surgimento e a posterior propagação da indústria fonográfica, as oportunidades de ouvir música limitavam-se a apresentações ao vivo, apenas na presença dos musicistas. O surgimento das tecnologias de gravação, advindas do contexto da modernização, modificaria diretamente os hábitos e entendimentos da sociedade, além de remodelar a forma de recepção sobre as práticas sócio-musicais. Santos (2011, p. 16) discorre sobre como os fonógrafos no início do século ganham um significado no meio social, afirmando que “não raro encontram-se fotos de famílias gaúchas ao lado de seus gramofones”, o que demonstra o impacto do surgimento da indústria fonográfica na sociedade. O processo de desenvolvimento do mercado musical, além de estar diretamente relacionado com o surgimento de novos

meios de comunicação, relaciona-se também com o consumo de bens culturais, refletindo aspectos socioeconômicos ligados diretamente ao desenvolvimento tecnológico.

Nesse momento das primeiras gravações, as práticas musicais eram demarcadas por escolhas a respeito do que seria registrado, passando pelo aval de entendimentos estéticos e pelo próprio gosto dos responsáveis pelas gravações. Eduardo Vicente (2010) traz essa questão ao afirmar que, com os aparelhos de registro e reprodução encontrando-se sob o controle de seus proprietários, assentava-se neles o poder de decisão sobre o que seria gravado “em função de suas preferências pessoais e, é claro, dos interesses de seu público-alvo” (VICENTE, 2010, p. 5). Dessa forma, ao falarmos sobre a música gravada no decorrer do século XX, vale lembrar as relações de poder implícitas nas escolhas do que seria registrado, e o que poderia ser lembrado ao longo do tempo, pois as gravações realizadas “de alguma maneira, ingressaram no processo de industrialização através do registro fonográfico” (ibidem).

Com o propósito de desvendar o processo pelo qual passaram os registros sonoros ao longo do século XX, este subitem pretende analisar a indústria fonográfica a partir de uma visão etnomusicológica, tratando das relações de poder implícitas, envoltas em aspectos políticos e econômicos, além de culturais. Para tal, divido este capítulo em partes que dizem respeito às fases que identifico como diferentes momentos no desenvolvimento da indústria fonográfica do país, como sugerem Vicente e De Marchi (2014).

3.1 Primeiras gravações, a era do rádio e o eixo “Rio-São Paulo”

Como afirmado no Capítulo I, as primeiras empresas de gravações fonográficas do Brasil estavam entre as pioneiras em reprodução fonográfica do mundo, no começo do século XX. A gravadora Casa Edison do Rio de Janeiro, segunda no mundo, iniciou suas atividades no ano de 1900. Logo após, a Casa A Electrica, na cidade de Porto Alegre, foi a quarta gravadora no mundo e a segunda na América Latina. Já nesse momento originário, a fonografia caracteriza-se como negócio de alcance internacional, o que é

demonstrado pelo concomitante surgimento de gravadoras em outras localidades do mundo. Vicente e De Marchi (2014) apontam para diferentes regiões periféricas que se dedicaram ao incipiente mercado fonográfico

revelando que o desenvolvimento da indústria fonográfica em países não industrializados esteve diretamente relacionado à expansão do comércio internacional durante a chamada era dos impérios (HOBSBAWN, 1998) e a conseguinte estruturação das telecomunicações que conectavam países industrializados aos agroexportadores espalhados pelo globo (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 4).

Segundo os pesquisadores, o período inicial das gravações dava-se através de patentes, com as quais “regulava-se o acesso às tecnologias”, criando um mercado de domínio comercial. Tal negócio dividia-se em empresas fonográficas grandes, que monopolizavam a produção em grande escala, e pequenas empresas em países colonizados, onde o material registrado era enviado a fábricas nos países industrializados.

Os primeiros empreendedores da indústria fonográfica brasileira eram imigrantes e desbravadores das novidades tecnológicas do período. Frederico Figner²⁹ (1866-1946), criador da Casa Edison do Rio de Janeiro, era austro-húngaro, e Savério Leonetti³⁰, fundador da Casa A Electrica de Porto Alegre, havia nascido na Itália. Os dois criaram lojas importadoras de produtos industrializados e novidades tecnológicas, como “kinetoscópio, lanternas, telefones, máquinas de escrever, além de máquinas falantes” (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 11), antes de transformarem seus estabelecimentos em gravadoras.

Nessa fase, os empresários da fonografia eram encarregados de bancar o processo de produção dos fonogramas em todos os procedimentos, desde o pagamento ao técnico de gravação até o local da gravação, além do material utilizado, da remuneração aos artistas e dos direitos quanto aos compositores do repertório. Também ficava sob sua responsabilidade o envio das matrizes gravadas às empresas europeias que faziam as cópias nos primeiros anos das gravadoras brasileiras, enquanto ainda não realizavam a reprodução das

²⁹ Nasceu em Milevsko em 2 de dezembro de 1866, e morreu no Rio de Janeiro em 19 de janeiro de 1947.

³⁰ Nasceu em Calábria em 1873. Não foram encontradas datas sobre seu falecimento.

matrizes. Havia um acordo de compra da maior parte da produção pela empresa brasileira para revenda em suas lojas. Como demonstrado no segundo capítulo, nesse contexto eram gravadas valsas, polcas, marchas, dobrados, maxixes, lundus e xotes, além de árias de óperas e hinos, em formações musicais presentes nas cidades através da atuação de grupos já constituídos, o que demonstra como a indústria reconhecia nas práticas musicais locais um poder comercial.

Após esse período inicial, as empresas precursoras começaram a produzir seus próprios discos (a Casa Edison começou a produzir seus discos no ano de 1913, vindo a chamar-se enquanto gravadora de Odeon, e é considerada a primeira fábrica de discos da América Latina; a Casa A Electrica, na cidade de Porto Alegre, começou a produzir seus discos em 1914). Com o advento da tecnologia elétrica de gravação sonora, a partir de 1927 possibilitou-se o aumento da quantidade e a melhora da qualidade da produção de discos. Tal fato também ocasionou a disputa por mercado entre pequenas gravadoras e as grandes gravadoras internacionais, o que resultou na abertura de filiais nos países periféricos.

Assim, entre 1928 e 1930, gravadoras europeias e americanas abriram filiais no país, como a Columbia, a RCA-Victor e a Brunswick, contando com o apoio de empresários locais. As vindas da Columbia e da RCA ao Brasil tiveram essa característica. No primeiro caso, a empresa se instalou por meio de uma associação com o empresário local Alberto Byington, que produzia equipamentos elétricos. Já a RCA associou-se à empresa Cássio Muniz S/A, que responderia até 1958 pela distribuição de seus discos (VICENTE, 2014). Assim, ampliava-se a gama de competidores para a Odeon. E os novos tempos logo foram sentidos por Figner. Em 1919, face aos problemas decorrentes da Primeira Guerra Mundial, o grupo Lindström se transformou em Transoceanic Trading Company, o qual seria comprado pela Columbia Gramophone de Londres que faria parte, a partir de 1931, da Electric Musical Instruments (EMI). Já em 1926 os investidores britânicos passaram a exigir direta participação na condução da filial brasileira. Aos poucos, a companhia adquiriu a posse dos catálogos da Odeon brasileira, respectivos direitos autorais das músicas gravadas e a possibilidade de administrar, do exterior, a produção de discos, inclusive no que tange à seleção musical. Em 1932, finalmente, uma nova revisão do contrato obrigaria Figner a lhes entregar a fábrica do Rio de Janeiro. (IBIDEM, p. 12)

A partir desse relato fica clara a conjuntura econômica das primeiras gravadoras brasileiras e a dificuldade de competição com países industrializados de primeiro mundo. Nesse período incipiente da fonografia

brasileira, o rádio comercial teve papel decisivo para o mercado local, estando diretamente ligado ao contexto político e social. No período do Estado Novo (1937-1945), em que Getúlio Vargas comandava de forma ditatorial, abriu-se um momento fértil para o progresso e a evolução dos bens culturais do país, estando tal fato diretamente ligado à modernização do Brasil. Nesse contexto, o rádio serviu como ferramenta de difusão dos ideais nacionalistas propagados por Vargas, que objetivavam a coesão nacional através de símbolos e signos culturais. Com o objetivo de despertar um sentimento patriótico e unificador no povo, eram propagados tais ideais nacionalistas, com o objetivo de construir uma nação brasileira onde antes havia uma fragmentação identitária. “Assim, opondo-se ao regionalismo que caracterizava o período liberal da Primeira República (1899-1930), o governo do Estado Novo buscou fazer com que a integração cultural nacional ocorresse a partir do centro do poder, a Capital Federal (Rio de Janeiro), e do culto à personalidade do grande líder (Getúlio Vargas)”. (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 13). Ou seja, o ponto central aqui é que a política passava a ser feita através da cultura popular.

Tal fato, como vimos no Capítulo II, despertou o empenho dos folcloristas rio-grandenses Paixão Côrtes e Barbosa Lessa em enaltecer e até mesmo reconstruir, através de suas pesquisas e coletas, uma possível “identidade sul-rio-grandense”. Os tradicionalistas dessa primeira geração souberam aproveitar o recém-nascido mercado brasileiro de bens culturais. Uma prova disso é a ocupação de espaços estratégicos utilizados para difundir o novo movimento, como o segmento radiofônico que se constituía fortemente também no estado. Através de programas como o Grande Rodeio Coringa (na Rádio Farroupilha de Porto Alegre), foi possível revelar e divulgar a música local, além de propagar os ideais do movimento.

Vicente e De Marchi (2014) também afirmam que o rádio foi considerado estrategicamente um instrumento político que poderia ligar o líder Getúlio Vargas diretamente à população, sem necessidade da capacidade de leitura, uma vez que o país possuía números elevados de analfabetismo. Nesse contexto, surge a Rádio Nacional³¹, um importante canal de veiculação da

³¹ “A Sociedade Civil Brasileira Rádio Nacional surgiu a partir da compra do jornal *A Noite* e da Rádio Phillips pela Companhia de Estrada de Ferro São Paulo-Rio Grande. Inaugurada em 18

música da época. “Tendo como objetivo se tornar a rádio mais popular do país, essa empresa apelaria para uma programação pautada em radionovelas, informes jornalísticos e também na música popular. ” (IBIDEM, p. 14). Em sua programação, havia uma porcentagem resguardada à música popular ao vivo ou através de gravações, com programas próprios de natureza musical, dividindo a programação com noticiários e novelas.

De acordo com dados fornecidos pela própria empresa, no ano de 1945, o percentual da programação diária dedicada à música pela estação era a seguinte: programas de música ‘variada’ (popular, folclórica e erudita) detinham 26,9%, os de ‘música popular’ 11% e os de música erudita, 4,4% (SAROLDI e MOREIRA, 2005 apud VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 14).

Há, nesse contexto, uma grande contratação de musicistas, intérpretes, arranjadores e maestros pela Rádio Nacional, que servia de porta de entrada para o vasto e crescente mercado da música. Muitas das peças arranjadas para a rádio eram encaminhadas para a produção fonográfica do período, onde se destacaram nomes como Radamés Gnattali e Pixinguinha, que atuaram como criadores de estilos e identidades sobre a forma de execução da música popular brasileira. Nesse período também se destacam cantores, devido ao desenvolvimento da tecnologia elétrica que possibilitou o uso de microfones nos quais puderam destacar suas vozes (IBIDEM, p. 11). Vicente e De Marchi (2014), ressaltam:

É interessante notar que o sucesso desses cantores não se devia apenas às suas vozes transmitidas pelo rádio como também a um conjunto de publicações especializadas em música e entretenimento (jornais e revistas) que traziam novidades da indústria da música e da vida pessoal dos cantores e cantoras, seguindo, ainda que de forma modesta, o modelo hollywoodiano do *star system*. Além das publicações periódicas, o emergente cinema brasileiro da década de 1930 apostou em musicais e, com isso, contratou diversos cantores

de maio de 1933, a empresa seria incorporada ao Patrimônio da União, segundo o decreto-lei nº 2.073, datado de 08 de março de 1940. O que é intrigante na Rádio Nacional é que, apesar de ser uma empresa pública, ela se organizou como uma corporação moderna, dividida em seções especializadas, dotada de um corpo administrativo profissional e até mesmo contanto com modernas técnicas de monitoramento de mercado: instituiu-se, após a intervenção estatal, uma seção de pesquisa de mercado, a fim de mensurar o desempenho da companhia em relação às suas concorrentes (SAROLDI e MOREIRA, 2005, p. 56). Isso lhe permitiu investir na contratação de técnicos de som, atores para telenovelas e músicos de uma forma talvez incomparável em relação aos seus competidores privados. ” (VICENTE, DE MARCHI, 2011, p. 14)

para estrelarem as chamadas 'chanchadas', um gênero fílmico caracterizado pelo humor burlesco (CIOCCI e CARRASCO, 2013 apud VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 11).

Sobre as conjunções de rádio, revistas e cinema, criavam-se os primeiros ídolos brasileiros de projeção nacional, ligados pelo som e pela imagem. Tal fato ocasionou os primeiros contratos de exclusividade dos artistas radiofônicos, devido à procura fiel dos fãs à idealização de astros da indústria fonográfica que começavam a surgir.

Essas ideias fazem-nos pensar sobre a “fetichização”, discutida por Theodor Adorno (1938) ao discorrer sobre a “indústria cultural”, na qual os ídolos representam uma rede de significados para além de suas práticas musicais. As construções e transformações sobre o artista, ocorrentes no processo de constituição da indústria fonográfica, elevam esses profissionais a um padrão de símbolo tal em que são ritualizados e praticamente “santificados” por seus adoradores. São criados planos e estratégias para mantimento dessa realidade, sendo a indústria fonográfica muitas vezes responsável por essas iniciativas, com a finalidade de movimentar e aumentar seus lucros.

Assim, o rádio alicerçava as produções culturais do que passou a ser compreendido como a “cultura popular brasileira”, o que se tornou um fato determinante para que o Rio de Janeiro se tornasse o polo cultural do mercado artístico que se criava. Contudo, segundo Vicente e De Marchi (2014), em São Paulo, nesse período, começaria a desenvolver-se um centro de produção cultural própria, mesmo sendo a cidade um principal centro da oposição de Vargas. Também por razões políticas, a rádio comercial estabeleceu-se na cidade.

Esse meio de comunicação foi fundamental para a mobilização da população durante o conflito armado que buscou retomar o poder após o golpe de Estado de 1930, a chamada Revolução Constitucionalista de 1932. Após o término do conflito, as emissoras da cidade de São Paulo puderam se dedicar ao jornalismo e ao entretenimento, tendo na música um produto barato e bastante apreciado (MORAES, 2000). (IBIDEM, p. 16)

Nessas circunstâncias, São Paulo também se desenvolve como centro de um próspero circuito cultural, composto por casas de espetáculo, gravadoras e estações de rádios próprias, devido ao seu desenvolvimento econômico e industrial. Assim formou-se o “eixo Rio-São Paulo” de produção

de bens culturais. Tal fato dá-se em função do poder político e econômico, atraindo investidores e mão-de-obra especializada, como também a designação do “regional”, referente à produção de outras localidades do país, como algo secundário. “Isso significa dizer que a formação do chamado “eixo Rio-São Paulo” de produção e consumo de bens culturais está para além de razões meramente econômicas, comportando um caráter político de grande importância” (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 16).

3.2 Décadas de 1960 e 1970 e a expansão da indústria fonográfica

Na década de 1960 houve uma transformação no mercado fonográfico brasileiro (VICENTE, DE MARCHI, 2014) devido ao ciclo de grande crescimento dos bens simbólicos do país. De acordo com Vicente, a produção de discos, segundo dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos (ABPD), passou de “5.5 milhões de unidades em 1966 para 52.6 milhões em 1979” (2008, p. 101). Esse crescimento dar-se-ia devido à chegada de empresas internacionais ao Brasil e ao interesse de grupos de comunicação nacional na área da fonografia. “A Philips instalou-se em 1960, a partir da aquisição da CBD (Companhia Brasileira do Disco), a WEA, braço fonográfico do grupo Warner, iniciou suas atividades em 1976 e a espanhola Ariola chegaria ao país em 1979” (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 17).

Nesse período também a Rede Globo criava a Som Livre (1969), estimulada pelos festivais de música, vindo a inspirar outros canais de televisão e de imprensa em investirem na indústria fonográfica, como a Editora Abril, que iniciava no mercado musical. Em tal fase, a televisão disputa mercado com o rádio, alcançando êxito através da incorporação de programas antes radiofônicos em canais televisivos, levando muitos patrocinadores a mudarem de ramo.

Programas televisivos como *O Fino da Bossa*, *Jovem Guarda* e, notadamente, os Festivais de Música Popular, todos surgidos em meados da década de 1960, seriam responsáveis pela renovação e ampliação tanto dos produtores de música quanto de seus consumidores, passando a integrar a juventude do pós-guerra e, com isso, alterando de maneira fundamental a composição social do mercado de música popular gravada. Não por acaso, surgem e se

consagram via televisão e, depois, através de discos, nomes como Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Roberto e Erasmo Carlos, Chico Buarque, Caetano Veloso e Gilberto Gil, entre outros (NAPOLITANO, 2001, apud, VICENTE, DE MARCHI, 2014).

A produção musical de artistas que ganharam reconhecimento através da televisão passaria a ocupar o *cast* das gravadoras multinacionais que começam a se firmar nesse período. Tais artistas viriam a suceder os predecessores ídolos do rádio. Esses, em companhia dos artistas relacionados ao público do meio rural e de regiões urbanas periféricas, passariam a ocupar as rádios AM, e seriam contratados por gravadoras como RGE, Rozemblit, Copacabana, Continental e Chantecler, dispostas a dedicarem-se à gravação de artistas regionais. Segundo Vicente e De Marchi (2014), “o rádio só voltaria a ter um papel mais destacado na divulgação musical a partir da segunda metade da década de 1970, quando se consolidarão no Brasil as emissoras comerciais de FM.” (p. 18)

É nesse contexto, como vimos no Capítulo II, que se destaca o cantor sul-rio-grandense Teixeira, fazendo parte da gravadora Chantecler. Esse foi um período em que, além do artista, diversos músicos gaúchos considerados “regionalistas” faziam parte do *cast* de gravadoras que possuíam um caráter mais regionalizado. Nesse período ocorre uma estratificação no mercado musical e uma divisão entre as empresas fonográficas. Os artistas de baixo consumo pelas populações citadinas com melhores condições financeiras, e de caráter e características mais localizadas, ficavam a cargo das gravadoras nacionais tradicionais. Já as empresas multinacionais e os grupos de comunicação televisiva dedicaram-se aos artistas internacionais ou nacionais de maior visibilidade. Através da vinculação de músicas em trilhas de novelas, a gravadora Som Livre transformou-se numa das maiores vendedoras de discos do país (MORELLI, 1991, P. 70 apud VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 18).

Assim, nas décadas de 1960 e 1970 o “eixo Rio-São Paulo” fortalece-se ainda mais como local de produção e consumo de bens simbólicos e culturais. Vale lembrar, como ressaltam os pesquisadores Vicente e De Marchi (2014), que, nesse período, houve influência do setor político na fonografia nacional. Pode-se elencar a criação de uma lei de incentivos fiscais, em 1967, que possibilitava às empresas descontos no Imposto de Circulação de Mercadorias

(ICM) “com uma taxa de 17% do faturamento das empresas, todo o valor investido na produção de repertório local” (IBIDEM, 2014, p. 19). A lei, extinta na década de 1990, assegurou um significativo incentivo ao mercado fonográfico brasileiro em seu período de vigência.

Tal crescimento possibilitou ao setor o advento de empresas menores, conectadas a produções musicais que não possuíam ligação com o “eixo Rio-São Paulo” e que dedicavam sua produção a um público mais restrito. Nesse contexto, criam-se as gravadoras Festa, Elenco, Marcus Pereira e Eldorado.

A Festa, criada em 1956 por Irineu Garcia, dedicou-se principalmente à gravação de poesia e de música erudita, mas foi a responsável pelo lançamento daquele que é considerado como o disco inaugural da Bossa Nova: *Canções do Amor Demais*, Elizete Cardoso, 1958. A Elenco, criada em 1962 por Aloysio de Oliveira, gravou alguns dos mais importantes discos da Bossa Nova. A Marcus Pereira, criada em 1967, trabalhou especialmente com música folclórica e regional, que procurava apresentar a um público urbano. Já a Eldorado, surgida em 1977, concentrava-se principalmente na música instrumental, erudita e na MPB. (IBIDEM, 2011, p. 19)

No final da década de 1970, iniciava o que viria a chamar-se “movimento musical independente”, com o lançamento dos discos *Racional*, de Tim Maia, em 1975, *Feito em Casa*, de Antonio Adolfo, em 1977, *Boca Livre*, do grupo Boca Livre, em 1979, além do surgimento do Teatro Lira Paulistana, em São Paulo, em 1978 (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 126).

Foi a partir de Antonio Adolfo, da ação da Cooperativa dos Músicos do Rio de Janeiro (liderada por Chico Mário) e da atuação de diversos nomes ligados a esses polos, que a expressão ‘independente’ passou a fazer parte dos discursos de artistas e das manchetes de jornais, com o termo sendo utilizado como sinônimo de ‘qualidade artística’ e ‘autonomia criativa’, em oposição a alguma produção musical mais ‘massificada’ e ‘alienada’ estética e politicamente falando (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 20)

Os acontecimentos relacionados à indústria fonográfica e ao surgimento do cenário independente no sudoeste do país convergem com o que ocorreu no Rio Grande do Sul no mesmo período. Após a crise que levou à falência grandes gravadoras, os músicos e demais agentes da indústria fonográfica tiveram que se adaptar a uma nova cena também no Rio Grande do Sul. Nesse contexto, atribui-se a autoria do primeiro disco realizado de forma independente no estado ao músico Nelson Coelho de Castro (BRUM, 2012). O artista, com

forte ligação com o movimento reconhecido como “música popular gaúcha”, gravou seu disco entre maio de 1980 e agosto de 1981, com horas de gravação disponíveis de uma indenização da gravadora ISAEC, que fechara sem concluir a produção. Entretanto, para as despesas com prensagem, produção de arte, distribuição, divulgação nas mídias e comercialização, foi necessário que o músico assumisse as etapas do processo. Dessa forma, o compositor procedeu oferecendo seus discos antecipadamente através do telefone, com o objetivo de captar recursos junto a seu próprio público. A partir de uma publicação literária, utilizou a nota promissória como garantia de compra do produto artístico e seu posterior recebimento, inaugurando assim a venda antecipada no mercado fonográfico sul-rio-grandense.

Foi uma quebra de paradigma. Mas depois muitos músicos seguiram o mesmo caminho. No Rio Grande do Sul, a gente fabrica o calçado para poder caminhar. Não há uma indústria fonográfica forte. E as poucas que existem têm outro foco, outros objetivos. (Nelson Coelho de Castro em BRUM, 2012)

Percebeu-se um caráter de criação coletiva no processo de produção artística, no qual o “receptor” (ou público) é convidado a participar concretamente, sendo denominado de “coprodutor”, inclusive com seus nomes creditados no produto artístico final. Finalizando com 200 “coprodutores” Nelson Coelho de Castro expôs os nomes de seus apoiadores na contracapa do LP intitulado *Juntos*. O feito do músico, aliado à facilidade de gravação devido às técnicas digitais que começara a surgir neste período, viriam a inspirar muitos artistas a realizarem seus trabalhos de forma independente no Rio Grande do Sul.

3.3 Décadas de 1980 e 1990 e o renascimento da indústria

Segundo Vicente e De Marchi (2014), a década de 1980 foi marcada pela crise econômica, evidenciada pelo fim do período de ascensão chamado de “milagre brasileiro”, que havia provocado nesse período um crescimento acentuado na indústria fonográfica brasileira até então. Com o cenário negativo, nesse momento posterior, o fenômeno de concentração do setor foi

acentuado, tendo levado à falência gravadoras nacionais, muitas sendo vendidas a multinacionais. É nesse período que se inicia uma exploração de novos nichos de mercado, como a música infantil e o rock brasileiro, dedicado às classes médias e altas brasileiras.

Deve-se admitir, porém, que esse nicho dava continuidade à composição social do mercado consumidor de discos no Brasil, fortemente baseado no poder de consumo das classes média e alta, uma vez que era produzida nas regiões mais desenvolvidas do país (Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre) por artistas que eram, de um modo geral, brancos, oriundos de classe média e possuíam formação universitária. (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 22)

A busca do comércio da música por outros segmentos consumidores fez com que o final da década de 1980 fosse marcado pelo desenvolvimento do mercado consumidor no interior do país e nas periferias do eixo Rio-São Paulo. Os autores relacionam o desenvolvimento econômico com o êxito do agronegócio no interior dos estados de São Paulo, Goiás, Mato Grosso e Mato Grosso do Sul. A partir disso, dar-se-ia a necessidade de criar “expressões culturais próprias”, o que, na música, “esteve relacionado com a transformação estética e social da tradicional música sertaneja” (IBIDEM, p. 23). O público consumidor da música sertaneja também se altera para jovens de alto poder aquisitivo oriundos do agronegócio. Assim, esse processo de segmentação do mercado, que iniciara no final da década de 1960 (MORELLI, 2008), acentua-se a partir dos anos 1980 (VICENTE, 2008). Nesse momento, as gravadoras passam a dedicar-se a um público emergente, contratando artistas de música romântica, música brega, música sertaneja, pagode e axé, como comentam os autores Vicente e De Marchi (2014).

Esse fenômeno iria se intensificar no início dos anos 1990, gerando uma série de artistas que alcançariam notável êxito comercial, como Chitãozinho e Chororó, Leandro e Leonardo, Zezé de Camargo e Luciano, Daniela Mercury, Banda Eva, o Tchan, Só para Contrariar, entre outros, cujas marcas de venda de CD (novo formato que era colocado no mercado pela indústria fonográfica no lugar dos tradicionais LP e fitas magnéticas) alcançavam cifras expressivas. (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 23)

Segundo Vicente e De Marchi (2014), a partir do ano de 1999 houve uma queda brusca na venda de discos, com reflexo direto na arrecadação das

gravadoras, na ordem de mais de 70% de baixa (DE MARCHI, 2011). “Se em 1999 a Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD) registrara a venda de 88 milhões de unidades de discos físicos, após dez anos, esse número havia passado para apenas 25,7 milhões.” (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 27). Tal fato instigou os agentes da indústria, pois as quedas anteriores estavam ligadas a crises econômicas, diferente desse momento, o que apontava para a “pirataria” como principal causa da baixa de vendas. Porém, ainda que tal argumento fosse aceitável, era inábil para explicar a tão acentuada queda nos lucros do mercado fonográfico.

3.4 Anos 2000 e a era digital

Para Vicente e De Marchi (ibidem) os “representantes das gravadoras e editoras de música insistiam em não admitir as profundas transformações na organização e no funcionamento de seu próprio negócio”, fenômenos esses que os pesquisadores elencam como: 1. acesso a tecnologias digitais que permitiram o surgimento de pequenas e médias gravadoras, descentralizando assim a produção fonográfica; 2. distribuição de fonogramas de forma alternativa, como bancas de revistas, templos religiosos e concertos ao vivo; 3. formação de redes digitais de comunicação, levando ao desenvolvimento de sistemas de comunicação digital entre público e músicos.

Nesse momento, começa-se a desenvolver um mercado digital efetivo no país, que seria a base para entrada de agentes internacionais na década seguinte. A acentuação da mudança de cenário da indústria da música se dá a partir da entrada empresas internacionais, entrada essa que ocorre a partir de dois eventos: “a assinatura do acordo entre YouTube e o Escritório Nacional de Arrecadação e Distribuição de direitos autorais (ECAD) e o início da iTunes Store Brasil.” (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 31). Mesmo presentes no país desde 2007, é só a partir de 2010 que acontece um acordo entre as empresas, no qual o valor de direitos autorais pudesse ser repassado aos artistas. Em 2011 houve o mesmo tipo de negociação com a Apple para que a empresa pudesse abrir uma versão de sua loja virtual no Brasil. A partir desses acordos, que facilitariam o diálogo entre empresas eletrônicas e detentores de direitos,

outras empresas internacionais interessam-se pelo país, criando uma rede de prestadores de serviço para o mercado digital.

Não por acaso, em seguida, passaram a operar no país serviços de streaming, como a francesa Deezer, a americana Rdio e a anglo-sueca Spotify, além de agregadores de conteúdos digitais como a americana The Orchard e a inglesa Believe Digital, as duas principais empresas no ramo. Isso trouxe confiança aos tradicionais agentes da indústria fonográfica local que passaram a investir no mercado digital. De acordo com os dados da ABPD referentes ao ano de 2012 (ABPD, 2013), as empresas eletrônicas de música que enviaram dados à associação tiveram um crescimento de 83,1% em relação ao ano fiscal anterior, arrecadando 111.435.842,00 de Reais (cerca de 47.437.675,19 de Dólares). (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 31)

A entrada dessas empresas no Brasil corrobora a ideia de que as redes digitais de comunicação tornaram-se o principal negócio para o desenvolvimento do mercado da música no século XXI, apesar de ainda haver questões ligadas à tecnologia a serem resolvidas, como a velocidade da internet no país e a questão dos direitos autorais. Porém, para os autores, já é possível afirmar que há uma transição aparente de um “negócio industrial dos discos físicos para um de venda de serviços de conteúdos digitais” no país (IBIDEM, p. 32).

Podemos, a partir desses dados, observar que o mercado da música no Brasil se dá de maneira desigual para diferentes artistas. Algumas produções são consideradas mais “populares”, com grande alcance e, muitas vezes, atreladas às gravadoras, ganham grande proporção de público e de circulação. De outro modo, seja por não estarem atrelados às gravadoras ou por se tratarem de segmentos muito específicos (como o novo entendimento sobre a música regional gaúcha demonstrada pelos músicos investigados nesta pesquisa) alguns artistas ficam à margem desse mercado. Contudo, alguns órgãos oficiais tentam equiparar essa realidade e dar condições “mais igualitárias” aos diversos artistas e seus segmentos.

Nesse sentido, o Ministério da Cultura manifestou a sua opinião de que há atualmente pouca diversidade de modalidades e de financiamento para empreendimentos musicais. Devido a essa constatação, anunciou, no dia 3 de maio de 2016, em uma coletiva de imprensa na Fundação Casa de Rui Barbosa no Rio de Janeiro, novas políticas de Estado para o setor da música. As mudanças visam um maior equilíbrio nos investimentos e o fortalecimento

do Fundo Nacional da Cultura. Nessa ocasião, anunciou-se que seriam assinadas duas Instruções Normativas (INs) sobre direitos autorais, prometendo mais eficiência na sua aplicação prática. A primeira trataria da gestão coletiva dos direitos ligados à reprodução, distribuição e execução pública no ainda obscuro ambiente da internet. A segunda exigiria a declaração das músicas usadas em projetos audiovisuais. Além das emissoras de televisão abertas, que já fazem isso, as produções para cinema e canais por assinatura que usarem música nacional deverão informar em detalhes ao MinC sobre as obras e seus respectivos autores, para que esses possam receber devidamente por suas canções.

Outro anúncio feito nessa mesma ocasião contava que o governo federal injetaria 100 milhões de reais em linhas de crédito na economia da música, através do que está chamando de FAT – Cultura, ou seja, um fundo de amparo ao trabalhador, pela primeira vez, voltado para a área musical. Assim, segundo a informação, o Banco do Brasil administraria três linhas de empréstimos com juros facilitados de 12,5% ao ano (tendo em vista os números de mercado de 17 a 25%). O alvo desse fundo seriam micro e pequenas empresas (com faturamento anual de até 3,6 milhões), cooperativas, redes e associações de músicos e empreendedores individuais, além de pessoa física (musicistas que, fora das leis de incentivo e da indústria fonográfica, não conseguiriam concretizar o lançamento de um disco, por exemplo). As ações atuariam em quatro eixos combinados: financiamento, formação, regulação e pesquisa (com desenvolvimento e inovação).

Além desse projeto nacional, o estado do Rio Grande do Sul também vem tramitando planejamentos relacionados à economia da música e à busca por um mercado menos desigual. Desde o ano de 2016, vem sendo discutido o projeto de lei (PL 1 2016) proposto pelo deputado Gilmar Sossella (PDT). Esse projeto, em seu artigo primeiro, “determina que as emissoras de rádio AM e FM que transmitam ou retransmitam sinal, ou que possuam atividade comercial no Estado do Rio Grande do Sul, disponibilizem no mínimo 20% (vinte por cento) da grade musical à divulgação de trabalhos musicais compostos ou interpretados por artistas gaúchos”. Define, ainda, que “os trabalhos e obras musicais, compreendem músicas de qualquer gênero, de músicos, cantores e/ou compositores nascidos ou radicados no Estado do Rio Grande do Sul”.

Como justificativa, o deputado Gilmar Sossella comenta o surgimento do estilo gaúcho, “nascido do folclore e usado na música popular ou erudita, com seus acentos diferenciais, seja na melodia, na harmonia, no ritmo, na forma ou na tessitura”.

Sossella destacou que “o projeto objetiva centrar o foco nas composições produzidas por músicos que nasceram ou adotaram o estado como sendo seu chão”. O deputado observa, ainda, a importância da cultura popular e regional como fator de identidade cultural, em sintonia com programas governamentais, como é o caso do Projeto Cultura Viva. “Este programa objetiva reconhecer, estimular e dar visibilidade a iniciativas culturais de todo Brasil que valorizem a cultura como meio de consolidação da identidade e de construção da cidadania”, justificando assim a destinação de um percentual mínimo a trabalhos musicais compostos ou interpretados por artistas locais, a serem veiculados nas emissoras de rádio.

Contudo, pude presenciar uma reunião para discutir o tema, realizada no dia 26 de abril na Assembleia Legislativa de Porto Alegre, na qual músicos e produtores de diversos segmentos expuseram suas questões e opiniões. Entre elas, algumas evidenciaram o possível desserviço por meio de uma obrigatoriedade impositiva, como ocorreu em diversos países em períodos de ditadura. Outra questão evidenciada diz respeito à inadimplência das rádios, que, de acordo com números explicitados pelo produtor Ayrton dos Anjos, não repassam efetivamente todo o valor referente a direitos autorais aos músicos e compositores.

Em geral, reconhece-se o potencial da diversidade cultural como fator de agregação de valor, que se traduz em produtos que, por trazerem inovação, têm, em alguma medida, grande aceitação no mercado transnacional do mundo globalizado, ávido por consumir o outro na forma de produtos exóticos e/ou de novidades. Em outras palavras, a cultura representa uma fonte ou “recurso” importantíssimo de riqueza em um mundo globalizado. Assim, nota-se que as diferentes regiões do globo, conscientes disso, vêm buscando identificar vocações locais, de modo a concretizar expressões da cultura local em produtos e serviços.

Entretanto, muitas vezes não se nota que os fatores culturais são vetores cruciais não apenas na ponta do processo (na forma de produto ou

serviço), mas também no processo em si, e que significados são incorporados quando as organizações e agentes sociais buscam investir no universo simbólico que está associado a sua produção. Com isso, eles abrem oportunidade para que processos de identificação e/ou engajamento do consumidor se produzam de maneira mais efetiva.

O uso das novas tecnologias digitais já é corrente na produção dos músicos independentes do Rio Grande do Sul, à qual esta pesquisa se dedica. Trabalhos como o do acordeonista Gabriel Romano e o do músico Pirisca Grecco são disponibilizados através do site YouTube, assim como vídeos das composições do grupo Instrumental Picumã, especialmente produzidos para a exposição no site, que hoje é um dos principais meios de divulgação dos trabalhos musicais. Além disso, os ambientes virtuais são os mais recentes espaços de socialização das identidades coletivas relacionadas a esse “novo gauchismo”.

Juntamente com o uso de outras ferramentas tecnológicas, como o *crowdfunding*³², abre-se uma nova possibilidade mercadológica e de conquista de outros públicos. O artista Pirisca Grecco, por exemplo, utiliza-se dos meios virtuais para manter um contato próximo com seus fãs e divulgar seu trabalho, alimentando constantemente suas páginas web com informações sobre suas composições e suas apresentações, estreitando o vínculo com o público.

Assim, o desenvolvimento da produção musical independente no país é marcado tanto por uma crise generalizada da indústria quanto por uma inédita organização da cena independente. O novo cenário musical independente, em sua trajetória, caracterizou-se pela atuação predominantemente local, vinculada normalmente a segmentos musicais específicos, que costumam atuar na formação de novos artistas e na prospecção de novos nichos de mercado. No entanto, considerando a pulverização dos meios de produção musical que as tecnologias digitais passaram a proporcionar já a partir do final dos anos 1980, entende-se que hoje o termo sirva indistintamente tanto a

³² Traduzido como “financiamento coletivo”, consiste na obtenção de capital para iniciativas de interesse coletivo através da agregação de múltiplas fontes de financiamento, em geral pessoas físicas interessadas na iniciativa. O termo é muitas vezes usado para descrever especificamente ações na Internet com o objetivo de arrecadar dinheiro para artistas, jornalismo cidadão, pequenos negócios e empresas emergentes, campanhas políticas, iniciativas de *software* livre, filantropia e ajuda a regiões atingidas por desastres, entre outros.

pequenas gravadoras quanto a artistas que desenvolvem autonomamente a produção de seus discos.

O crescimento do setor independente instaurou uma reorganização do campo, depois de décadas de supremacia quase absoluta das *majors* multinacionais. Uma ação em favor do segmento foi a criação da Associação Brasileira da Música Independente (ABMI), em São Paulo, no ano de 2001, “que chegou a reunir dezenas de selos independentes e que visava, assim como a ABPD no passado, constituir-se como um agente político de defesa dos interesses do setor” (DE MARCHI, 2006; VICENTE, 2006). A respeito das novas tecnologias digitais e da internet nesse processo, Kolberg argumenta:

A internet é a “virada de chave” do novo cenário musical. Atua como um sistema ilimitado de acesso a materiais musicais. Sendo, assim, crucial no que toca um novo modelo de se fazer distribuição de música, tanto legalmente – como pelos sistemas de streamings e downloads de graça – quanto ilegalmente. As possibilidades de distribuição de música pela internet apontam para algo bem mais importante do que a pirataria. Nesse sentido, a grande indústria demonstrou a priori um relativo fracasso em controlar e transformar a distribuição digital no seu grande veículo de vendas. Atualmente, porém, utilizam-se de sistemas streamings – nome dado a transmissão de dados pela internet, podendo ter valores comerciais. Spotify, Deezer, Rdio, Sonora são alguns exemplos. A internet consolidou-se como alternativa consistente para a divulgação e distribuição dos trabalhos de artistas e gravadoras independentes, enfraquecendo o controle das majors sobre essas áreas vitais dentro de sua estratégia de atuação. (2016, p.21)

Desse modo, muda-se completamente o cenário da indústria da música. Ela aumenta sua seletividade, racionaliza ainda mais sua atuação, reduz seus elencos e, nesse processo, tende a marginalizar artistas menos imbuídos de sua lógica ou não classificáveis dentro dos segmentos de mercado que passa a privilegiar. Nesses termos, uma cena independente surge tanto como espaço de resistência cultural e política à nova organização da indústria, quanto como única via de acesso ao mercado para um variado grupo de artistas (VICENTE, 2016).

No contexto do Rio Grande do Sul vale ressaltar que, no ano de 2009, a gravadora ACIT, responsável pela grande maioria da produção fonográfica do estado, torna-se também uma produtora “que visa agenciar, organizar e

promover eventos com toda a qualidade e credibilidade que a gravadora possui”, como constam informações em seu site³³. Além disso afirmam que “a partir de avanços tecnológicos a gravadora conquista seu espaço na venda de músicas por meio de sites conhecidos, como I Tunes. Visando atender todos os públicos, desde os mais modernos, até aqueles que gostam de ter um acervo de discos”. Estas informações deixam claro como as empresas do mercado fonográfico têm que adaptar-se ao cenário musical atual, abrindo outras possibilidades de venda e contato com o público consumidor.

O contexto da música independente chega, agora, não mais só como um meio em que projeta inicialmente as bandas desconhecidas para futuramente elas virem a fechar contratos com gravadoras, mas, sim, como um espaço cultural de intensa circulação artística, que não depende de grandes conglomerados. As bandas não necessitam mais exclusivamente de grandes gravadoras para serem gravadas, ou para poderem circular e terem seus produtos distribuídos. Apresentam-se, à vista disso, bandas que carregam costumes e características culturais diferentes daquelas tidas no passado, resultantes desse contexto histórico contrastante.

No Rio Grande do Sul, existem expressões musicais que se constituíram em diversas cidades do estado a partir de valores culturais oriundos do cenário independente. Entre as cidades que as bandas independentes normalmente circulam, estão: Caxias do Sul, Porto Alegre, Santa Cruz do Sul, Santa Maria, Ijuí e Pelotas. Nessas cidades, então, encontram-se grupos sociais que participam desses movimentos independentes, fomentando a cena durante o ano. Além da circulação anual em casas de shows que recebem essa proposta com bandas independentes, acontecem, hoje em dia, diversos festivais de cunho independente no estado, como o Morrostock, o Acid Rock, o Pira Rural e o Fest Malta, entre outros. Os festivais são, também, a melhor oportunidade de conhecer grupos e artistas novos e, além disso, o público que faz parte desse movimento cultural.

Desde 2013, foram criados cinco selos de produção musical independente no Rio Grande do Sul; são eles: 180 Selo Fonográfico (Passo Fundo), cujos principais artistas são: Frank Jorge, Suco Elétrico, Gross, Edgard

³³ <http://www.acit.com.br/>

Scandurra, Cachorro Grande, O Terno, Mustache e os Apaches; Lezma Records (São Leopoldo), cujos principais artistas são: Supervão, Moldragon, The Gentrificators, Chimi Churris e Siléste; Ué Discos (Santiago), cujos principais artistas são: Fantomáticos, Marcus Manzoni e Beto Stone; Umbaduba Records (Porto Alegre), cujos principais artistas são: Não ao Futebol Moderno, Deathbycolt e Enchente; Honey Bomb Records (Caxias do Sul), cujos principais artistas são: Catavento, Cuscobayo e Bike (FOSTER, 2016).

Vale observar que o cenário independente vai além das bandas, pois marcam presença pessoas que prezam pelos costumes que tal cenário propõe. Nesse contexto, por exemplo, percebe-se através de opiniões, de estilos de vida, de gostos musicais, de roupas, de gírias, de posição ideológica, de formas de viver, fortes marcas identitárias em comum entre o público presente. Tende-se, desse modo, a entender como funciona essa rede cultural existente e como ela vem quebrando paradigmas e limitações antes intransponíveis. Os limites não estão apenas nos conceitos de espaço e meio cultural, mas também com relação ao conteúdo e aos tipos de manifestações que ecoam com essas iniciativas culturais, considerando que o crescimento de um cenário musical independente potencializa a própria existência de arte independente.

No discurso do cenário independente estão presentes diversas questões sociais em voga. Temas como diversidade sexual, ecologia e preocupação com demandas sociais urbanas podem ser vistos em grande parte nos artistas que hoje se baseiam em redes culturais independentes. Os movimentos sociais certamente também têm contribuído muito nesse processo, fazendo com que os músicos comecem a pensar mais no que é música e para quem ela é feita, dando espaço a grupos que antes não tinham voz. Outra questão importante é a liberdade de expressão, que intensifica a produção artística na cidade e faz com que muitas pessoas queiram participar dessa transformação social em curso.

No exemplo dos músicos independentes, que serão explorados no quarto capítulo, é notório um discurso contrário a manifestações conservadoras sobre a identidade sul-rio-grandense e aos entendimentos cristalizados e construídos sobre o gauchismo. Através da resignificação de símbolos, como os ritmos considerados ligados à tradição gauchesca, e entendimentos

estético-musicais divergentes, constroem-se outras possibilidades para a criação musical sul-rio-grandense que problematizam questões culturais construídas sobre a identidade do Rio Grande do Sul.

Nesse processo, ocorre uma acentuada e inevitável mudança na forma de agir e pensar a arte e o mercado por parte da pessoa musicista. Em questão de poucos anos mudou-se o conceito de estabilidade na carreira, ou a expectativa de ser contratado por uma gravadora, sendo quase inexistente essa possibilidade em se tratando de produção independente. Também relacionado a isso está o fato do próprio entendimento do “ser artista”. Há muito tempo a mídia e quem obtinha do monopólio da produção artística também criava ídolos como ícones, personagens a serem seguidos, distantes da vida “comum” do público. Essas são algumas cristalizações que vêm desconstruindo-se ao se tratar da atuação profissional do musicista atualmente, que trabalha em todas as esferas de sua produção e possui um diálogo direto com o público, principalmente nas etapas de produção e financiamento coletivo, em que depende do público para a realização de seus trabalhos.

A produção independente, assim sendo, surge como uma estratégia possível dentro da carreira do artista que, a princípio, não implicaria necessariamente em um questionamento da indústria ou da sociedade como um todo. Contudo, considerando a importância do momento histórico vivido no país, de intensas crises políticas e econômicas, seria difícil não interpretar, também, o surgimento da cena independente como resultado da racionalidade da indústria por parte dos artistas. Além disso, a atuação bem-sucedida dentro do mercado independente parece implicar um alto grau de compreensão dos aspectos envolvidos na produção e comercialização do disco (VICENTE, 2016, p. 5).

3.5 A indústria fonográfica atual no Rio Grande do Sul

No contexto do Rio Grande do Sul, como foi exposto no segundo capítulo, as décadas de 1970 e 1980 também foram caracterizadas por transformações na indústria fonográfica do estado, devido à consolidação dos Festivais Nativistas e do consecutivo registro da produção musical realizada

em tais eventos, o que promoveu o surgimento de gravadoras como a Isaec, a Quero-Quero, a RBS Discos, a Pialo, a ACIT e o Selo LCB, para atender à demanda. É importante ressaltar, como destaca Jacks (1998), como o Nativismo movimentou a indústria cultural local, criando espaços de difusão para a produção musical relacionada ao regionalismo. Em suas décadas de ascensão, 1970 e 1980, houve um elevado número de rádios e revistas integrados ao movimento, como a Rádio Liberdade FM, que, segundo a autora, foi

um exemplo típico da influência que o Nativismo teve no mercado cultural gaúcho. A rádio foi criada em 1983, mas em 1985 detectou um espaço diferenciado que poderia ser explorado comercialmente, aberto sem dúvida pela ação anterior de outros veículos, mas que tem na base a demanda do 'público nativista'. (JACKS, 1998, p. 76)

Também Jacks (1998) cita as revistas *Tché*, *Tarca* e *Sul* e a coluna *Regionalismo*, do jornal *Zero Hora*, como produções editoriais que atuaram sobre o crescimento do mercado musical regionalista. Segundo a autora, a criação desses espaços aconteceria porque “a indústria cultural mantém relações intrínsecas com o contexto cultural onde atua, neste caso respondendo à demanda do público motivado pela retomada de sua identidade regional” (p. 76). Porém, para a pesquisadora, os veículos de comunicação não lideram, e sim acompanham o processo do Nativismo:

só muito tempo depois foi apoiado pela indústria cultural, diante da possibilidade de ganho com este novo produto, que estava sendo consumido no 'mercado paralelo', como fez a televisão, meio mais poderoso do setor, por sua força de penetração. Mesmo assim, a Califórnia só recebeu cobertura televisiva a partir de sua quinta ou sexta edição, isto é, quando o festival já estava consolidado como evento cultural. Os programas Galpão Crioulo (RBS) e Galpão Nativo (TVE) só foram para o ar a partir de 1983, doze anos após o início do Movimento. (JACKS, 1998, p. 78)

Dessa forma, as décadas de 1980 e 1990 provocaram diversas transformações no mercado fonográfico. Vicente e De Marchi (2014) aclaram sobre mudanças advindas do plano econômico nesse período e que provocaram o sucesso de artistas e a ascensão do mercado fonográfico devido a mudanças de estratégia das gravadoras. Indicam-se como fatores da melhoria econômica na década de 1990 o advento do Plano Real de 1994, que

deu início a um período de estabilidade econômica no país. Como outro fator, tem-se a mudança para as tecnologias digitais.

Uma das mais importantes foi a adoção da tecnologia digital como paradigma tecnológico da indústria fonográfica local. Apesar de serem comercializados nos países de economia desenvolvida desde a década anterior, no Brasil, a popularização do *Compact Disc* (CD) só ocorreria na década de 1990, graças a uma agressiva campanha das gravadoras para a substituição de discos em vinil (LP e compactos) e das fitas magnéticas, tipo Cassete, pelos novos discos digitais. (DE MARCHI, 2014, p. 24)

Como o CD tinha um custo mais elevado que as gravações em disco, as empresas conseguiram recuperar seus ganhos através dessa transformação tecnológica. Tal alteração também influenciaria diretamente a terceirização das etapas produtivas de gravação, devido à padronização dos equipamentos para produção e reprodução. Esse fato possibilitou transferir para intermediários algumas fases da gravação, ficando a cargo das gravadoras os serviços relacionados à distribuição e à divulgação dos artigos fonográficos na mídia. As atividades, postas dessa forma, ocasionaram uma baixa no custo de produção dos CD's, devido à divisão não só da produção como também de seus gastos, além de potencializarem o marketing dos artistas, propiciando às empresas independentes melhores condições de investir em diversidades musicais, relacionadas a demandas identitárias de diversas localidades e faixas etárias.

Na década de 1990, a principal e mais estruturada atividade musical fonográfica no Rio Grande do Sul aconteceu em torno do Movimento Nativista, como já foi mencionado, com duas gravadoras, ACIT e USA Discos, liderando esse mercado, seguidas pela RBS Discos. Segundo Ricardo (1998), o rock e o samba produzido no estado, juntamente com a “música popular gaúcha”, não possuíam a mesma visibilidade no mercado fonográfico, não conseguindo espaço suficiente nos espaços radiofônicos e televisivos. Também segundo o autor, “o quadro é similar ao que encontramos no cenário nacional: o mercado não se estrutura de forma estável e rentável, por falta de espaço suficiente na mídia (apesar de existirem espaços privilegiados como a Ipanema FM e a FM Cultura em Porto Alegre)” (Ricardo, 1998, p. 82).

Segundo o autor, o mercado da música regional gaúcha conquistou espaço após a gravadora ACIT, inicialmente localizada na cidade de Porto Alegre e atualmente atuante na cidade de Caxias do Sul (desde o ano de

2003), investir criteriosamente na contratação e profissionalização de todos os envolvidos na gravação, divulgação e distribuição do produto final, o disco. A empresa foi criada em 1982, segundo informações de seu site³⁴, “com a ideia de montar uma empresa atacadista, distribuindo dentro do Rio Grande do Sul trabalhos das gravadoras multinacionais, surgindo a oportunidade de mostrar os artistas do Sul para novos mercados”.

Em informações também expostas no site da gravadora, é afirmado que a empresa “mantém no seu cast os maiores nomes da música regional, Pedro Ortaça, Tchê Barbaridade, Gaúcho da Fronteira, Os Monarcas, César Oliveira e Rogério Melo, mostrando que a música do Sul é também música brasileira e de qualidade.” Também afirmam que “com as mudanças do mercado fonográfico, a Acit também atua no mercado gospel, católico e na música sertaneja, trazendo artistas conhecidos e com qualidade musical, caso do grupo Dádiva Divina, indicado ao Troféu Louvemos ao Senhor, Padre Ezequiel, e a dupla sertaneja que vem despontado, André e Karina, conhecidos nos rodeios da região sudeste”, mostrando a estratificação dos gêneros musicais através da indústria fonográfica desse período.

Essa fase foi marcada, entre outras características, pela queda da hegemonia das grandes gravadoras do “eixo Rio-São Paulo” devido à regionalização da produção musical, através da proliferação de estúdios de gravação em diversas localidades no país, o que viria a fortalecer também o segmento da música independente (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 25). Gravadoras como Trama, Biscoito Fino, Deck Disc, Indie Records e Atração Fonográfica “dedicam-se a descoberta de novos artistas e até mesmo na continuidade da carreira de nomes consagrados, como Chico Buarque, Milton Nascimento, Rita Lee e Maria Bethânia”. (IBIDEM)

Esse processo, entre outros fatores, deu-se devido ao “desenvolvimento da indústria de microinformática que facilitou o acesso de indivíduos a equipamentos eletrônicos de gravação e reprodução sonoras” (VICENTE, DE MARCHI, 2014), tornando mais acessível e autônomo o processo de produção e gravação musical. Sobre as mudanças no mercado que provocaram a descentralização da produção musical, os pesquisadores afirmam:

³⁴ <http://www.acit.com.br/> acesso em 5 de outubro de 2017.

Sua importância reside em que eles refazem diversas fronteiras: entre o eixo Rio-São Paulo e o restante do país, entre o *mainstream* musical e suas margens, entre a comunicação de massa e a comunicação digital em rede. Em seu conjunto, a crescente importância que assumem essas diferentes experiências de produção musical faz com que as fronteiras entre o *mainstream* musical e suas margens se estreitem (HERSCHMANN, 2011), criando novas possibilidades de negócios com música gravada que se colocam como alternativas viáveis à tradicional produção e venda de discos em alguns poucos revendedores autorizados. Sua importância é de tal ordem que permite aos agentes que formam essa indústria questionarem a legitimidade de suas tradicionais instituições (lojas de discos, as gravadoras, os discos físicos, a ABPD, a legislação de direitos autorais, entre outras), abrindo um novo horizonte de possibilidades tanto estéticas quanto comerciais. (IBIDEM)

Nesse momento, os selos independentes serviam de fonte para as grandes gravadoras. Terceirizando suas atividades de produção, tendiam a concentrar-se nas áreas de divulgação e distribuição, onde sua vantagem competitiva podia ser expressa através da extensão de sua estrutura logística. Assim, é criada uma espécie de divisão do mercado, onde caberia às *majors* viabilizar a divulgação e distribuição maciça de alguns produtos, pinçados da produção independente, que demonstrassem um maior potencial para transitar do circuito local para o nacional (ou mesmo mundial). Como mostra Vicente (2016) “o interesse das grandes gravadoras pelo segmento foi despertado já no início da década 90, com as *majors*³⁵ criando ou associando-se a selos voltados especificamente para a prospecção de novos artistas do cenário”. Como exemplo temos “O *Banguela Records* - que foi criado em 1994 através de uma associação entre Carlos Miranda, o grupo *Titãs* e a WEA – que lançou as bandas brasileiras *Raimundos*, *Little Quail* e *Mascavo Roots*, além de *Mundo Livre S/A* (Recife) e *Graforrêia Xilarmônica* (Porto Alegre). O selo *Chaos*, criado pela Sony em 1992, lançou nomes como *Chico Science & Nação Zumbi* (Recife), *Skank* (Belo Horizonte), e *Gabriel, o Pensador* (Rio), entre outros.” (VICENTE, 2006). Dessa forma, a indústria fonográfica local começa a crescer após esse período de descentralização na produção de discos:

³⁵ “Denomina-se como *majors*, seguindo a tradição norte-americana, às gravadoras de atuação globalizada e/ou ligadas aos grandes conglomerados de comunicação existentes no país. Essas empresas tendem a operar com a difusão maciça de alguns poucos artistas e álbuns (blockbusters).” (VICENTE, 2006, p.2)

De acordo com os dados divulgados pela ABPD, entre 1990 e 1999, houve um crescimento 114,38% em vendas de unidades físicas, tendo o ano de 1998 como o ápice desse movimento (107,9 milhões de unidades vendidas). Esse crescimento foi tão expressivo que, em 1996, as gravadoras filiadas à ABPD arrecadaram juntas cerca de 1.394,5 milhões de dólares americanos, passando a ocupar o 6º lugar no ranking mundial da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI, 1999; YÚDICE, 2007). (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 25)

O consumo de música popular nesse momento também passou por importantes transformações, passando a ter cada vez mais vínculo com questões identitárias regionais. No final da década de 1990, a indústria fonográfica brasileira alcança um considerável crescimento econômico, representado por uma opulenta diversidade cultural em suas produções, devido à pulverização da produção e ao aproveitamento de outros nichos. Porém, como afirmam Vicente e De Marchi (2014):

Essa diversidade da produção ainda se encontrava fortemente dependente das decisões das grandes gravadoras instaladas no eixo Rio-São Paulo. Afinal, eram elas que controlavam os principais sistemas de distribuição de discos físicos para as diferentes regiões do país e mantinham um estreito laço com os meios de comunicação de massa de alcance nacional. (VICENTE, DE MARCHI, 2014, p. 21)

Segundo Mann (2002), os músicos também empreenderam seus próprios discos por vários outros meios, de modo que o Rio Grande do Sul termina o século XX como o terceiro maior polo produtor do país no segmento. Em 1999 é fundada a *Associação Gaúcha de Discos Independentes - Agadisc* (com Henrique Mann na presidência, Frank Solari na vice-presidência e Pery Souza na presidência do Conselho) que,

agindo em conjunto com a Mostra, a Rock Rock Produtora e a Prefeitura de Porto Alegre conseguem promover vários eventos com destaque para o Encontro Regional de Música Independente em 2001, em uma maratona de aproximadamente cinquenta shows, ciclos de debates e exposição de discos e instrumentos em quatro dias, no Centro Municipal de Cultura. (MANN, 2002)

Tais acontecimentos abririam o caminho para uma nova fase de reformulação nos negócios fonográficos, somada ao advento das redes digitais de comunicação.

CAPÍTULO IV – ETNOGRAFANDO A NOVA CENA DA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA

Este capítulo abordará a nova cena da música regional gaúcha, a partir da trajetória de atuação profissional e artística de parte de seus integrantes, musicistas e produtores, desenvolvida através de material etnográfico como acompanhamento de tais grupos em suas apresentações e entrevistas semiestruturadas com tais colaboradores. Nesses encontros, foram desenvolvidos temas como a relação inicial dos musicistas com o fazer artístico e a constituição de seus atuais trabalhos, assim como a relação com o mercado musical e com questões ideológicas relacionadas à arte e à cultura regional do estado e sua relação com outras localidades. O capítulo será desenvolvido a partir das entrevistas realizadas com os músicos do Instrumental Picumã e com os artistas Pirisca Grecco e Gabriel Romano.

4.1 Hibridizando gêneros musicais e valorizando as trajetórias artísticas

No dia 26 de junho de 2017, fui ao encontro dos músicos Texo Cabral e Miguel Tejera, integrantes do grupo Instrumental Picumã, na casa de Miguel em Porto Alegre, para uma entrevista pré-agendada. Já os conhecia do segmento dos festivais nativistas, onde comumente os encontrava. Essa seria a primeira entrevista, realizada formalmente, que fazia parte de meu trabalho de campo, estava apreensiva com as respostas que encontraria e com a possibilidade de concordância dos musicistas em reconhecerem-se nessa nova conjuntura, que traz consigo outras formas de pensar o trabalho com a música regional.

Na chegada, comento sobre o propósito da pesquisa, cujo tema já é ligeiramente reconhecido por Miguel Tejera, que se diz leitor do blog Gauchismo Líquido e me parabeniza pelo trabalho e as reflexões trazidas. Quando instigo que os pesquiso por vê-los criarem novas formas do fazer tradicional ligado à música regional, Tejera argumenta:

A gente tem que desenvolver essa capacidade de se adaptar também. A gente no Picumã, por exemplo, procura exatamente isso,

criar nosso cenário ideal, né? Mas como somos todos instrumentistas e acompanhamos e tal a gente tem que ter a capacidade de se adaptar muito hoje em dia. (entrevista concedida por Miguel Tejera à autora em junho de 2017)



Figura 1 Miguel Tejera em entrevista realizada em sua casa em Porto Alegre, junho de 2017.
Foto: Guilherme Becker

Tejera refere-se a sua própria atuação e à de seus colegas de grupo como músicos acompanhadores em trabalhos de outros artistas do segmento regional, comumente cantores, e a um novo entendimento a partir da autonomia com a criação do grupo. Tal colocação atenta para as padronizações dos fazeres artísticos dos instrumentistas no ambiente cultural da música regional, padronizações essas relacionadas a papéis coadjuvantes, e à quebra dessas estruturas a partir da criação do grupo, visando que houvesse protagonismo desses musicistas, de suas composições e de seus entendimentos sobre os próprios fazeres musicais. Nessa formação (acordeom, guitarra, flauta, contrabaixo e percussões), constituída somente por músicos instrumentistas, há participação efetiva de todos nas etapas constitutivas da produção musical e executiva. Sobre isso, o flautista Texo Cabral discorre ao comentar sobre o surgimento do grupo:

Eu, Paulinho, Miguel, Catega³⁶, a gente já vinha falando e sempre gostando de tocar junto. Aí surgiu a vontade de tocar do jeito da gente, fazer essa música ir mais adiante do nosso jeito, e a gente ser lembrado: 'Óh aquele grupo lá eu gostei, tem um sotaque' E nós buscamos um sotaque. (entrevista concedida por Texo Cabral à autora em junho de 2017)



Figura 2 Texo Cabral em entrevista realizada em Porto Alegre, junho de 2017.
Foto: Guilherme Becker

O Instrumental Picumã surgiu no ano de 2013 na cidade de Porto Alegre. O grupo teve início a partir da união de músicos instrumentistas atuantes na música regionalista gaúcha com objetivo de realizarem seus trabalhos autorais com composições instrumentais. A sonoridade ou sotaque, como afirmam, seria o elo com a cultura gauchesca e com suas trajetórias como músicos desse ambiente cultural. Porém, ao escutarmos o grupo, nos deparamos com uma linguagem influenciada pelo jazz, com o uso de improvisações e com a influência do choro em algumas composições, em suas estruturas melódicas e rítmicas principalmente, em uma mistura de ritmos reconhecíveis da cultura gauchesca, como a chacareira e a milonga, aliada com a sonoridade pessoal dos instrumentistas.

Apesar da ligação cultural com o regionalismo, há uma ruptura nas escolhas musicais do grupo, que coloca a “sonoridade gauchesca”, mais

³⁶ Paulinho, Miguel e Catega são três integrantes da banda Instrumental Picumã, sendo Paulinho Goulart acordeonista, Miguel Tejera baixista e Catega (Matheus Alves) guitarrista.

comumente circundante apenas nos meios em que é projetada tradicionalmente, em outra esfera e em outro contexto sócio-musical, com improvisações e valorização do estilo de cada músico no contexto apresentado. Sobre isso há uma interessante afirmativa na apresentação do primeiro disco, lançado em 2016, feita pelo músico Tasso Bangel, integrante do Conjunto Farroupilha, grupo de destaque nas décadas de 1950 e 1960, citado no primeiro capítulo:

Ouvindo o CD do Instrumental Picumã, cheguei ao seguinte pensamento: Evolução é a palavra que me chega, procurando definir este quinteto instrumental, que traz uma nova proposta para a produção da arte musical em um grupo que trabalha em constante parceria, seja na composição de seu repertório, seja na realização dos arranjos. O Instrumental Picumã tem a melhor proposta para a evolução melo-harmônica e rítmica, que é executada pela flauta, pelo acordeom, pela guitarra, pelo baixo e pela percussão. É uma rara parceria que para mim é uma evolução, na formação de um grupo instrumental sem 'estrelismos' e com o melhor entendimento entre os cinco componentes. (BANGEL, Tasso. Encarte do disco Instrumental Picumã, 2016)

Além do reconhecimento por parte do músico sobre entendimentos não conservadores a respeito da música identitária do Rio Grande do Sul, é notável em seu relato a referência a aspectos éticos relacionados ao comportamento dos musicistas, que certamente diferencia-se do padrão na época de maior atuação de Bangel, quando fazia parte do Conjunto Farroupilha, período no qual as grandes gravadoras ainda possuíam a hegemonia sobre a produção musical. Atualmente, os artistas renunciam aos estrelismos, diferente do que era comumente observado em grupos mais antigos, que possuíam um músico principal, e nos quais muitas vezes não havia envolvimento dos artistas com as demais etapas da produção musical. Hoje, os artistas envolvem-se diretamente em seus trabalhos, não só na parte de concepção musical, mas na parte executiva dos projetos. Dessa forma, passam pelos musicistas diversas etapas do fazer artístico, sendo eles atualmente os responsáveis por pensar em todas as fases de produção, até mesmo no alcance de público e na distribuição, como veremos no decorrer do capítulo.

Em entrevista distinta realizada em agosto de 2017 com outro integrante do grupo, o acordeonista Paulinho Goulart, foram expostas de forma mais detalhada as razões que levaram ao surgimento do grupo Instrumental Picumã.

Nessa oportunidade, que se deu em virtude da gravação do programa “Músicas do mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade”³⁷ (QR code 19), que tive a oportunidade de dirigir a convite do professor Dr. Reginaldo Gil Braga, convidei Paulinho Goulart a falar sobre seu trabalho, juntamente com o também acordeonista Gabriel Romano. Questionado a contar sobre a reunião de musicistas nativistas para formar um grupo instrumental autoral, Paulinho Goulart conta:

O Picumã surgiu em 2013, eu e o Texo Cabral já tocávamos com o Pirisca há muito tempo, já. Então sempre nos camarins antes dos shows a gente se encontrava e começava a tocar, ‘Olha aqui, tem essa música aqui’, ‘Ah, eu sei essa música aqui do Lito Vitale³⁸, ‘Ah beleza, olha aqui, eu sei essa outra música’, entendeu? Então começamos a tocar alguma coisa, começamos a criar um repertório, aí assim ‘vamos fazer um lance aí, vamos convidar o Matheus pra colocar um violão nessa jogada aí’. Aí convidamos o Matheus, o Categuinha, então em princípio nós éramos um trio né, o Trio Picumã. Depois a gente começou com outros músicos, teve outro batera na banda, teve convite pra outro baixista tocar, mas a coisa não andou até que a gente encontrou o Miguel Tejera que estava a fim de tocar e a gente convidou o Tejera e em seguida o Bruno e formamos esse trabalho o Instrumental Picumã. Como eu falei, em 2013 a gente começou e ficou tocando dois anos assim até a gente se sentir seguro pra gravar a coisa e desenvolver composições nossas. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

³⁷ “Músicas do Mundo: etnomusicologia na Rádio da Universidade” é um programa semanal dedicado à difusão das pesquisas acadêmicas no campo da etnomusicologia feitas por integrantes do grupo Etnomus, vinculado de Programa de Pós-graduação em *Etnomusicologia* da UFRGS tendo como coordenador o professor Dr. Reginaldo Gil Braga. O programa vai ao ar todas às segundas-feiras, a partir das 20:30, e é transmitido via rádio (1080 AM) e através do site www.ufrgs.br/radio. O programa aqui referido intitula-se “Renovações na música regional gaúcha” (direção Clarissa Ferreira) - Exibido em 11/09/2017 em “Rádio da Universidade”- AM 1080 e está disponível no site YouTube através do link: <https://www.youtube.com/watch?v=olgg7t-Czp8>.

³⁸ Lito Vitale, nome artístico de Héctor Facundo Vitale ([Villa Adelina](http://VillaAdelina.com), [provincia de Buenos Aires](http://provincia.deBuenosAires.com), 01 de dezembro de 1961) é um músico, pianista e arranjador argentino.



QR CODE 19 Programa Músicas do Mundo



Figura 3 Clarissa Ferreira, Paulinho Goulart e Gabriel Romano na gravação do programa Músicas do mundo: Etnomusicologia na Rádio da Universidade, exibido em 11/09/2017

A partir da fala de Paulinho Goulart, demonstram-se as referências em comum dos integrantes do grupo, de segmentos e gêneros musicais para além do regionalista gaúcho, que fazem insurgir uma certa coesão estética, que provoca a criação do grupo. Paulinho comenta ser colega de Texo Cabral no trabalho com o músico Pirisca Grecco, fundamental personagem deste mosaico e um dos principais artistas reconhecidos como atuante na renovação da música regionalista no século XXI.

Tive conhecimento do trabalho de Pirisca através dos festivais nativistas, quando já era um músico reconhecido dentro do cenário regionalista, com alguns discos gravados. Fiquei instigada quando conheci sua música, apesar de não ser ainda naquele momento uma pesquisadora dessas questões, pois

minha impressão pessoal ao ouvi-la já era de uma atualização da sonoridade gauchesca, construída para uma linguagem mais cosmopolita, com letras mais reflexivas, algumas até existencialistas, com sotaque interiorano nas palavras e sons e presença do linguajar gauchesco. Interessante pensar em como tudo soava para mim como “autêntico”, seja pela vivência dos músicos que o acompanhavam e a do próprio artista, seja por sua trajetória dentro da música regionalista.

Nesse momento, em que passo a conhecer sua obra, começo a perceber afinidades quanto à apreciação da mesma entre alguns colegas musicistas do movimento nativista e entre amigos, na grande maioria de minha faixa etária, jovens naquele período. Por uma identificação de carácter ideológico, implícita em sua música, creio que foi surgindo uma escuta coletiva, levada pela identificação e pelo sentimento de pertencimento que aflorava em quem possuía as chaves para decifrar aqueles elementos sonoros construídos. Chaves essas conquistadas pela vivência cultural, que perpassa churrascos de domingo ao som das rádios AM e FM e seus programas gauchescos, ou até mesmo as comemorações de datas representativas para a identidade do Rio Grande do Sul, como o 20 de setembro, em alusão à Revolução Farroupilha, momentos esses em que vão sendo implantando os códigos sonoros relacionados a um sentimento de tradição e de ligação com a regionalidade e a representação de uma identidade gaúcha.

Pirisca Grecco possui uma trajetória singular, proveniente de uma família de musicistas diretamente envolvidos com a cultura gaúcha regionalista, dos festivais nativistas e dos Centros de Tradição Gaúchas, tema que será abordado mais detalhadamente no segundo item deste capítulo. Tive a oportunidade de entrevistá-lo em abril de 2018 na cidade de Porto Alegre, enquanto esperava a passagem de som do show do acordeonista Alúcio Rockembach do Theatro São Pedro, no qual fez uma participação. Ao discorrer sobre suas influências, das mais ligadas ao regionalismo gaúcho mescladas com posteriores contatos que teve com a música brasileira e com o rock, o músico conta:

Em casa ouvia vinis além da Califórnia, os de música popular brasileira, Caetano, Gal, Chico, muita coisa boa, e isso eu escuto até hoje, assim, Bethânia, Gonzaguinha. Rega a minha raiz, com certeza,

assim. Veio o CTG, invernada mirim do Sinuelo, a gaita ponto do avô ali, tocava também, e mais no colégio também, estudante, tivemos uma banda chamada 'Arame farpado' com o Duca e os primos ali, no colégio, primeira guitarra na época do Rock in Rio, assim, nossos ídolos: Angueras e ACDC, Marupiaras e Haydn, nossas influências, nossa fusão, nesta confusão que nos criou, nos tornou libertos, nossa linha livre, se criou uma linha livre, vamos transitar por ela. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Pirisca, em sua fala, faz alusão à “linha livre”, presente em alguns festivais, categoria criada para incluir outros gêneros musicais não relacionados com a “música campeira”, denominada categoria de “linha campeira”, tema que abordei em minha dissertação de mestrado, citada anteriormente. As referências trazidas por Pirisca são em parte de grupos regionais atuantes nas primeiras décadas dos festivais nativistas, como Os Angueras, grupo surgido em 1962, fundado pelo poeta e letrista Aparício Silva Rillo, escritor de letras, contos e peças de teatro, muito respeitado por sua obra no meio nativista. Pirisca Grecco participou inclusive de um disco produzido recentemente só com composições de Aparício Silva Rillo.

Já Os Marupiaras, ou Grupo de Arte Nativa Marupiaras, foi o grupo que venceu a primeira edição do festival Califórnia da Canção, o primeiro do segmento que veio a se chamar posteriormente de movimento nativista, com a canção *Reflexão*. Cícero Galeno Lopes (1987) conta que a motivação para a criação da Califórnia da Canção deu-se devido à proibição de participação do grupo Marupiaras em outro festival por sua composição tratar-se de tema regionalista.

Na cidade de Uruguaiana, uma emissora de rádio AM resolveu promover festival de música popular. Vários grupos participaram dele, entre os quais o Grupo de Arte Nativa Marupiaras. Por não ter se classificado, o grupo quis saber o motivo da desclassificação. Soube, então, que a peça que defendera era regionalista, gauchesca, como se costuma dizer inadvertidamente, como se também se falasse em arte brasileira. Esse foi o ovo. (LOPES, 1987, p. 56)

O que provocou a indignação dos excluídos do 1º Festival da Música Popular da Fronteira, promovido pela rádio São Miguel em Uruguaiana, não foi algo ligado à qualidade da canção apresentada. A milonga *Abichornado*, de autoria de Colmar Duarte e de Júlio Machado da Silva, que seria apresentada

pelos Marupiaras teve como justificada a desclassificação por motivo de tratar-se de uma canção regional gaúcha.

Assim, é demarcado nas referências trazidas por Pirisca o impasse entre tradição e modernidade a partir das trajetórias dos grupos que destaca. Tal mistura de influências, ou hibridização, fica demonstrada a partir das criações dessa nova cena, explícitas através dos elementos rítmicos ou de “sotaques”, como afirmou o flautista Texo Cabral, e é demonstrada através da fala de Paulinho Goulart sobre o repertório desenvolvido pelo grupo Instrumental Picumã e a influência da música popular brasileira.

Em grupo a gente começou a compor, a criar, o Matheus que é o cara mais compositor de todos nós eu acho, começou a mostrar os temas dele, e a gente começou a mexer, a arranjar, a tocar outras coisas, a arranjar outras coisas. ‘Ah, vamos tocar o Tom Jobim aqui, o Mojave’, ‘Mas quem sabe a gente faz essa valsa’, ‘Quem sabe a gente faz em chacareira’ e começamos a mesclar essas coisas. Acho que a gente usa muito ali no Picumã das influências de todos assim. (entrevista concedida por Paulinho Goulart, à autora em agosto de 2017)

A incursão de ritmos platinos nos rearranjos do grupo em repertório de jazz brasileiro, como foi o exemplo trazido por Paulinho Goulart, atenta para a demonstração de uma identidade sul americana que busca ser demonstrada e evidenciada, como o “sotaque” a que Texo Cabral se refere. O uso dos gêneros musicais como marcadores de identidade é uma questão importante sobre esse tema, que será discutida ao longo do quarto capítulo. Vale lembrar que a incursão de ritmos platinos como a chacareira, ritmo originário da região norte da Argentina, deu-se através dos festivais nativistas na década de 1980, como foi demonstrado no primeiro capítulo, estando o seu uso ligado a permissões e proibições dos regulamentos dos festivais, nos entendimentos do MTG. Dessa forma, a apropriação de tais gêneros musicais para um repertório diverso, ligado a uma ideia de brasilidade, como é o exemplo do rearranjo da composição de Tom Jobim, leva a uma nova combinação de elementos simbólicos.

Sobre esse rompimento com entendimentos tradicionais do uso de determinados gêneros e ritmos, Paulinho comenta sentir-se resguardado e com o aval da renovação estética, a partir da participação do músico Texo Cabral na

criação do Instrumental Picumã, também componente do grupo Tambo do Bando, que atuou na década de 1980 no segmento dos festivais nativistas, sendo considerado como o principal vanguardista do período, dentro dos entendimentos da música regional gaúcha mais tradicional.

A gente tá com o Texo Cabral, que é uma entidade pra nós, é um professor, é um mestre. Um cara que tem uma história lá do Tambo do Bando, nos anos 80, que eram os caras já da vanguarda da época, já estavam na frente, no texto que eles abordavam, na maneira que eles expunham suas músicas, as composições. Então eu acho que a partir do Texo nós nunca pensamos em fazer algo que nos prendesse ou colocasse uma barreira pra nós assim: 'vamos fazer até aqui, até aqui nós vamos, depois daqui não é mais o nosso território'. Então com esse aval do Texo a gente sempre teve coragem de arriscar um pouquinho e aí os temas, as influências. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

Em entrevista, Paulinho Goulart também comenta sobre um movimento conceitualmente semelhante ao grupo Instrumental Picumã, que ocorreu quando veio morar e trabalhar em Porto Alegre com outros musicistas.

Até que em 2008 a gente resolveu vir pra Porto Alegre, juntamos uma galera eu, o Érlon, o Cristiano Quevedo, o Marcelinho Freitas, o Felipe Alvarez que é contrabaixista, a gente tinha um outro trabalho lá em Santa Maria que era o Quarteto Gauderiano de música instrumental e já era um princípio do que o Picumã faz hoje, pegar música com harmonias mais elaboradas, ritmos assim e coloca esse sotaque gaúcho mas com uma cara universal assim, de harmonias e ritmos assim, uma música que a gente conseguisse dialogar com os caras que tocavam jazz, os caras que tocavam, choro né, e mais ou menos por aí né. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

É notável um movimento de musicistas do interior com essa mesma concepção artística que foi descrita aqui, sobre a hibridização de diferentes gêneros e ritmos musicais marcados por serem constituintes de identidade. Apesar de a etnografia basear-se em uma parte restrita desses grupos, é importante mencionar a presença de outros grupos na cena contemporânea, como ficou demonstrado em matéria publicada no jornal *Pioneiro* de Caxias do Sul, de 16 e 17 de setembro de 2017³⁹. Nessa matéria, destaca-se a produção

³⁹ <http://pioneiro.clicrbs.com.br/especiais-pio/almanaque770/770.html>

musical da região da serra do Rio Grande do Sul que dialoga com o nativismo e o rock. Nesse contexto, são citadas as bandas Grandfúria, Cuscobayo, Yangos, Ligante Anfetamínico, Rock de Galpão e Graforréia Xilarmônica. Também é importante ressaltar os trabalhos do músico Pedro Ribas, parceiro musical de Pirisca Grecco, e os trabalhos dos instrumentistas Luciano Maia, Gabriel Selvagem, Mariano Teles, Paulinho Fagundes, Lucas Araújo e grupo Canjerona, que também são compostos por musicistas com vivência e trajetória de profissionalização na música regional gaúcha, que, a partir de seus trabalhos, ressignificam tais entendimentos, somando outras influências musicais.

O uso de diversos ritmos através da hibridização de gêneros platinos e brasileiros também é uma das características das composições do acordeonista Gabriel Romano. O acordeonista, natural de Esteio (RS), atua profissionalmente desde os 15 anos. Segundo apresenta em seu release profissional, “foi aluno do Conservatório Musical Carlos Gomes de Esteio, e formou-se entre a experiência de tocar em Centros de Tradição Gaúcha e festivais e as aulas de acordeom com diversos professores, como Leandro Rodrigues e Oscar dos Reis”. Seu trabalho autoral, segundo conta na mesma biografia profissional, usada nas divulgações do músico “ecoa influências de artistas como Astor Piazzolla, Dominginhos, Hermeto Pascoal, Bob Marley, Itamar Assumpção, entre outros”.

Conheci o Gabriel por alguns amigos em comum no meio nativista e tradicionalista. Um tempo depois trabalhamos juntos em algumas apresentações do grupo de danças do Centro de Tradições Gaúchas Domadores do Rincão, da sua cidade natal, Esteio (RS), a cerca de vinte e três quilômetros de Porto Alegre. Lembro-me de acompanhar algumas apresentações de seu trabalho antes de fazer parte do seu show “Doce é a Passagem”. Numa oportunidade, dividimos uma noite de shows em evento que produzi, com uma apresentação minha e uma sua, em um bar do bairro boêmio de Porto Alegre, a Cidade Baixa⁴⁰.

⁴⁰ O bar mencionado chama-se “Boteco Tchê”. É interessante mencionar que o bar era inicialmente do segmento gauchesco, mas que abria seu palco para outros gêneros, apesar de ter um público da cultura gauchesca fiel ao lugar.

Com o passar do tempo, foi um colega que se tornou mais próximo devido aos encontros na casa e estúdio do músico Wagner Lagemann, na zona sul de Porto Alegre, ponto de encontro de parte da cena contemporânea de musicistas e compositores residentes na cidade. Mais recentemente, no ano de 2016 e parte de 2017, realizamos outros trabalhos juntos, como o projeto O Fabuloso Concerto, que se dedica a tocar a trilha sonora do filme O Fabuloso Destino de Amelie Poulain.

Nossa parceria musical foi mais uma vez selada em abril de 2017, quando fui convidada por Gabriel a integrar seu grupo em apresentações, após a saída do violinista que o acompanhava até então. Desde lá, nos apresentamos em eventos como o Festival Pira Rural, na cidade de Ibarama (RS), em bares da cidade de Porto Alegre, como o Café Fon Fon e o Quintal Bar e Cultura, e, mais recentemente (março de 2018), no Festival de Bandas Instrumentais de Porto Alegre.

Ao vivenciar suas composições pude perceber sonoridades identificáveis com as construções identitárias gauchescas, como fraseados e, principalmente, ritmos claramente explicitados em trechos de composições híbridas na forma, na quantidade de elementos acionados e na sonoridade repleta de dissonâncias e quebras rítmicas. Tive a oportunidade de entrevistar Gabriel em sua casa em Esteio em uma visita pré-agendada, em julho de 2017. Com ares de formalidade, devido à presença de dois produtores de vídeo que aceitaram o convite de gravar a conversa, começo a elencar temas sobre os quais Gabriel facilmente discorre, entrecruzando o protocolo da entrevista semiestruturada com a familiaridade de colegas que somos.



Figura 4 Gabriel Romano e Clarissa Ferreira, Esteio (RS), julho de 2017.

As características cujas evidências notei na composição de Gabriel são rapidamente abordadas na entrevista, quando peço que ele comente sobre essa hibridização em suas músicas.

Quando eu comecei a fazer o 'Doce é a passagem', eu tinha muita vontade de demonstrar o que dava pra fazer com a música sul americana, o que dava pra mesclar com outros gêneros, eu queria brincar com isso assim, né? Muito inspirado na Tropicália, que foi uma união, né? Uma quebra de fronteiras, e eu quis fazer isso com a música que eu tinha mais próxima de mim. E eu sempre ouvi muito candombe, eu gosto demais, milonga, chamamé. E aí eu comecei a tocar com o Ivan Andrade, um violinista eu tocava música cigana e tinha uma banda de música cigana, aí eu decidi fazer um chamamé que tinha elementos ciganos, aí foi a primeira música que eu fiz desse trabalho que é Correntes Andarilhas, que faz uma referência ao chamamé e aos ciganos, por isso esse nome. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em agosto de 2017)

A hibridização de diversos gêneros musicais, de culturas e localidades distintas, é uma característica da produção musical realizada atualmente no estado. O relato de Gabriel Romano faz acionar uma passagem de meu diário de campo, retratando um diálogo entre músicos e plateia ocorrido em um show na cidade de Santo Antônio da Patrulha, RS, em maio de 2017, show em que eu tive a oportunidade de atuar como instrumentista

O apresentador do evento, após a apresentação de duas músicas, abre para o público fazer perguntas a Gabriel e ao grupo. Um integrante da plateia pergunta a Gabriel em qual gênero musical suas composições se enquadrariam. Antes da resposta de Gabriel, e de acordo ao clima informal do evento, o clarinetista Pedro Dom responde antecipadamente: 'um latino mucho loco'. Plateia e músicos riem pela espontaneidade e pela possibilidade correta da resposta. O senhor que fez a pergunta questiona uma possível sonoridade celta nas músicas de Gabriel. O mesmo afirma que participava de um trio de música cigana com seu antigo violinista, o que demonstra a convergência do reconhecimento de sonoridades. (FERREIRA, diário de campo)

Fica demonstrado através desse episódio, que aconteceu no evento em Santo Antônio da Patrulha, a dificuldade em enquadrar a música produzida por Gabriel em algum gênero específico, devido à união de diversos ritmos em suas composições, e como isso é, de certa forma, reconhecido pelo público. Assim como no grupo Instrumental Picumã, a hibridização torna-se potencializada pelas diferentes trajetórias e influências dos próprio integrantes. Apesar dos influxos em comum entre os participantes do grupo, em entrevista pude constatar, a partir das falas de Paulinho Goulart, a peculiaridade de cada integrante, constituída por suas formações, pelos caminhos que percorreram e até mesmo por suas origens e nacionalidades. Em sua narrativa, o músico discorre sobre as trajetórias musicais do músico uruguaio Miguel Tejera como contrabaixista da banda, e do percussionista Bruno Coelho.

Tem as influências do Miguel Tejera, o contrabaixista que é um uruguaio né, então tem muito essa coisa do ritmo, da latinidade. Ele nos ensinou a tocar candombe, nos ensinou como eram as células do candombe. Eu tocava candombe achando que estava tocando candombe, até que chegou um cara e disse: 'Não, tem células assim, assado, essa e essa...' e nós começamos a trabalhar aquilo ali e aprender, né? Depois com a entrada do Bruno também. O Bruno já tem outra influência, que já vai mais pro samba, pra outra área, mais para a música brasileira do que pra música latina, música argentina, uruguaia, então começou a ocorrer essa troca de influências. Até o Bruno conhecia bem pouco da música argentina que nos influencia muito, as chacareiras, milongas, chamamés, mas ele conhece muito da música brasileira e começou a rolar essa troca. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

Em sua entrevista, Gabriel também comenta sobre os diferentes musicistas, instrumentos e instrumentistas que formam o grupo, que também acabam por criar conjuntamente a sonoridade das composições e a estética de

seu trabalho. Quando pergunto como se deu a formação do grupo, que chegou a sete componentes quando completo, como em apresentação que fizemos no Festival Pira Rural, Gabriel responde:

As coisas aconteceram, e só fui deixando as coisas fluírem. Eu não pensava nessas formações, lá no início era só eu e o Neuro. Aí chegou o Ivan, com a linguagem dele, e eu já fui compondo algo que pudesse inserir ele, com aquela linguagem cigana. Aí entrou o Wagner, o Panela que era outro percussionista, aí o Panela teve que sair da banda e entrou o Bruno Coelho com uma outra pegada assim, e as coisas foram se transformando. No meio da gravação do 'Doce é a passagem' o Ivan teve que sair da banda, por causa do curso dele, e isso também transformou bastante, tinha músicas que ele teria que gravar o violino e já estavam prontas, né? Aí pensamos: 'vamos botar outros instrumentos no lugar do violino, que pode dar uma cor diferente para as músicas'. Aí colocamos um clarinete, uma flauta, que o Pedrinho Figueiredo gravou. Tem uma música também que tem um piano, e assim foi acontecendo. Aí o Pedro Dom que é clarinetista também adorou tocar com a gente e acabou entrando e comprando a ideia. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

São notáveis as diversas influências musicais presentes no trabalho de Gabriel Romano a partir das diferentes vivências dos músicos integrantes de seu grupo. A partir de trajetórias como a do violonista Neuro Junior, de Encruzilhada do Sul (RS), e a do clarinetista Pedro Dom, de Novo Hamburgo (RS), pode-se compreender as possíveis e múltiplas trajetórias que percorrem os músicos profissionais atualmente. O primeiro tem sua formação musical voltada à cultura regionalista, acompanhando cantores e instrumentistas do segmento e tendo notável influência do também violinista gaúcho Yamandu Costa. Já Pedro Dom é um multi-instrumentista, arranjador e produtor que se dedica ao estudo do instrumento em meio acadêmico, cursando nos Estados Unidos o mestrado em clarinete.

Diferentes campos de atuação da música se encontram nos trabalhos da cena contemporânea aqui estudada, o que demonstra a múltipla raiz que dá fruto a diversas hibridizações demonstradas em seus trabalhos. Como a trajetória dos musicistas está diretamente relacionada com o desenvolvimento de suas concepções artísticas, e como a iniciação na música na grande maioria dos musicistas etnografados se dá através de ambiente familiar, o próximo subitem irá tratar da formação musical e das relações sócio-musicais dos

musicistas pesquisados e do desenvolvimento de sua profissionalização através da música gaúcha regional.

4.2 Música regional gaúcha: da iniciação à profissionalização

A partir das entrevistas realizadas, pude perceber como a relação com a música, para a maioria dos artistas que participaram da etnografia, se dá através do ambiente familiar. Podemos pensar em como a cultura musical está internalizada nas cidades do interior do Rio Grande do Sul, de onde são provenientes a grande maioria dos interlocutores desta pesquisa. Relatos como do flautista Texo Cabral, natural de Cachoeira do Sul (RS), evidenciam a relação com a música em ambiente familiar e escolar no interior do estado, em sua cidade natal.

Tinha música em casa. Meu avô tocava um violãozinho, aí deu um instrumento para cada filho, tinha violão, tinha piano, tinha tudo em casa. Eu vim pegar um instrumento com oito anos de idade, lá na cidade, em Cachoeira, eu morava pra fora antes. Aí na cidade eu peguei um violão, eu gostei. Aprendi a tocar fácil. Aí meu velho reativou uma banda marcial no colégio. Aí tive um primeiro contato com o pífaro. Nessa ocasião eu tinha nove anos, conheci o maestro flautista da Ospa. Daí ele me emprestou a flauta. Aí tirei o som na primeira bocada, e comecei a gostar, mais do que estar em aula. (entrevista concedida por Texo Cabral à autora em junho de 2017)

Em convergência está a trajetória dos acordeonistas Paulinho Goulart e Gabriel Romano, que tiveram contato com o instrumento através da tradição gaúcha, pelo ambiente dos Centros de Tradição Gaúcha e bailes gaúchos, cujas famílias participavam de alguma forma, seja como organizadores de eventos relacionados à cultura gaúcha ou participando como público ou como músicos atuantes, como fica demonstrado na fala de Paulinho Goulart:

Venho de uma família de músicos, aprendi a tocar através do meu avô. Ela era o mais velho de quatorze irmãos, desses quatorze, doze eram músicos, um tocava uma harmônica, um tocava pandeiro, outro tocava um violão, e o meu avô, o mais velho, tocava gaita, violão, gaita ponto⁴¹, gaita piano, então cresci nesse núcleo da família assim

⁴¹ A Gaita de Botão é um instrumento musical similar ao acordeom, que possui botões no lugar de teclas, sendo por esta razão também conhecida como gaita de botão, gaita botoneira, gaita de 8 baixos.

onde a gente se encontrava aos domingos, sempre tinha churrasco da família domingo e aquela coisa que ia todo dia assim, todo mundo tocando um pouco e era bem variado. Tinha meu avô que tocava música bem tradicional como rancheira, vaneira, xote e ao mesmo tempo tinha o irmão mais novo dele, que era o meu tio Carlo, contemporâneo da minha mãe, que tocava guitarra e já tocava blues e tocava outras coisas e meus primos mais velhos também já tocavam violão, já tocavam uma bossa, já tocavam um choro, então tinha esse núcleo familiar. Mas como o Gabriel também no CTG foi um lugar que desde cedo minha mãe cantava também, foi cantora primeira prenda de CTG, cantou em grupo de dança e tal, então desde cedo eu comecei a participar desse núcleo de CTG. Primeiro dançando na internada mirim e mini mirim. Quando eu comecei a tocar estava com dez anos e com uns doze eu já comecei a tocar para os grupos de dança. Então o CTG tem uma grande influência na minha trajetória assim. Depois comecei a tocar baile, fandango assim né, no interior de Uruguaiana, participei de dois grupos de baile lá e fui indo ali. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

É importante ressaltar que o trabalho realizado pelos músicos nos Centros de Tradições Gaúchas, assim como nos bailes gaúchos, são serviços remunerados, seja por cachês eventuais de acordo com cada evento, ou por salários mensais, sendo algumas raras vezes através de registro de carteira assinada. Como violinista, atuando profissionalmente em grupos de danças tradicionais nos Centros de Tradições Gaúchas por cerca de oito anos, em alguns grupos tive acertos mensais, através de compromissos semanais de ensaios e apresentações ocasionais. Nesse ambiente conheci e trabalhei pela primeira vez com o acordeonista Gabriel Romano, como mencionei. Este comentou em entrevista sobre o trabalho com estes grupos a partir de sua aproximação com o instrumento, acordeom, ainda na infância, e do contato com a música estimulado pelo avô.

Eu comecei a tocar com nove anos, meu avô sempre gostou muito de acordeom, era um apaixonado por acordeom, sempre foi um cara muito festeiro assim, gostava muito de fazer festa depois do trabalho. Ele é daqui de Esteio, mas trabalhou no Brasil inteiro, em obras assim, eletricitista, e sempre acabava ficando amigo dos músicos nas festas assim, gostava demais. E o sonho dele era tocar acordeom mas nunca teve a oportunidade. Aí quando eu fiz nove anos ele me convenceu assim a fazer aula de gaita para tocar música gaúcha. A família frequentava CTG, aí eu comecei a tocar gaita e comecei a tocar no CTG que eu participava, tocando música de internada, com doze anos. [...] Eu fazia de graça assim, pra mim era um estudo também estar praticando ali. Aí quando eu tava com mais ou menos uns 15 anos eu comecei a ganhar 45,00 reais por mês para tocar para todos os grupos de dança do CTG, aí eu tocava p todo mundo.

Para os cantores, para os chuleadores. Aí eu tocava pra caramba, meu final de semana era só tocar pra CTG, sábado e domingo direto. Aí eu dançava na invernada juvenil e ganhava também a isenção da mensalidade pra poder dançar. Baita salário! (risos) Isso foi boa parte da adolescência, até quando meu filho nasceu. Eu fui pai bem cedo com 17 anos, aí que eu comecei a ir atrás da grana assim. [...]. Eu ainda toco às vezes em CTG foi a maneira que eu encontrei de levantar uma grana. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Instantes após esta fala de Gabriel, a entrevista é interrompida com a chegada de seu avô. Pergunto sobre o incentivo ao neto ser acordeonista, e ele responde: “Quando eu vi ele o primeiro dia eu disse: que cara de gaitero!”. Gabriel comenta que o avô atualmente fala: “eu investi nesse gaitero e ele não tem nem tempo de tocar pra mim mais”, reforçando a profissionalização do acordeonista, que fez do incentivo do avô ainda criança seu principal meio de subsistência.

A trajetória do músico Pirisca Grecco, outro importante personagem nesta etnografia, também inicia-se a partir do contato familiar e de sua relação com a cultura gaúcha. Natural de Uruguaiana, cidade de fronteira do Rio Grande do Sul com Argentina, apresenta-se em seu release profissional como nascido no mesmo ano da Califórnia da Canção, considerado o primeiro festival nativista, realizado no ano de 1971, como foi descrito no primeiro capítulo. Tal evento está marcado em sua trajetória, influenciando-o a tornar-se músico, como contou em entrevista:

A minha família, a família da minha mãe, do Duca Duarte, a minha mãe Ná e a Florinha que são irmãs do João Batista Machado, do Julinho, estavam envolvidas naquela primeira Califórnia, muito envolvidas. A mãe recém tinha me parido e a família fez parte desse movimento do nascimento da Califórnia. Foi um parto o nascimento da Califórnia, muito marcante pra nossa família isso. Tinha uma música do Colmar Duarte e do Julinho Machado que foi rejeitada no festival da rádio, então eles se olharam no olho e disseram: ‘Vamos fazer um movimento’ e fizeram. A gente nasceu com isso, a gente é filho dessa união assim. Nossa família ficou com vontade de fazer a partir dessa desclassificação, discriminação com o gênero. A gente cresceu dentro do CTG Sinuelo do Pago onde o lema foi ‘Em qualquer rodeio, sempre sinuelo’ então esses lemas acredito que me criaram. E as primeiras coisas que eu vi foram a Califórnia, o Rilo, a Estela, geniais, Jerônimo Jardim sempre estourando a mente, sempre diferente, sempre com banda, teclado, batera. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Pirisca refere-se à não aceitação da música de Colmar e Júlio Machado no festival produzido pela rádio, o que provocou a ideia de criar um festival de músicas regionais e que culminou na criação da Califórnia da Canção, episódio já relatado no subitem um deste capítulo e mais detalhadamente no capítulo dois. Como é possível notar em sua fala, o envolvimento com o festival é bastante significativo, pois, além do contato familiar, havia a oportunidade de acompanhar um evento daquela importância, com músicos e público de outras cidades e grandes shows, acontecimentos que Pirisca pôde experimentar enquanto criança em sua própria cidade.

Em entrevista, o músico comenta sobre sua atuação profissional em bandas de rock antes de dedicar-se ao regionalismo, no período em que cursava a universidade. Nesse mesmo relato, conta como o ambiente dos festivais de música nativista o conquistaram devido ao contexto artístico e de profissionalização envolvido em suas produções, mas aproveita para problematizá-los quanto à imposição de padrões, segundo ele, pouco discutidos:

Na época da faculdade em São Leopoldo com o Beleza fiz 'o Pirisca e os coniventes', uma banda que tocou muito em boteco, até conhecer o Túlio e o Ângelo e fazer música pra festival e trocar três horas de cover por três minutos de protagonismo, com um sonzão, os caras plugando teu violão, o Borges⁴² aquecendo pra próxima música, o Marengo⁴³ sempre no palco, então isso me conquistou, me tirou do 'barzito'. E tive como intérprete o papel do carteiro, entregar aquela carta do poeta e entregar para o destinatário que era o público e sempre tentando me livrar desse selo, né? Porque a correspondência não era eu, eu era o cara que fazia esse meio de campo. O intérprete eu acho que tem que fazer esse papel. E chegar até a Comparsa Elétrica, depois de percorrer todo um caminho formal de festivais, como a gente diz 'cetegisticamente' correto, né? Fazer bom combate, adquirir respeito pra poder rolar um som. As coisas que a gente toca hoje tudo tem vinte anos, são de uma era pré-

⁴² Luiz Carlos Borges (Santo Ângelo, 25 de março de 1953) é um músico instrumentista (acordeonista), compositor e intérprete brasileiro. É considerado um dos principais nomes da música regional do Rio Grande do Sul. Participou e venceu diversos festivais. Atuou, também, como jurado, idealizador e organizador do festival Musicanto Sul-Americano de nativismo, na cidade de Santa Rosa.

⁴³ Luiz Marengo (Porto Alegre, 22 de dezembro de 1964) é um cantor sul-riograndense de música nativista, considerado um dos principais representantes do segmento campeiro de meados da década de 1990.

festivais, de uma era que não passava em festivais, talvez estivesse fora do contexto, como eu me sinto as vezes num festival, fora de contexto, contexto esse que ninguém senta e contextualiza. Ninguém sabe. Contexto que orbita numa bolha, na faixa, no tamanho da bota, não sei, é um contexto que ninguém contextualiza. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Nessa fala, Pirisca comenta sobre o caminho que percorreu até vir a participar dos festivais nativistas e, anos após fazer parte desse movimento, vir a formar seu grupo chamado Comparsa Elétrica, a partir do convívio com músicos nesses eventos. “Cetegísticamente correto” refere-se às regras impostas pelo MTG, que influenciou muitas das normas e regulamentos dos festivais de música nativista. Nesse contexto, Pirisca deixa claro que muitas vezes submeteu-se a essas regras para poder participar de tais eventos e, assim, com o tempo de atuação, começou a sentir-se seguro para expor seus entendimentos musicais, algumas vezes discordantes dos praticados nesses ambientes culturais, nos quais, segundo ele, não há um debate claro, “orbita numa bolha”, preocupando-se com outras questões, como as indumentárias, acima das questões sonoro-musicais.

Pude observar, a partir de falas como a de Pirisca Grecco, a relação dos artistas interlocutores com o regionalismo a partir de um nicho de mercado estável, que se constituiu nas décadas de 1980 e 1990, como foi demonstrado no primeiro capítulo deste trabalho. No relato sobre sua trajetória, o contra baixista Miguel Tejera conta como começou sua relação profissional com o Nativismo, que o fez mudar-se para o Brasil, pois residia em seu país de origem, Uruguai:

A gente ficou impressionadíssimo com aquilo. Chegamos aqui e hotel e camarim e uma baita produção, e ainda fomos premiados, saímos com os bolsos cheios de dinheiro. Sim, imagina o cara larga o trabalho e se encontra com o cenário ‘óh! aqui dá para viver de música’, aí que eu conheci o lance do Nativismo. Pra mim isso não existia, um mercado de música regional que se sustenta dentro do próprio estado. Isso foi o que me trouxe pra cá meio involuntariamente. Porque a coisa começou a andar, eu comecei a tocar com o Cristiano Quevedo⁴⁴ na época e já tinha uma agenda, já

⁴⁴ Cristiano Quevedo é um cantor nativista natural de Piratini (RS). Em seus 20 anos de carreira, gravou 13 discos. Iniciou sua carreira nos festivais de música nativista, nos quais conquistou os principais prêmios do gênero no estado. (Fonte: <http://cristianoquevedo.rs/portal/#biografia>)

tinha trabalho. (entrevista concedida por Miguel Tejera à autora em junho de 2017)

Como podemos ver no primeiro capítulo, a produção de festivais nativistas no estado e sua ascensão na década de 1980 transformou o mercado musical em nível regional, a partir do surgimento de gravadoras, de meios de divulgação, como revistas e programas do gênero, e da formação de profissionais capacitados, como técnicos de som, produtores e musicistas. Toda essa rede construída a partir dos festivais de música nativista e do fortalecimento do gênero regional representava um mercado estável, até então não existente no estado.

A trajetória de Paulinho Goulart também converge com a de Miguel Tejera, no sentido de encontrarem no nativismo um mercado crescente em determinado momento, com condições de manterem sua subsistência e adquirirem uma vasta experiência profissional.

Em função de ir pra Santa Maria acabei conhecendo uma galera que era mais ligada ao movimento dos Festivais Nativistas. O próprio Elias tocava, acabei substituindo muito o Elias. O Elias naquela época foi pra São Paulo e tal, começou a me indicar para alguns trabalhos, o Érlon Péricles, o Sabani Felipe de Souza, o Luiz Carlos Ranoff, o Pirisca depois né. O Pirisca por mais que ele seja de Uruguaiana também, a gente já se conhecia lá, mas a gente transitava em lugares diferentes né, eu mais no CTG e o Pirisca uma onda mais na noite de Uruguaiana, de bares de rock e pop rock que ele fazia. Em Santa Maria através dessa conexão com o universo dos festivais que a gente acabou se encontrando. E aí começou toda uma produção assim com o Érlon que foi um baita parceiro, assim, que o festival tem aquela coisa de tu gravar a música né, mandar pra uma triagem, então a gente começou a parceria de gravar. Todo o dia a gente tinha uma música pra gravar, ou do Érlon, ou do Sabani, ou de um parceiro ou de outro, a gente gravava e conforme ia passando a gente ia participando dos festivais. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

Paulinho se refere ao processo de triagem das músicas selecionadas para o festival, feitas a partir de uma gravação prévia, e escolhidas por parte dos jurados em semanas que antecedem o festival. Essa etapa, assim como a produção posterior de um álbum fonográfico no festival, propicia o contato do musicista com produções em estúdio, sendo essa mais uma função que o musicista pode vir a desenvolver com os conhecimentos que adquire nessa prática. Parte dos musicistas entrevistados nesta etnografia também trabalha

com gravação e produção musical, não apenas de seus trabalhos, mas no desenvolvimento do trabalho de outros músicos, como é o caso de Paulinho Goulart e Pirisca Grecco.

Outra característica em comum dos artistas entrevistados se dá pelo tempo em que atuam como profissionais na área da música e os diversos segmentos que participaram até a constituição dos trabalhos de que hoje fazem parte. Texo Cabral é um exemplo dessa trajetória, pelo tempo de carreira e extensa atuação em diversos grupos relacionados à música regional do Rio Grande do Sul, como o já citado Tambo do Bando, grupo atuante nos festivais nativistas na década de 1980, que possuía uma postura contraventora em relação aos entendimentos conservadores sobre o gauchismo e as representações artístico-musicais do período no estado. Em entrevista, Texo comenta sobre a extensa carreira de musicista, e sobre os trabalhos que fez parte:

Profissionalmente desde 1969. Estava tocando em baile, tocando teclado. Estudei piano dos nove aos doze anos. Aí toquei baile. Aí em 1972 eu fui pra Santa Maria e não tive muita música, estava fazendo o segundo grau. Depois vim fazer arquitetura em Porto Alegre. O Tambo veio em 1986. Lá em Cachoeira em 1969 a gente fez um grupo que veio com ele pra Porto Alegre. O grupo Santa Preguiça. Era música de pesquisa. A gente se juntou com os Tapes e ficou 'Os Tapes e Santa Preguiça', e fazíamos show pelo interior do estado. Tá aí o Tambo há 31 anos. Na festa de 30 anos remasterizamos os dois discos e fizemos os dois CDs. Não tem nada de músicas novas. Tem um plano da gente fazer um com músicas novas. Tem algumas letras do Jacaré. E músicas que foram feitas depois da morte dele. O Santa Preguiça durou 15 anos, o Tambo tá em 31, faz 11 anos que tô com o Pirisca, e vai fazer 4 anos dia 12 de outubro do Instrumental Picumã. (entrevista concedida por Texo Cabral à autora em junho de 2017)

É interessante, na trajetória de Texo, sua participação em grupos de diferentes períodos e diversos entendimentos sobre a música regional. Além de fazer parte do Tambo do Bando e do grupo Instrumental Picumã, Texo trabalhou juntamente com seu grupo Santa Preguiça com Os Tapes, um significativo grupo de música de pesquisa⁴⁵ no estado, como conta em entrevista. Os Tapes foi um grupo criado por Waldir Garcia e José Cláudio

⁴⁵ Música de pesquisa é uma expressão comumente usada dentro da cultura gauchesca para um repertório de resgate e pesquisa, estando diretamente ligado ao entendimento de folclore e preservação.

Machado em 1971, que se dedicava a trabalhos de pesquisa musical. Participaram das gravações da série Música Popular do Sul em 1975 e viajaram por diversos países representando a música feita no Rio Grande do Sul no período.

Ficam demonstradas, através das falas dos músicos colaboradores, as trajetórias de atuação que provocaram a realização dos trabalhos atuais, a partir de um campo de conhecimentos e vivências que foram se desenvolvendo a partir da experiência prática de atuação e observação no ambiente da música regional. Para melhor compreendermos como se dá a produção e concepção dos trabalhos atuais, discutiremos, no próximo subitem, os modos de financiamento e realização desses trabalhos musicais.

4.3 Concepção, produção e recepção dos novos trabalhos musicais

Nas entrevistas, foram abordados temas que tratassem de aspectos práticos e conceituais sobre a produção dos trabalhos autorais dos musicistas entrevistados. Foram desenvolvidos temas como o custeamento, os lugares de atuação e até mesmo a relação com o público e o retorno financeiro desses projetos.

Em entrevista com o acordeonista Gabriel Romano, ele conta como se deu o financiamento e a realização de seu primeiro trabalho autoral. O musicista afirma que o seu primeiro álbum discográfico foi financiado a partir das remunerações recebidas em trabalhos realizados nos CTG's. Essa é uma forma que nos leva pensar em como se agenciam os musicistas atualmente para a realização de seus trabalhos. O acordeonista, como contou, trabalhou durante muitos anos acompanhando grupos de danças tradicionais gaúchas, usufruindo da estabilidade financeira propícia a quem realiza esse tipo de trabalho.

Essa é uma recorrência comum nos trabalhos realizados por músicos atualmente, que investem financeiramente em seus projetos com o recurso de outros trabalhos com a música, como também pude perceber em entrevista com integrantes do grupo Instrumental Picumã. Tanto a parte final da produção discográfica de estreia do grupo quanto a mais recente produção audiovisual

do músico Pirisca Grecco foram realizadas através de financiamentos coletivos para custear os gastos de produção. Esse foi um tema abordado nas entrevistas, em que foram relatados os processos dessas realizações. Miguel Tejera comentou em entrevista como buscaram auxílio de profissionais capacitados para esse tipo de produção, tendo duas pessoas responsáveis pelo desenvolvimento da campanha de financiamento e outra pela assessoria de imprensa. Nesse relato, também comenta sobre o próprio envolvimento com os recursos financeiros para que o projeto tivesse êxito.

Não se tinha a real visão de como seria isso. Foi tudo muito apostado também. Fizemos com orientação. O resultado foi que o que a gente esperava nem sempre dava, mas a gente foi aprimorando. Essa contribuição foi super importante, e também dos artistas. A Cultura e a TVE foram fundamentais porque são o lugar onde a gente escuta a música que se faz aqui. Mas foram coisas que a gente teve que pagar, porque se a gente não pagasse não acontecia. O grupo teve que se movimentar desde cedo para pagar as coisas, desde estúdio. Só a finalização do projeto foi por financiamento coletivo. A parte gráfica, as fotos, as cópias. Financiamos o projeto todo menos o estúdio. Pagamos com trabalhos feitos com a música, mas não com o Picumã. (entrevista concedida por Miguel Tejera à autora em junho de 2017)

Fica demonstrado como os trabalhos autorais dessa nova cena muitas vezes são investimentos realizados pelos próprios músicos, diferente do que acontecia nos períodos de hegemonia das gravadoras, em que essas etapas e os próprios financiamentos ficavam por conta de empresas e empresários responsáveis. Como conta Tejera, os meios de comunicação aberta citados pelo contraabaixista, como a FM Cultura e a TVE, foram os meios encontrados para realizar as divulgações, além da internet e da rede de outros artistas que auxiliaram na divulgação do financiamento, quase que exclusivamente também pela internet. Importante ressaltar que a FM Cultura e a TVE eram canais de rádio e televisão públicos, que foram extintos em junho de 2018 pelo governador do estado Ivo Sartori (PMDB) como uma das medidas de cortes, com o objetivo de solucionar a crise econômica do estado do Rio Grande do Sul.

Os ambientes virtuais são os mais recentes espaços de socialização das identidades coletivas relacionadas ao gauchismo. Nos últimos quatro anos,

surgiram as rádios web especializadas em música gaúcha, criando através delas um público muitas vezes diferenciado dos espaços onde se consumia essa música. Juntamente com o uso de outras ferramentas tecnológicas, como o *crowdfunding*, abre-se uma nova possibilidade mercadológica e de conquista de outros públicos.

A partir da fala do músico Pirisca Grecco, fica clara a compreensão dessa nova conjuntura. Pirisca utiliza-se dos meios virtuais para manter um contato mais próximo com seus fãs e divulgar seu trabalho.

O meu legado do *crowdfunding* foi acordar todos os dias e procurar um apoiador e tentar recompensá-lo. O *crowdfunding* da vida, da sobrevivência. Se eu te vendi uma cuia, bueno, vou botar boia na mesa, vou fazer um churrasco, vou somar com aquelas duas, três e vou pagar uma NET. O *crowdfunding* é diário, o músico não pode parar e foi esse sistema que nos ensinou. Nós tínhamos 60 dias pra levantar 30 mil, nós precisávamos de 500 reais por dia, então nós tinha que persuadir 5 pessoas pra se coçar e botar cem pila numa causa, que nós considerávamos boa, vendável, e isso nunca mais acabou, segue vivo. Tu acorda e precisa que alguém se coce, tire 30 pila ali, e retribuí-lo com uma cuia, um CD, ou ser uma companhia agradável que chame para um show, as vezes com toda a banda não dá. [...] Mas é maravilhoso e nós vamos indo, e nós estamos aprendendo a trabalhar e não esperar tocar o telefone, né? Há muito tempo o trabalho não é tocar na noite, não é esperar o festival, é fazer a música acontecer. Quando a gente não tem mais escolha de fazer outra coisa, já pensa no legado. Não tem como não pensar na classe, não tem como não pensar em ordem dos músicos, não tem como não pensar em cada colega que adoce e tem que fazer uma vaquinha pra pagar os troço, entende? Não tem como não pensar em passar os anos e o cara ainda não ter uma casa, depender do aluguel. Se o músico vem a faltar como que fica a família? O músico não pode adoecer né? Tem que estar tocando pra pagar o médico. Nosso capital é artístico, a gente tem uma conta conjunta. Cada vez que a gente diz sim uns para os outros a gente vai engordando essa conta. Porque há muito tempo saiu dos nossos planos o castelo, o carrão conversível, a vida de 'nat star' que eu digo. Agora tem que pelear no paraíso da sonegação do direito autoral, né? Sobreviver a escolha e fazer com alegria, influenciar os colegas também que trabalhem e acordem cedo todo dia. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Ao longo de sua trajetória, o artista explicita seu interesse em dialogar com o público, mantendo uma relação mais estreita através das redes sociais. Suas mensagens em grande parte contém como ponto em comum o incentivo à união, com frases e mensagens usando as tags (#) “Te abraça Rio Grande!” (#teabracariogrande), “Vamo se abraçar, gurizada” (#vamosseabracagurizada), e mais recentemente “Valorize o que é nosso!” (#valorizeoqueénosso), ou até

mesmo incentivos do tipo “Não critique somente, elogie o que você gosta”. Certamente, esse posicionamento no ambiente artístico musical gauchesco foi inovador, pois incitou uma outra cultura contrária à competição excessiva, presente em uma tradição construída a partir de festivais competitivos como são os festivais nativistas.

Com esses ideais sendo expostos, uma rede de pessoas concordantes foi crescendo. Além dos shows em que era contratado, o artista começou a organizar um Clube, que chamou de *Clube da Esquila*⁴⁶, em alusão ao nome de seu grupo, chamado *Comparsa Elétrica*⁴⁷. Com edições mensais, o clube foi crescendo, sempre com um músico convidado a cada mês. A rede também foi crescendo, de tal forma que foram criadas carteirinhas para os sócios e diversos produtos vinculados ao clube.

O uso da internet é uma ferramenta principal para Pirisca, que comenta: “Agora na rede social com uma resposta muito mais imediata assim, o que aconteceu ontem a gurizada tá elogiando hoje, então isso é uma roda né?”. Com essa rede de pessoas em contato, a ideia de fazer um financiamento coletivo tornou-se viável. E assim foi produzido o DVD *Comparsa Elétrica: O Filme*, gravado na praça na cidade de Santa Maria, com regravações das canções do repertório do artista e seu grupo.

Outro tema abordado foi a relação com o público do segmento regional e a vinculação com esses novos trabalhos da cena musical aqui abordada. Em entrevista, pergunto a Tejera qual seria o público do Picumã e se o mesmo converge com o público relacionado aos festivais e aos apreciadores dos músicos nativistas de destaque que acompanha.

- Miguel Tejera: O público também é uma coisa que eu me questiono ‘quem é o público do Picumã?’ A gente não sabe, a gente tá descobrindo. A gente partiu do público que a gente tá acostumado a trabalhar que foi o que nos juntou, através dos festivais, do Pirisca, do Érlon. Somos todos atuantes nesse meio, então descobrimos que tínhamos coisa em comum e fizemos o grupo. Quando pensamos em

⁴⁶ Esquila se refere ao ato de tosquiá, que significa a técnica de tosa para cortar lãs das ovelhas.

⁴⁷ Comparsa refere-se a expressão gauchesca para designar parceiro, companheiro, porém na região da fronteira do Rio Grande do Sul também refere-se a trabalhadores especializados na técnica de tosa, que significa cortar a lã das ovelhas, também chamada da esquila. Dessa forma, o artista faz alusão à práticas culturais gauchescas para dar nome a seu projeto e grupo.

tocar falamos em tocar em festival, mas pensamos será que esse é o nosso público? A gente tá descobrindo. Eu espero que também seja nosso público.

- Texo Cabral: Alguns são. É o público que nos conhece'. (entrevista concedida por Miguel Tejera e Texo Cabral à autora em junho de 2017)



Figura 5 Miguel Tejera e Texo Cabral em entrevista realizada em Porto Alegre em junho de 2017.

Foto: Guilherme Becker

Esse tema também foi abordado por Gabriel Romano, que comenta:

Bem no início da banda eu tinha ideia de tocar em CTG também, né? O primeiro CD eu vendia nos rodeios e vendi bastante até assim, e mais nos CTG's do que fora dos CTG'S. A galera me conhecia bastante assim e acaba comprando pra ajudar. Mas foi um processo bem bacana assim de reconhecer o público, porque eu via que a galera comprava muito o meu CD, mas não ouviam nem iam nos shows. Aí rolou assim um momento bem importante que nós fomos convidados para tocar na Semana Farroupilha de Esteio. E nós pensamos: 'vamos tocar o nosso repertório, né? Não o repertório tradicional'. Aí não queriam deixar a gente tocar nem subir no palco porque dois músicos não estavam usando bombacha. Isso no mesmo parque onde acontece a Expointer, só que na Semana Farroupilha de Esteio. Aí rolou um bafafá, uma confusão, tinha uma rádio lá entrevistando a gente: 'o que vocês acham disso?' até que aí conseguiram uma bombacha emprestada para o guitarrista, aí conseguiram um pala⁴⁸ pro violinista e aí deixaram subir assim mesmo. Nós tocamos nosso repertório e nunca mais nos chamaram para tocar. Aí pensamos: 'não vamos mais tentar entrar nesse meio

⁴⁸ Pala é uma vestimenta considerada como tradicional gaúcha, similar ao poncho.

que não é o tipo de público né?'. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Interessante na fala de Gabriel o relato sobre a compra e a possível não apreciação de seus discos pelo público frequentador dos CTG's. Nesse relato ficam mais claramente explícitas as diferenças sobre as preferências estéticas e as divergências sonoras e conceituais do trabalho autoral de Gabriel. No comentário sobre a participação da Semana Farroupilha de Esteio, evento este festejado na semana que antecede o 20 de setembro, principal marco da Revolução Farroupilha, fica demonstrada a obrigatoriedade de normas quanto às vestimentas segundo os entendimentos do MTG, que coordena tais festejos, o que aponta para o caráter simbólico e performático ser precedente à sonoridade proposta apresentada, pois, como conta, o show foi realizado e até mesmo bem aceito pelo público presente depois que foi resolvido o impasse das vestimentas. Sobre a aceitação do show neste espaço Gabriel comenta:

A maioria das pessoas não estava ali nos assistindo, mas rolou um público bem interessado assim. Foi bem bacana porque eu vejo que meu som é um som regional, isso que eles deveriam entender, porque eu tô usando tudo que eles contemplam nas minhas músicas, e é um som feito aqui, aqui em Esteio. E tem toda a linguagem da música gaúcha. Eu toco como um gaitero gaúcho. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Tendo a oportunidade de tocar no grupo de Gabriel, pude perceber uma aceitação bastante receptiva por parte do público quando nos apresentávamos em locais de um público jovem, como no festival Pira Rural na cidade de Ibarama, RS. Na entrevista, pergunto sobre essa aceitação por parte do público e sobre a receptividade nesse tipo de festival, de música independente.

Eu ouvi falar do Psicodália né? Que é um festival muito massa assim, e tem uma cena bem do rock meio Woodstock, e aí eu queria muito levar meu som pra esses lugares, porque o meu som é muito cabeça aberta, e eu imaginava que nesses festivais também fosse ter um público assim. Só que o Psicodália era bem voltado para o rock mesmo. Aí nesse ano foi o ano que eles resolveram abrir assim, fazer um festival multicultural. Nossa banda tocou lá no mesmo ano que o Yamandú tocou lá também. E a recepção foi boa demais, foi o nosso público mais caloroso assim, a galera curtiu demais. Depois a gente tocou mais dois anos no Psicodália e fomos convidados a tocar em mais festivais na mesma linha assim, de festivais independentes, que seguem essa linha do Psicodália assim, festivais no meio do mato, na natureza assim, isolado de tudo e onde a galera pode fazer o que

quiser assim, sem preconceitos, sem muita regra. E legal que a galera chega de peito aberto e eles respiram arte lá. Rola também muitas oficinas culturais assim, muito massa. E nós tocamos também no Pira Rural que foi o festival que mais nos acolheu assim até hoje. Tocamos três vezes no Pira Rural. Esse ano 2017, que tu tocou também, foi o terceiro ano. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)



Figura 6 Gabriel Romano e Clarissa Ferreira em entrevista realizada em Esteio, RS em junho de 2017. Foto: Guilherme Becker

Outra forma de financiamento dos trabalhos independentes do segmento musical abordado se dá através de fundos para cultura, provenientes de verbas do município ou do estado, sendo a seleção de tais trabalhos realizada através de editais. Gabriel Romano conta como financiou seus dois álbuns autorais:

O primeiro disco foi totalmente financiado pelo dinheiro do CTG. O segundo eu já tinha o grupo formado né, aí nós fizemos um show no Teatro Glênio Peres, foi a Primeira Mostra de Arte do Teatro Glênio Peres, nós fomos contemplados e aí com essa grana que ganhamos nós usamos para gravar o nosso segundo disco, aí eu já tive um baita apoio do grupo todo trabalhando junto assim. Era uma verba da Câmara de Vereadores de Porto Alegre. Deu pra pagar tudo. Claro que a gente teve bastante apoio assim, nós não pagamos cachês para os músicos por exemplo né? Bem colaborativo mesmo. Algumas participações nós pagamos, mas eu contei bastante com a colaboração do grupo todo ali que tava comigo. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Um ponto importante trazido na fala de Gabriel diz respeito ao sistema colaborativo entre os próprios músicos, que realizam trocas de serviços entre si, seja gravando faixas dos colegas sem cobrança de cachês, seja acompanhando-os em shows com remuneração incerta através do número de público e o couvert pago. Sobre os trabalhos musicais não remunerados, Gabriel comenta:

Eu sempre cobro para gravar e procuro sempre pagar quem vai tocar comigo, mas no meu grupo ali aconteceu uma coisa muito legal que a galera começou a comprar comigo mesmo a ideia. No início eu fazia de tudo para pagar o máximo que eu conseguia, sempre com a minha verba mesmo, bem baixa, é bem difícil mesmo. A galera começou a fazer mesmo parte da banda e começou a construir junto comigo, isso que ajudou bastante. Não foi eu que quis pagar menos pra eles, ou fazer de graça assim, partiu deles mesmo. Tivemos gastos com estúdio que foi bem alto assim, a prensagem, as participações especiais todas receberam. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

A fala de Gabriel demonstra a realização de trabalhos colaborativos entre os músicos, que se apoiam mutuamente em seus trabalhos individuais. Essa certamente é uma das importantes formas de viabilizar um trabalho em seus passos iniciais, de acordo com a conjuntura atual das condições de trabalho e financiamento artístico. Ao perguntar para Gabriel se havia um planejamento de carreira, pude constatar que sua resposta estava mais relacionada com sua relação com o seu trabalho do que com outros fatores externos como sucesso, ou retorno financeiro.

Eu não tenho muitos planos, mas eu sei que eu quero tocar bem e quero fazer um bom trabalho, esse é o meu plano, eu aposto nisso e espero que isso me traga bons frutos. Então por isso eu me dedico tanto pro meu instrumento. Eu quero tocar bem, estudar afu⁴⁹ e produzir boas músicas, fazer um bom trabalho. Esse é o meu plano principal assim, e eu me dedico afu pra isso. Mas pra me sustentar eu acabo trabalhando com outras coisas. Na música também, mas em outros projetos, como o Fabuloso Concerto, a Orquestra de Choro, grupos de forró, até em bandas gaúchas as vezes, numa banda de baile que eu toco, Grupo Recuerdo. E o grupo também tá me dando uma grana, sabe? Tem uns shows que aparecem. Tem também a minha mãe que tá me ajudando. A minha mãe se aposentou e

⁴⁹ Gíria de algumas regiões do Rio Grande do Sul, mais especificadamente Porto Alegre, que substitui a palavra “muito”.

começou a fazer a produção executiva assim e ela tá estudando bastante pra isso mesmo e ela tá conseguindo algumas coisas, sabe? Alguns projetos assim. Então meu plano é mais ou menos esse assim: deixo esse lado pra mãe e fico na produção artística, e é uma baita resposta né? Porque eu tenho que me dedicar bastante para retribuir toda essa ajuda. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Como os entendimentos ideológicos sobre o exercício profissional e a função com a música se fundem, pode perceber como a subjetividade e as crenças de cada músico se relacionam com a forma de compreender seu ofício. Pensando em adentrar mais esse tema, o próximo subitem irá abordar a construção da identidade musical e profissional do musicista.

4.4 Construção da subjetividade do musicista: um estudo sobre aspectos individuais do artista, sobre música e sobre a criação

Um fato evidenciado nas entrevistas diz respeito à concepção do trabalho artístico como forma de representar a identidade pessoal e musical dos integrantes, sendo essa escolha mais evidenciada do que o ensejo planejado de diálogo com algum tipo de público específico. A representação da subjetividade do músico enquanto agente ativo no fazer artístico musical é colocada em questão como um dos principais objetivos que se busca representar com a criação musical e com a performance, diferente de alguns entendimentos que consideram o músico apenas como intérprete, como, por exemplo, no ambiente da música de concerto.

Quando trouxe o tema sobre a identidade que se buscava representar e como esta se fazia presente desde a concepção musical até a identidade visual, em entrevista, o contrabaixista Miguel Tejera afirmou:

O objetivo principal era atingir a gente mesmo. Traduzir como a gente é mesmo. Sobre a capa pensou-se em uma coisa mais sóbria. Tem a ver né (Texto diz: 'É como a gente vê'). Passou por todos assim 'Tem muita estrela', 'Não, tem pouca estrela', 'Tem que ser uma fumaça', porque essa capa tem, o Tobias interpretou muito bem o lance do Picumã mesmo, né? Aí tem uma viagem que a gente pensava, um lance mais poético mesmo, que da faísca do fogo virava essas estrelinhas. Acho que é um pouco a viagem nossa assim. Olhando

pro público mas tentando transmitir o que a gente é. (entrevista concedida por Miguel Tejera, à autora em junho de 2017)

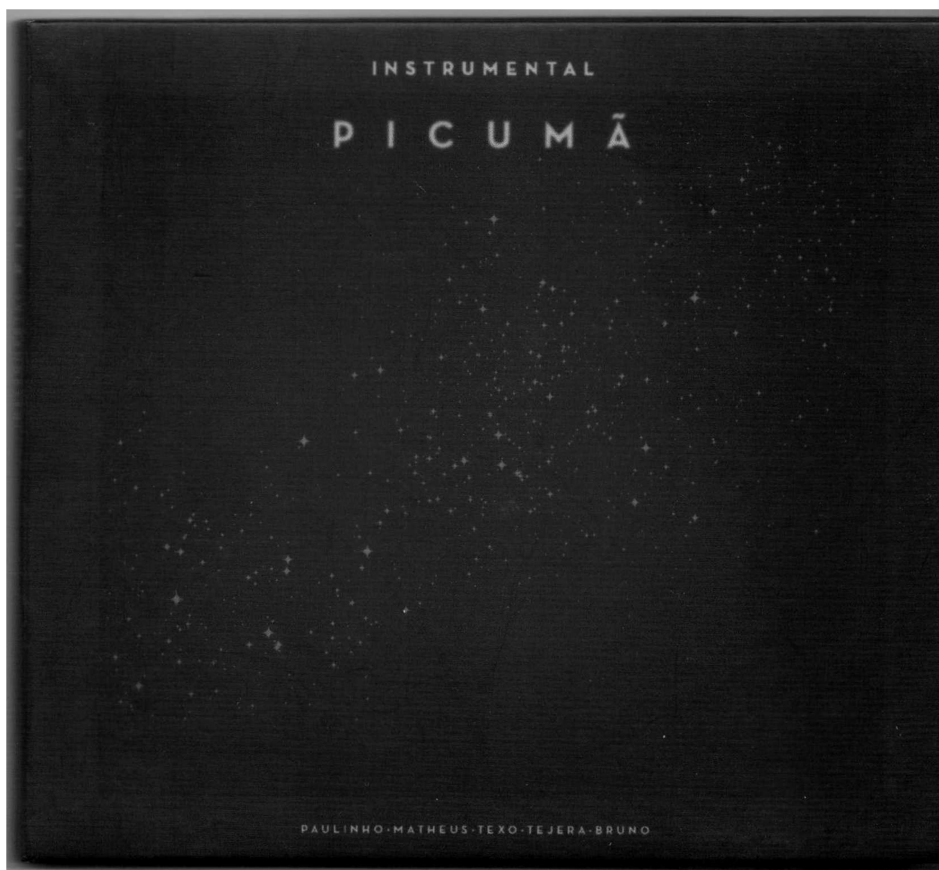


Figura 7 Capa disco Instrumental Picumã, 2016. Projeto gráfico: Thobias dos Santos

Vale aqui fazer um adendo quanto à analogia criada pelo grupo e pelo designer que criou a capa do disco em relação ao fogo, à transformação pela fumaça, chegando até o céu e as estrelas, estando aí o significado de “picumã”⁵⁰, palavra que dá nome ao grupo. Pode-se interpretar a relação do fogo de chão, elemento simbólico da cultura gauchesca, ligada à ancestralidade, com o elemento etéreo da fumaça e sua sublimação ao céu, dando ideia de uma origem e de uma relação advinda diretamente da terra se dissipando em fumaça a outras esferas. Essa conotação liga-se diretamente com o conceito do grupo de atingir outros espaços e outros públicos a partir dos sotaques e sonoridades tradicionais renovados.

⁵⁰ Picumã: substantivo feminino. Fuligem. Teia de aranha, enegrecida pela fuligem e engrossada pela poeira aderente. (<https://www.dicio.com.br/picumã/>)

Gabriel Romano também comenta sobre o desejo de mostrar-se em seus trabalhos artísticos, aquém de um interesse em representar um grupo específico ou um público.

O primeiro acho que foi um trabalho assim muito sincero. Eu tentei mostrar quem eu era, tentei existir assim no mundo da música, né? Aí comecei a compor, e quando tinha mais ou menos umas dez músicas, eu pensei: 'ah, vou começar a gravar, né?' E eu não tinha nem banda, não tinha nada, era só eu tocando as minhas músicas. Aí eu convidei o Neuro pra tocar, aí durante as gravações foram surgindo ideias assim. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Nessa fala fica demonstrada a valorização das subjetividades e das características advindas da trajetória profissional e musical dos integrantes enquanto participantes no grupo, como citado no início deste capítulo. Ao tratarmos sobre o tema da identidade e da representação neste trabalho, estando ele relacionado com a cultura gauchesca, que sempre se discutiu como gostaria de demonstrar-se através de suas instituições e órgãos, que acabaram definindo esta identidade, foi curioso e diverso perceber, a partir das entrevistas, que a concepção artística nos trabalhos atuais da cena estudada objetivaria a demonstração de aspectos individuais do artista como principal questão. Esta, por sua vez, irá se desmembrar em atitudes de comportamento até questões de escolhas rítmicas, delimitadoras do uso de determinados gêneros musicais como marcadores de identidade.

Também outra questão constituinte da identidade do músico nesse contexto diz respeito a sua formação como profissional, seja cantor, compositor ou instrumentista, e seus envolvimento com esse capital cultural adquirido, relacionado a conhecimentos técnico-musicais. Esse assunto foi abordado como consequência de observar como o domínio técnico dos instrumentistas em questão é evidenciado em seus trabalhos, destacáveis na forma como exploram as sonoridades do instrumento e pela junção de diversos conhecimentos técnicos, como harmonia, arranjo e fraseado.

Os acordeonistas Gabriel Romano e Paulinho Goulart contam relatos muito próximos quanto a uma redescoberta de seus instrumentos a partir do conhecimento de outras escolas do acordeom e do uso do instrumento por outras culturas, diferentes da gauchesca. Paulinho, por ter uma iniciação

musical relacionada ao ambiente familiar e à cultura gaúcha dos CTG'S, afirma que, a partir dos conhecimentos compartilhados com outro acordeonista, Elias Rezende, na cidade de Santa Maria, abriu-se um leque de possibilidades do uso do seu instrumento e das formas de executá-lo.

Depois fui pra Santa Maria uma época, quando cheguei com 17 anos, eu senti a necessidade: 'bueno, eu quero estudar música pra valer agora tudo isso que eu aprendi em função da minha família é maravilhoso, uma baita bagagem, mas agora eu quero ir além, aprender outras coisas, eu tinha uma curiosidade muito grande'. Então fui morar em Santa Maria. Chegando lá eu conheci o Elias Resende, um acordeonista que me apresentou um novo universo no acordeom. Eu cheguei lá achando que a gaita dava pra tocar só xote, vaneira, rancheira, o mais diferente que a gente tocava era o chamamé, e as influências que eu tinha era os irmãos Bertussi, o Nelson e Jeanette, era Os cobras do teclado, Os Mirins, Albino Manique, Antoninho Duarte. Quando cheguei em Santa Maria o Elias me apresentou um universo totalmente novo pra mim, me apresentou o Sivuca, o Dominginhos, o Richard Galeano aí foi 'Nossa, que loucura!' aí foi o meu despertar pra estudar música mesmo, aí senti que tinha que estudar mesmo e correr atrás né. (entrevista concedida por Paulinho Goulart à autora em agosto de 2017)

O também acordeonista Gabriel comenta sobre o momento em que passa a redescobrir o instrumento a partir do conhecimento de seu uso em outras culturas sócio-musicais. Interessante em sua fala a percepção de que, apesar de apreciar outros gêneros musicais, a sua prática no acordeom ainda estava diretamente relacionada com a cultura gaúcha.

Eu sempre gostei de ouvir muitas coisas assim, né? Ouvia mais outros instrumentistas do que os acordeonistas, eu sempre curti muito reggae assim. Durante a minha adolescência eu era muito do rock, eu só ouvia rock durante uma época, e não escutava nada de acordeom, até foi uma época que eu larguei o acordeom, e comecei a tocar teclado, até que eu vi que eu gostava mesmo de tocar aquele instrumento assim, né? Eu sempre tive crise com o instrumento. Eu curtia tocar ele, mas não curtia os repertórios que eu tinha acesso, que era música latino americana, assim, música gaúcha. Eu gosto mesmo, mas eu queria mais do que aquilo, sabe? Não me representava. Eu ouvia muito mais sons de acordeonistas que tinham mais referência do campo. E eu sou um acordeonista urbano, Então tem uma baita diferença, né? Não me identifico com um som mais rural. Aí eu sempre curti ouvir reggae e outros gêneros assim e também sempre gostei desses elementos regionais, né? Na hora de compor eu tento sempre ser o mais livre possível, usando todas essas ferramentas que eu tenho assim, né? Eu pego o que eu mais curto da milonga, misturo com o que eu mais curto do reggae. E o Doce é a passagem, esse segundo CD, é isso aí. São as minhas

referências, essas influências todas usadas da maneira que eu mais curto assim, de uma maneira bem livre. [...] E eu tenho muito carinho pela música regional, de todo nosso continente, principalmente a música do sul do continente, mas tenho a cabeça aberta, gosto de ouvir músicas do mundo inteiro e hoje não me prendo só a música regional só. Como eu toco acordeom o instrumento tá muito ligado a música daqui, a música gaúcha, então eu não consigo me desprender disso e isso acaba aparecendo na minha música até hoje, mesmo tendo elementos de outras músicas. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

A trajetória de estudos musicais de Gabriel Romano é marcada pela passagem na academia, no curso de bacharelado em composição na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. São notáveis em sua obra algumas características dos métodos composicionais tradicionais desenvolvidos na academia, como a polirritmia, as dissonâncias e o uso de trocas de compassos. Perguntado sobre como se deu a iniciação de seu processo criativo, ele conta:

Eu sempre gostei muito de criar. Quando eu tinha 14 anos eu comecei a tocar no grupo Martin Fierro que era um grupo de amigos assim de música nativista, e eu gostava muito de ficar na parte dos arranjos assim, pra mim a melhor parte da música era essa. Aí depois eu entrei na UFRGS para fazer faculdade de composição. Ali que começou o meu lado compositor a aflorar. Eu tive aulas com professores bem bons assim, o Antônio Carlos Borges Cunha e o Celso Loureiro Chaves. Eu estudei bem pouco tempo com eles, mas foi bem importante para mim, conviver com uns músicos tão alto nível assim. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Gabriel comenta sobre sua não conclusão do curso, que justifica em razão do tempo dedicado aos trabalhos que o mantinham e a não possibilidade de se dedicar para o instrumento enquanto aluno do curso de composição. Porém, confirma a influência dos ensinamentos trazidos pelo curso em suas composições e na forma de compreender os elementos musicais, expandindo a sua compreensão para outros entendimentos.

Acabei não conseguindo seguir assim, e também porque eu tava me afastando muito do meu instrumento, porque o curso de composição tem isso, né? Tu mergulha assim nesse lado criativo e acaba se afastando do instrumento, que é um problema assim, porque eu sempre ganhei dinheiro tocando. [...] Influenciou afu, a faculdade foi transformadora pra mim, eu saí de um meio bem tradicional, e o que eles queriam era que abrisse a tua cabeça com isso tudo e buscasse assim o teu som né, a tua maneira de compor a tua coisa única

assim, e é isso que eu busco até hoje. E eu aprendi umas técnicas de composição que foram bem importantes, esse lance de escrever a música e desenvolver o teu material. E ser livre assim também né. Daqui a pouco eu tô a fim de fazer um outro lance diferente assim, aí rola um lance de auto conhecimento assim né, pra conseguir desenvolver um som único. Eu busco dessa maneira assim. Então eu comecei a me conhecer melhor a reconhecer características e usar isso na minha música. Por exemplo, eu sempre fui uma pessoa que sempre gostou de contrariar tudo, todo mundo, eu sempre tive prazer assim. E desrespeitar minha mãe assim, desde pequeno, só pelo prazer de estar contrariando. E na minha música é assim também, se eu tô muito afim de fazer isso aqui eu vou pra outro caminho, é meio pra me chocar assim, contrariar a mim mesmo e enfrentar tudo que tá ao meu redor assim, desde CTG's até os companheiros que tocam comigo mesmo. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

É notável na fala de Gabriel a importância que ele dá ao estudo técnico do instrumento, estando vinculada essa dedicação a questões profissionais, a partir dos ofícios do instrumento, que garantem a sua subsistência. Em entrevista, peço para Gabriel comentar como se dá sua prática.

Hoje eu consegui me organizar assim pra estudar mesmo o instrumento e eu coloco isso em primeiro lugar, sabe? Eu acho que primeiro eu tenho que estar tocando bem assim, depois vem o resto. Aí depois vem a composição, que tá quase em primeiro lugar com o estudo do instrumento. Só que o instrumento é que faz tudo isso acontecer né, responsável por tudo assim, pelo meu sustento, pelos meus investimentos. O instrumento mesmo estudo umas quatro horas assim, fico até com vergonha de falar porque acaba sendo uma resposta assim, né? E a composição eu dedico três horas por dia. Quando eu larguei os CTG's, fazem dois anos, em 2015, eu comecei a me organizar pra largar o que tava impedindo os meus estudos e a composição. Então 'ah, eu vou priorizar isso agora', eu preciso organizar meu dia pra conseguir render, né? Eu começo a trabalhar a partir das nove e vou até meio dia assim, aí depois eu faço um tempo de produção assim, né? Internet, essas coisas. Depois eu começo às 3 e vou até às 7. Aí dá tempo de fazer ensaios de noite ou tocar. No início eu não tinha essa ideia assim de estudar de manhã e compor de tarde, eu vou variando assim né. Só que aqui na minha rua é bem barulhento durante a tarde passa caminhão do lixo, passa caminhão do gás, afiador de faca, é muita coisa assim, né? Aí pra compor eu preciso de mais silêncio. Por isso eu tô compondo mais de manhã, tem uma energia muito legal de manhã. E aí o estudo mais técnico eu deixo pra tarde assim. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

É notável em sua fala como o empenho e a divisão de horas sistematicamente organizadas demonstram a dedicação do músico para com o

seu trabalho artístico profissional. Nela são demonstrados valores quanto à qualidade do que é apresentado para o público e quanto ao que considera uma boa execução e criação artística, e quais valores pretende transmitir através de suas mensagens.

Aqui foram expostos alguns valores considerados pelos musicistas, responsáveis pela formação de suas identidades. Podemos perceber a atenção dada a características subjetivas no processo de criação musical e no desenvolvimento da carreira de musicista nesse contexto. Assim, o próximo capítulo será dedicado à parte sonora, colocando em ênfase de que forma essa parte musical se articula, através dos discursos desses musicistas, com os posicionamentos sociais e artísticos que querem defender.

CAPÍTULO V – SONORIDADES DA NOVA CENA DA MÚSICA REGIONAL GAÚCHA

Neste último capítulo busco articular as principais questões da pesquisa em relação à construção de identidades musicais e profissionais dos músicos participantes da cena atual do Rio Grande do Sul. Esta parte tratará sobre as questões sonoro-musicais, a partir da compreensão de como os musicistas etnografados constroem narrativas a partir de seus discursos musicais e de como relacionam esses discursos com questões mais amplas relacionadas a identidades, cosmopolitismo, territorialidade e mercado fonográfico. Para tal foi realizada uma audição comentada a partir de uma reunião dos músicos colaboradores desta pesquisa. Através de suas falas refletiremos sobre como os fluxos globais e as redes por eles produzidas colaboram para a construção de narrativas locais particulares. Também este capítulo discorrerá sobre uma possível análise musical para a música popular trazida pelo semiólogo Philip Tagg (2011), aplicada ao objeto de estudo a partir da valorização dos discursos produzidos sobre música como ferramentas para compreendê-la.

5. 1 Cosmopolitismo e os gêneros musicais como marcadores de identidade

A partir das falas dos interlocutores, apresentadas no capítulo anterior, podemos pensar sobre o conceito de cosmopolitismo e a relação da cultura regional rio-grandense com outras culturas que circulam em nichos abrangentes do mundo globalizado. Nessas relações interculturais está em jogo o envolvimento nativo com alteridades circundantes em nível global, mas também identidades musicais e culturais específicas, que se expressam e valorizam através de identidades locais/regionais.

A relação do cosmopolitismo se dá, em termos teóricos, sob a relação de espaço, através de deslocamentos físicos e do acesso ao universo de outras culturas, pelas tecnologias, e de outros tempos, a partir da incorporação de outros períodos históricos no presente. Pensando em como o regionalismo está contido em um conceito mais amplo de cosmopolitismo, no caso desta pesquisa sobre a cena atual de musicistas ligados ao regionalismo rio-

grandense, incidiremos o olhar sobre o contexto dos agenciamentos culturais locais com a capacidade de projetar-se para um espectro mais amplo da produção musical contemporânea. Além de pensarmos sobre a hegemonia cultural e sobre uma possível dominação estética, através das formas e sonoridades compreendidas e aceitas como cosmopolitas, passíveis de circulação no mundo globalizado, vale ressaltar os fluxos ocorrentes nas redes do cosmopolitismo, que ocorrem graças ao estigma de suas identificações, construídas ao longo do tempo e compreendidas como tradicionais.

Neste capítulo apresento questões teóricas sobre cosmopolitismo, relacionando-as com aspectos que se desenvolvem em toda a tese, pensando no regionalismo como elemento de constituição do cosmopolitismo, e sobre como a tecnologia media essas relações, que resultarão na forma de compreensão e ação através da qual os músicos articulam-se profissionalmente na atualidade.

Martin Stokes (2004), no artigo *Music and the Global Order*, discute questões como a formação de culturas diaspóricas e a indústria da *world music* relacionadas a duas referências sobre a globalização. Uma a compreende como um conjunto sistêmico e totalizante da produção e do consumo da diferença, revelado em modos de representação colonial. Outra a concebe a partir de panoramas locais “nos quais músicos e ouvintes (...) negociam níveis e dão forma, estrutura e significado a novas cenas musicais dentro do contexto global” (p. 49). A relação entre global e local, proveniente do contato entre diferentes culturas, resulta na resignificação das identidades locais, nacionais e transnacionais, como podemos ver a partir das falas dos músicos entrevistados ao afirmarem uma raiz cultural, proveniente muitas vezes do ambiente familiar, e sua expansão a outros conhecimentos e diferentes fazeres musicais através do acesso a diversas culturas musicais.

O etnomusicólogo Ramón Pelinski (1997) discorre sobre a música local projetada no formato de *world music*, pensando-a como atrelada a diferentes ouvidos, visões e escutas. A produção da *world music* e sua entrada em redes culturais e mercadológicas de países industrializados faz com que musicistas que ocupam posições minoritárias na ordem político-econômica mundial não apenas congreguem elementos provenientes de específicas tradições que os identificam em termos musicais, mas também incorporem referenciais sonoros

de tradições dominantes (GUILBAULT, 2006, 141). Nas entrevistas realizadas também foram registradas falas sobre a incorporação de linguagens musicais de circulação global, como o jazz, nas composições da nova cena da música do Rio Grande do Sul, apesar da valorização dos ritmos regionais e dos “sotaques”, o que corrobora com a reflexão trazida por Guilbault (2006).

O tema desenvolvido neste trabalho está diretamente relacionado com o entendimento da relação local X global, que envolve um embate entre homogeneização e/ou diversidade entre as culturas relacionadas, sendo a alteridade posta através dos símbolos identitários, colocados em questão. Essa relação dialética é dada entre políticas e estéticas para a música regional e as diferenças culturais com as quais tem que lidar.

Porém em contrapartida, Taylor (2003) lança mão do termo “glocalização” (*glocalization*) para assegurar a indistinguibilidade entre o local e o global. Nas palavras do autor, “são inextricavelmente relacionados, um infiltrando e implicando no outro” (p. 66-67). Tal afirmação faz sentido ao pensarmos que a compreensão da existência de códigos sonoros gauchescos foi dada através de uma construção entre elementos interculturais, a partir da hibridização de diversas culturas relacionadas entre si, como as culturas colonizadoras e a influência dos países vizinhos da região do Prata, como ficou evidente no segundo capítulo deste trabalho.

Friedman (2000) atenta para um possível entendimento a respeito da globalização que a consideraria liberta de significados locais, partindo de uma compreensão rumo a um universo global. Assim, o discurso globalizador convergiria com o pensamento neoliberal hegemônico, e com conceitos como o multiculturalismo, hibridização e transnacionalismo. O autor também considera a influência de elites pós-coloniais, não identificadas entre local ou nacional, e sim relacionadas a uma representação de internacionalismo cosmopolita baseado em metáforas planetárias, apropriação e consumo.

Em ‘Cultural Identity and Global Process’ (1994), Friedman demonstra como a fragmentação cultural e a homogeneização modernista, nas relações entre o global e o local, constituem igualmente realidades caracterizadoras da globalização. Seu trabalho atenta para a dependência mútua entre os mercados mundiais e as transformações culturais no nível das localidades,

tornando evidente a complexidade das inter-relações entre os processos sociais globalmente estruturados e a formação e organização de identidades.

Segundo o pesquisador, as elites pós-coloniais podem ser pensadas dentro de um plano mais abrangente, o da formação das sociedades transculturais, que, segundo Sahlins (1997), possuem caráter centrado e se encontram fixadas à “terra natal”.

Enquanto lugar de origem, a terra natal mantém-se como foco de um extenso espectro de contatos e relações culturais, constitui uma fonte de heranças identitárias e dá contorno às condutas de seu povo, em territórios estrangeiros e/ou nos contextos urbanos locais” (AMARAL, 2009, p. 52).

Em contraponto, Appadurai (1991, p. 193) fala de cultura meio a processos de desterritorialização, assim como Friedman (2000), sendo este à luz dos movimentos migratórios. Em relação à música na contemporaneidade, Fradique (2003) ressalta a importância de se discutir sobre a (des)territorialização de produtos culturais, tendo em vista que “a produção musical resulta em grande parte de processos de localização de correntes e estéticas globais, através da criação de complexas teias de apropriações e de processos de imaginação social” (p. 25).

Como vimos, Friedman pensa as sociedades transculturais atreladas a fluxos de pessoas entre centros e periferias. Já o antropólogo Ulf Hannerz (1999) demonstra a possibilidade de se praticar o cosmopolitismo sem sair de casa. Na perspectiva pós-colonialista, isto resultaria o exercício de um domínio do mundo externo (o centro, o global) pelo mundo interno (a periferia, o local). No entanto, esse domínio também se reveste de submissão, em razão da aceitação da cultura exterior. Segundo o autor (p. 254), “a subordinação do cosmopolita à cultura estrangeira envolve a autonomia pessoal em face da cultura da qual ele se originou”.

A diversidade cultural é considerada por cosmopolitas e locais, considerando que ambos possuem esse mesmo interesse. Se, por um lado, os cosmopolitas encontram um valor na diversidade, e buscam assegurá-la, em contraponto, o acesso pessoal dos locais a diversas culturas constitui o princípio através do qual se agarram a sua própria cultura. Na cultura gaúcha, esse fato foi demonstrado no trabalho desenvolvido por mim na dissertação de

mestrado sobre a década de 1990, no qual constatei que havia um fechamento dos entendimentos da ala denominada “campeira”, que desejava produzir uma música de raiz em detrimento do surgimento da *tché music*, que hibridizava gêneros regionais com gêneros nacionais mercadológicos, como axé, pagode e funk.

O cosmopolitismo reside no fato de os seres humanos encontrarem-se constantemente interessados em conhecer de onde as outras pessoas vêm, e também em representar pertencimentos sociais, políticos, culturais e territoriais, que podem variar desde “circunstâncias locais, fenomenológicas, aos mais distantes níveis de integração regional, nacional, internacional e transnacional, cuja influência está variavelmente presente nas vidas dos agentes sociais” (RIBEIRO, 2003. P. 20).

Na etnografia musical intitulada *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe* (2000, p. 7-8), o etnomusicólogo Thomas Turino considera cosmopolitismo como sendo tudo o que faz referência a objetos, ideias e posições culturais mundialmente difundidos, muito embora ainda sejam específicos para certos segmentos populacionais em dados países. Trata-se de uma determinação translocal sobre a constituição de tipos específicos de *habitus* e de formações culturais. Contudo, o cosmopolitismo implica em práticas, tecnologias e estruturas conceptuais concretizadas em localidades específicas. Para ele, por consequência, formações culturais cosmopolitas são invariavelmente locais e translocais.

Ainda segundo esse autor, a prática do cosmopolitismo não se limita a localidades isoladas, isto é, pode ocorrer também em outros diferentes espaços, independente de distâncias geográficas. Assim sendo, modos de vida, ideias e tecnologias cosmopolitas são conectados através de diferentes mídias, contatos e intercâmbios, os quais Turino denomina “cosmopolitan loops” (Idem, p. 7-8). A constituição do *habitus* similar, que através das mídias providencia a conexão entre diferentes grupos cosmopolitas, segundo ele, fundamenta as comunicações sociais, as alianças e as competições.

O cosmopolitismo é notável nas composições da cena musical estudada, não só através do uso de diferentes gêneros musicais relacionados a diversos territórios geográficos e culturas musicais em suas composições, mas também nas formas de desenvolvimento profissional, no planejamento de carreira dos

músicos estudados e nas escolhas estéticas e de sonoridade realizadas em gravações. A fala do acordeonista Gabriel Romano no quarto capítulo ilustra a relação global *versus* local, quando afirma que o principal desejo de mesclar diferentes ritmos veio da inspiração com a Tropicália, como ele se refere, essa “quebra de fronteiras”.

Além da questão dos gêneros musicais como definidores das identidades regionais, a instrumentação também apresenta-se como uma questão significativa. Em minha pesquisa de mestrado, já referida, os músicos identificados com o “campeirismo musical” afirmaram buscar uma “limpeza” estética a partir do uso de poucos instrumentos, sendo a escolha destes de sonoridades identificadas com o entendimento de “raiz e ancestralidade”. Nesta distinção estariam como principais instrumentos o violão e o acordeom, sendo pouco explorados instrumentos de percussão e não usados os instrumentos elétricos. Tal compreensão converge com o entendimento do Movimento Tradicionalista Gaúcho, que em seus concursos permite apenas acordeom, violão, violino, pandeiro, guitarrón⁵¹ e vozes.

Porém, a música produzida pela cena atual de músicos ligados ao regionalismo traz outros entendimentos, diferentes do segmento campeiro. Ao entrevistar o músico Pirisca Grecco e questioná-lo sobre quais elementos sonoro-musicais o diferenciariam da música tradicional, ele desenvolve sobre a instrumentação e sobre o uso de percussões como a bateria, além do conteúdo trazido pela letra, que foge dos padrões convencionais da música tradicional gaúcha.

Eu acho que uma letra boa, né? Uma letra que diga algo, que acrescente algo, foi o primeiro passo. E estar aliada a um ritmo e a preencher as frequências também, essa coisa da física, sabe? Normalmente a música não tem percussão, não tem ‘batera’, não tem a frequência dos hi hat ali, do shaker, então fica um vazio na sala, no mundo, no planeta, que a gente sempre põe, e isso balança, isso mexe com as pessoas, né? Na Barranca⁵² são 30 músicas, 29 de

⁵¹ Consiste na adaptação de um violão tradicional, sendo que a 1ª corda é removida e, no lugar da 6ª é colocada uma 7ª corda, reposicionando-se as demais, resultando um instrumento extremamente grave.

⁵² Barranca refere-se ao Festival da Barranca, um encontro que acontece há mais de 45 anos na cidade de São Borja (RS), destinado à criação de novas composições produzidas em dois dias de encontro e apresentadas no último dia, onde ocorre premiação para as melhores músicas de acordo com a escolha dos integrantes do festival. Este festival é realizado de forma restrita a convidados e é proibida a presença de mulheres desde sua criação, tema que já desenvolvi em texto no blog Gauchismo Líquido

violão e gaita, aí nós entramos ali com o Tejera no baixo, o Texo na flauta, o cajón com os pratinhos ‘tsc tsc tsc’, então antes mesmo de começar a música as pessoas já estão hipnotizadas, por uma questão física assim, né? O som bateu no lugar que estava desocupado, que ninguém tava usando, sabe? Então muita frequência que não fomos nós que descobrimos, há muito tempo os gringo tocam de baixo, bateria e guitarra, guitarra Fender, baixo Fender, a bateria tem um tamanho certo, mas a gente vai querendo inventar a roda, né? Vai querer fazer um cajón com isso, com aquilo, com mistura. O violino é desse tamanho, o rabecão⁵³ é desse tamanho, não é a toa, não é por acaso. As pessoas quebraram muito a cara para chegar nesse formato, né? Então a gente desfruta disso, com o que pode ao extremo assim e sempre com espontaneidade, com uma pitada de novidade, procurar algo novo dentro da lei, dentro do regulamento, não desrespeitar nunca mas sempre estar no limite, sabe? Pra provocar a reflexão. Os prêmios não são de domingo, os prêmios são da vida, de voltar no ano seguinte, o respeito adquirido e a gurizada cantando os temas depois. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Na fala de Pirisca fica clara a escolha por um formato convencional de banda que, de acordo com sua fala, considera mais cosmopolita. Um fato observado hoje em dia é a supremacia do contrabaixo e da bateria como os instrumentos mais utilizados na seção rítmica, em quase todos os grupos que interpretam e produzem a música dita popular ao redor do mundo. Segundo José Carvalho (2006), será chamado de “seção rítmica moderna” o núcleo contrabaixo/bateria acrescido de um ou mais instrumentos harmônicos e/ou de percussão.

A seção rítmica moderna apareceu e se consolidou no jazz norte-americano nas três primeiras décadas do século XX. Algumas formas rudimentares de bateria eram encontradas nos conjuntos e bandas desde o início do Jazz, mas foi apenas a partir da década de 1940, que o formato atual deste instrumento se definiu. Já o contrabaixo dividiu a execução da linha de baixo com a tuba até o início da década de 1930, e só a partir desse período é que ele passa a ser o instrumento preferido dos conjuntos e bandas. A bateria e o contrabaixo acrescidos de um ou mais instrumentos harmônicos, se tornaram os instrumentos mais utilizados na seção rítmica jazzística. (p. 47)

(<http://gauchismoliquido.blogspot.com/2016/03/ate-quando-so-eu-lirico-masculino-sobre.html>)
 Porém, vale ressaltar que o mesmo no ano de 2018 foi considerado Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de São Borja, demonstrando o significado coletivo do evento. (Fonte: <http://www.saoborja.rs.gov.br/index.php/ultimas-noticias/709-festival-da-barranca-e-agora-patrimonio-cultural-imaterial-de-sao-borja>)

⁵³ Refere-se ao contrabaixo acústico.

Desta forma, podemos compreender como acontecem as escolhas de instrumentação sobre as questões de representação de uma sonoridade cosmopolita em música, no exemplo da cena contemporânea relacionada ao gauchismo. Outro fator importante de representação se dá através dos gêneros musicais. Felipe Trotta (2008) argumenta que o principal ponto de partida para o efeito comunicativo da música popular se dá através deles. Segundo ele “os gêneros instauram um ambiente afetivo, estético e social no qual as redes de comunicação e compartilhamento de símbolos irão operar” (p. 1). De acordo com Simon Frith (1996), são os gêneros que determinam

como as formas musicais são apropriadas para construírem sentido e valor, que determinam os vários tipos de julgamento, que determinam a competência das diferentes pessoas de fazer comentários. É através dos gêneros que nós experimentamos a música e as relações musicais, que nós unimos o estético e o ético (p. 95).

A partir da ótica desses dois pesquisadores, os gêneros musicais representariam uma tradução entre os sistemas simbólicos da produção e do consumo, estabelecendo modos de mediação entre a produção e a escuta. O potencial reconhecimento das categorizações e classificações dos gêneros musicais dá sentido aos discursos sonoros. Portanto, para Trotta (IBIDEM), “para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido” (p. 2)

A definição de um gênero musical é um processo complexo, envolto em uma construção de entendimentos que o estabelecem. Como podemos ver no segundo capítulo, a construção das identidades sonoras compreendidas como gauchescas foi perpassada por ações e reflexões sobre os usos dos ritmos, instrumentos e sonoridades que construíram tal entendimento.

Para o musicólogo Franco Fabbri (1981), gênero musical é um “conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis), cujo curso é governado por um conjunto definido de regras abertamente aceitas socialmente” (p. 52). Tais regras, segundo Trotta (2008), seriam compostas de determinantes técnico-formais (melodia, harmonia, arranjo, etc.), semióticos, comportamentais, sociais, ideológicos, econômicos e jurídicos, e estariam diretamente relacionadas a uma determinada “comunidade musical”, que “não

necessariamente coincide com aqueles presentes no momento em que os sons são ouvidos” (idem, p. 59), isto é, representam antes uma associação imaginária ao conjunto de “regras” características daquele gênero.

Os gêneros musicais levam a pensar a respeito das convenções sonoras e das associações mentais, corporais e afetivas, sendo suas classificações feitas por um processo ativo resultado de diversas associações. O autor lembra que conversas sobre música tem primazia sobre parâmetros sonoros (regras técnico-formais).

Nesse sentido, um mergulho mais aprofundado nas nuances e nas características das estruturas sonoras pode permitir uma compreensão mais precisa dos processos de identificação, classificação e uso que envolvem as práticas musicais. A ideia de que os parâmetros sonoros instauram determinado tipo de ambiência nos leva a identificar quais desses elementos musicais atuam com maior preponderância na construção e classificação dos gêneros. (TROTTA, 2008, p. 3)

Para o autor, dentre os vários eventos que compõem a parte propriamente sonora da música, é possível destacar dois elementos musicais que respondem de forma razoavelmente satisfatória pela classificação inicial dos gêneros musicais: o ritmo e a sonoridade. Segundo ele, o ritmo é um elemento facilmente audível, sendo assim um principal marco para a distinção dos gêneros musicais, sendo seu reconhecimento imediatamente associado a determinado ambiente sócio-musical-afetivo. Como elemento de inteligibilidade, o ritmo responde pela organização da experiência, representada na classificação do universo musical em gêneros.

Segundo o etnomusicólogo Carlos Sandroni (2001):

Quando escutamos uma canção, a melodia, a letra ou o estilo do cantor permitem classificá-la num gênero dado. Mas antes mesmo que tudo isso chegue aos nossos ouvidos, tal classificação já terá sido feita graças à batida que, precedendo o canto, nos fez mergulhar no sentido da canção e a ela literalmente *deu o tom* (p. 14).

O ritmo somado a outras características sonoras é o que Trotta (2008) define como “sonoridades características”. Ele define como “o resultado acústico dos timbres de uma performance, seja ela congelada em gravações (sonoras ou audiovisuais) ou executada “ao vivo” (p. 4). Aqui enquadra-se a

questão da instrumentação, que já foi referida, e a das frequências comentadas pelo músico Pirisca. Isso se refere à relação que se faz com o uso de determinados instrumentos e formações timbrísticas com o ambiente musical e o gênero a que pertencem.

Para buscar descrever como as sonoridades são construídas e desenvolvidas, tanto nas performances como nos registros fonográficos, busquei modos de análises que pudessem dar conta de tais entendimentos musicais, para além de uma análise musical formal que se baseara somente nas questões musicais formais, sem contextualizá-las com o contexto cultural que molda não só a produção, mas também a escuta. Dessa forma, o próximo subtópico discorrerá sobre uma possível análise musical para a música popular, trazida pelo semiólogo Philip Tagg (2011), aplicando-se ao objeto de estudo.

5.2 Anafonias na música regional gaúcha contemporânea

No artigo “A análise musical brasileira” a musicóloga Martha Uihôa (1999) trata de possíveis formas de análise musical que possam dar conta da música brasileira. Ela destaca a perspectiva semiótica de Philip Tagg como uma possível alternativa para abordar a realidade histórica das pessoas e seu mundo artístico social. Tal análise seria realizável a partir da descrição e do apontamento de “sinédoques” ou “musemas” apresentáveis de acordo com o gênero que está sendo discutido. Philip Tagg usa o conceito de “anafonia” para definir o uso de sons reconhecíveis, como um sistema de identificações. Esse modelo, segundo ele, é composto por “musemas”, no qual a “semiose musical” acontece. Trotta explica essas denominações da seguinte forma:

Tagg chamou de ‘anafonias’. Uma anafonia seria caracterizada pelo ‘uso de modelos existentes na formação dos sons (musicais)’ (1999, p. 24). Para o autor, a semiose musical é um processo que se instaura através de identificações sonoras, sociais e afetivas. No entanto, essa interpretação de sentido não se dá de uma maneira unívoca, mas sim através da combinação de pequenos elementos musicais, que ele chamou de ‘musemas’. Cada ‘musema’ seria uma ‘unidade mínima de discurso musical, que é recorrente e significativa nela mesma e no curso de cada gênero musical’ (Tagg, 1999:32). Sendo assim, o sentido de uma música é construído pelo ouvinte através de associações destas *unidades mínimas de significação*

(musemas), por sua vez elaboradas a partir de uma experiência musical anterior. Em sua teoria semiológica, o ouvinte ‘descobre’ anafonias entre a música recém-ouvida e sua bagagem musical anterior (culturalmente apreendida) e, deste encontro, elabora seus significados e identificações. De fato, ao ouvir uma música pela primeira vez, inevitavelmente buscamos semelhanças entre alguns de seus elementos e outros previamente conhecidos. Frases como ‘isso parece a introdução da música tal’, ‘me lembra a canção tal’, ‘é igualzinho ao ritmo tal’ são extremamente recorrentes quando nos referimos a uma nova experiência musical. Essas associações são quase sempre involuntárias e aleatórias, evidenciando um modo de construção simbólica na interpretação musical que parece ser utilizada a todo instante. (TROTТА, 2008, p. 4)

É importante lembrar que a produção de sentido através da escuta se dá por outros fatores além dos sonoros, que estão relacionados a visões de mundo, experiências, vivências, etc. Philip Tagg desenvolve sobre métodos de análise da música popular voltada para indivíduos que não possuam conhecimento técnico-musical, o que ele denomina como “não-musos”. Em seu estudo faz uso de referências semiológicas como denotação e conotação “poiética” e “estésica”. O pesquisador ressalta a importância desse tipo de análise, pois considera a linguagem musical ainda pouco explorada em suas análises tradicionais e pouco compreendida na maneira como a música disponível através da mídia afeta a vida das pessoas.

A contradição aqui é que, enquanto, por exemplo, a leitura crítica ou a habilidade de ver abaixo da superfície dos comerciais e outras formas de propaganda são corretamente consideradas como essenciais para uma postura de pensamento independente (embora essas habilidades sejam amplamente ensinadas na literatura ou em estudos culturais), a habilidade de analisar mensagens musicais não o é. Uma razão para isto é, como acabei de mencionar, que ainda temos de desenvolver um método analítico capaz de lidar com toda a música disseminada por meio da mídia de massa e consumida diariamente por milhões de pessoas. (TAGG, 2011, p. 8)

A forma de análise musical sugerida por Tagg parte da conceituação de “poiético” e “estésico”. A primeira está relacionada a descrições técnicas de elementos estruturais da construção (*poiésis*) do som. Já “estésico” é o efeito da percepção (*estésis*) sobre os elementos sonoros, ou seja, a forma como são recebidos e interpretados. Tagg comenta de forma crítica a predileção da análise musical convencional da Europa Ocidental pela forma poiética, diferentes dos estudos sobre as línguas faladas e as artes visuais, e a ponto de excluir as categorias estésicas de seu vocabulário.

De fato, 'artístico', na esfera das artes visuais, geralmente parece qualificar apenas as habilidades poéticas e 'musicalidade' parece se aplicar somente aqueles que se apresentam como cantores ou que tocam um instrumento, ou podem decifrar a notação musical. É como se a competência musical da maioria 'não-musa' da população não contasse. Isto é claramente antidemocrático. (TAGG, 2011, p. 9)

Tagg problematiza a respeito do conhecimento musical diferenciando a “música como conhecimento” e o “conhecimento sobre música”. A primeira está relacionada com o discurso musical e culturalmente específico. Esse tipo de conhecimento musical, segundo ele, pode ser dividido em dois tipos:

a *competência poética*, ou seja, a habilidade de *fazer música* (compor, arranjar, tocar), e a *competência estética*, ou seja, a habilidade de *perceber e compreender música* (lembrar, reconhecer, distinguir sons musicais, assim como suas conotações e funções culturalmente específicas). Nem a competência poética nem a competência estética se baseiam em qualquer tipo de notação verbal, e ambas são mais comumente consideradas habilidades ou competências, ao invés de conhecimento. (TAGG, 2011, p. 9)

O conhecimento sobre música, por outro lado, e meta musical por definição, segundo Tagg, sempre carrega consigo uma denotação verbal.

Da mesma forma que a música como conhecimento, o conhecimento sobre música é culturalmente específico e pode também ser subdividido em duas subcategorias. O *metadiscurso musical*, (...), engloba análise musical, 'teoria musical' e qualquer outra atividade que requer a habilidade de identificar e nomear elementos e padrões da estrutura musical. *Metadiscurso contextual*, por outro lado, demanda explicar como as práticas musicais se relacionam com a cultura e sociedade que as produz e as quais são afetadas por ela. Este quarto aspecto do conhecimento musical cobre aspectos de muitas disciplinas, desde semiologia da música até acústica, desde estudos econômicos até psicologia, sociologia, antropologia, estudos culturais etc. (TAGG, 2011, p. 9)

Tagg afirma que os fundamentos institucionais da divisão entre esses quatro tipos de conhecimento musical estão solidamente ancorados. Na educação superior, por exemplo, o primeiro tipo – *competência poética* – é geralmente ensinado em cursos de graduação especiais, conservatórios, escolas de arte etc. O segundo tipo de conhecimento, a *competência estética*, segundo ele, não se vê onde seria aprendido. O terceiro – *metadiscurso musical* – é ensinado em departamentos de música ou musicologia, bem como em conservatórios ou universidades. O quarto tipo – *metadiscurso contextual* –

é ensinado em praticamente qualquer departamento de humanidades ou ciências sociais, embora menos em departamentos de musicologia tradicionais e, menos ainda, em departamentos de performance (música, teatro, dança).

A habilidade de distinguir, sem recorremos a palavras e sons musicais, assim com suas conotações culturais específicas e funções sociais – o que é a mais difundida e popular forma de competência musical –, com a exceção de ocorrências isoladas em treinamento auditivo e algumas formas de “apreciação musical”, está geralmente ausente das instituições de ensino. A competência estética parece ser um assunto extracurricular e não acadêmico.

Philip Tagg traz importantes contribuições a respeito da análise musical e seus entendimentos no estudo formal da música. Entre as constatações que apresenta como contradições, o pesquisador afirma:

1- O *status* da música na educação musical e na pesquisa não é equiparável a sua importância social, econômica e cultural; 2- Os alunos são estimulados a analisar criticamente as mensagens verbais e visuais, mas a música é raramente ensinada como se comunicasse algo substancial; 3- Termos que denotam elementos estruturais da linguagem e das artes visuais são ambos poético e estético, enquanto os que denotam elementos estruturais da música são predominantemente poéticos. 4- As competências poética e estética geralmente recebem o mesmo valor na linguagem, enquanto que na música e nas artes visuais, aparentemente, “competência” diz respeito apenas às habilidades poéticas. 5- A competência poética em música e o conhecimento do metadiscorso musical são abrigados em instituições de ensino para *experts* em música, enquanto que o metadiscorso contextual é visto como um espaço reservado de outras disciplinas; já a competência estética é rara na esfera da educação e das pesquisas públicas. (TAGG, 2011, p. 10)

Dessa forma, para Tagg, a música é um sistema simbólico, e seu poder de comunicação é tão dependente da competência estética da maioria “não-musa” quanto da competência poética. Por isso, se pensarmos que a todas as pessoas deveria ser dado o direito de entender como a música afeta suas ideias, atitudes e comportamento, e se seguirmos as diretrizes educacionais básicas que dizem que os processos de aprendizagem são mais efetivos quando calcados na experiência de nossos alunos, Tagg afirma que então deveríamos incluir e utilizar sua ampla competência estética no nosso ensino de música, o que traria sérias implicações para a análise musical.

Para esta pesquisa, partindo do modo de análise sugerido por Tagg, valorizaremos as descrições estéticas e poéticas dos músicos e suas

percepções de escuta sobre suas composições e de seus colegas. Para tal realizei no dia 11 de maio de 2018, na cidade de Porto Alegre, um evento com os músicos envolvidos nesta pesquisa, o que intitulei como “Audição comentada com Pirisca Grecco, Instrumental Picumã e Gabriel Romano & grupo”. O objetivo foi criar narrativas sobre as produções musicais como forma de compreender a ação e a recepção dos códigos sonoros, ou musemas, apresentados, tema sobre o qual iremos discorrer no próximo subitem. Apesar de serem musicistas, “musos”, como afirma Tagg, e possuírem conhecimento técnico-musical, a partir das suas narrativas e formas de compreender as sonoridades, damos atenção a narrativas e relatos que podemos considerar estéticos, além das questões sobre estrutura da composição musical, que seria considerada poética. Vale considerar, que através da etnografia realizada com os músicos desta pesquisa, foi demonstrado que a grande maioria não possui estudo formal em música, apesar de serem estudiosos de seus instrumentos, canto e técnicas de áudio. Assim, os conhecimentos musicais são abordados de forma mais ampla que somente pelo conhecimento técnico, valorizando assim as narrativas sobre as compreensões e intenções da música produzida por eles.

Em comum entre eles está a competência musical, identificada com a “língua franca musicale da maioria dos europeus e americanos, de norte a sul, germânico, anglo-saxão ou latino”, como cita Martha Ulhôa (1999, p. 64): “este repertório compartilhado estaria no nível de código que Middleton (1990) classifica como código musical ocidental geral, governando o território da tonalidade funcional (a partir do séc. XVI e ainda vigente)” (IDEM).

Segundo Stefani (1987), a competência musical é definida como a “habilidade de produzir sentido através da música”, uma habilidade “comum a todos os membros de uma cultura, embora distribuída ou exercida de várias maneiras e papéis” (p. 7). Um modelo de competência musical é, portanto, um complexo de vários níveis de código, conectando, de um lado, eventos sonoros, estilos e técnica musical, e, de outro, a realidade das práticas sociais e esquemas cognitivos gerais. Dessa forma, amplia-se o conceito de competência musical para além do conhecimento ligado a técnicas e sistemas.

Para acessar o “depósito de símbolos e normas sócio-culturais que governam a produção e recepção da música” como afirma Tagg, é preciso

começar pela etnografia como forma de compreender os entendimentos êmicos dos colaboradores da pesquisa sobre os símbolos e códigos musicais.

Em relação a isso, Hennion (2011) discorre abordando a não passividade do receptor:

Pois o amador é um *virtuose* em termos de experimentação, estética, técnica, social, mental, corporal. Longe de ser o *cultural dope* de que falava Garfinkel, o grande amador em quem focamos aqui é o modelo de um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a pôr incessantemente à prova os determinantes dos efeitos que ele procura, seja do lado das obras ou dos produtos, do determinismo social e mimético dos gostos, do condicionamento do corpo e da mente, da dependência de um coletivo, de um vocabulário e das práticas sociais e, enfim, dos dispositivos materiais e práticas inventados para intensificar suas sensações e percepções. (HENNION, 2011, p. 261)

O autor traz a reflexão que, em música, uma parte do trabalho da crítica é o de tecer essa linguagem intermediária, que ao mesmo tempo oferece possibilidades que nem o comentário subjetivo nem a análise musical técnica conseguem fornecer, para expressar “o que se passa”, e não para dizer, de um lado, o que é a música ou, de outro, “para descrever livremente os universos para onde ela leva a imaginação”. Segundo Hennion, a sociologia se apressa um pouco nessa tarefa, agindo como se fosse a única guardiã de direito desse registro; ela apodera-se da dimensão coletiva das práticas amadoras, reconstrói-a fora do alcance dos próprios amadores e elabora-a em um princípio de causalidade independente, sistemático, externo.

Ao fim dessa reconstrução, ela está em condições de voltar contra os amadores o caráter coletivo de suas práticas, que se tornou o determinante oculto de sua atividade, determinante que lhes é revelado por um sociólogo heroico a despeito de suas resistências e denegações. (HENNION, 2011, p. 266)

François Dosse (2002) ressalta que Michel de Certeau (1994) contrapõe-se ao conceito de *habitus*, tal como proposto por Pierre Bourdieu (2003), que relativiza a presença da criatividade e da resistência nos processos de dominação. Segundo ele, a não passividade revela-se como bricolagens que possibilitam sutis vitórias dos fracos sobre os mais fortes, pequenos sucessos ou golpes. Nessa direção, as proposições de Certeau possibilitam

compreender o consumo como espaço de produção de sentidos, apresentando uma resposta original ao pessimismo dos estudos que enfatizam a passividade dos sujeitos no consumo da “cultura de massa”. No entanto, e é o que se pretende ressaltar aqui, tal perspectiva pode restringir as possibilidades de análise de práticas de consumo que, sob certas condições, ultrapassam a mera bricolagem. Considerações dessa ordem não implicam a renúncia das interessantes tipologias que o autor propõe para o exame das práticas dos consumidores, mas sugerem a retomada da discussão sobre as dicotomias aí presentes e sobre os limites que as mesmas impõem para o estudo de algumas situações de consumo. Isso porque, em alguns casos, as maneiras pelas quais os sujeitos se apropriam dos produtos culturais implicam em uma certa dimensão estratégica, ou seja, na ocupação de um lugar que eles tomam para si.

Foi realizada uma audição comentada no dia 11 de maio de 2018, em Porto Alegre, com os musicistas envolvidos nesta etnografia. Para tal, usamos do espaço do Quintal Bar e Cultura, que possui ambiente aberto em modelo anfiteatro e sempre mostrou-se receptivo a este tipo de evento, que promove e discute a produção musical local. Apesar de ter realizado anteriormente as entrevistas com os musicistas ligados a esta pesquisa, ainda sentia falta de um diálogo maior sobre as questões sonoro-musicais. Dessa forma, com o objetivo de provocar narrativas a respeito das composições e sobre seus entendimentos quanto aos arranjos e produções musicais, convidei os músicos para uma audição comentada aberta ao público, mediante ingressos que custeassem o deslocamento dos participantes.

A partir dessa análise, o próximo subitem se desenvolverá a partir das narrativas dos músicos pesquisados sobre as questões sonoras de suas produções musicais e como as percebem.

5.3 Narrativas dos músicos etnografados sobre a produção musical independente contemporânea e seus (des)ligamentos com o regionalismo rio-grandense

No evento de audição comentada estiveram presentes os musicistas Gabriel Romano, Pirsca Grecco e os integrantes do Instrumental Picumã: Texo Cabral, Paulinho Goulart e Bruno Coelho, juntamente a um público de cerca de dez pessoas. Após apresentar brevemente o andamento de minha pesquisa, começamos a audição. Nela, foram abordadas músicas gravadas pelos próprios musicistas, sendo a grande maioria de suas autorias.

Um dos primeiros temas abordados foi o modo de cantar, essa reflexão direcionada a Pirsca, e discutida entre os demais músicos presentes. Comento sobre como sua forma de execução se diferencia dos modos tradicionais de canto da música regional gaúcha, que comumente apresentam o uso constante de vibratos e impostação vocal. Sobre isso, o artista comenta:

Pirsca: Eu comecei a cantar bastante tarde, antes eu era só da gaitinha, do violão, já tinha esse lance da música. Com vinte e poucos anos, na faculdade já, fui me animar. Um amigo me encorajou, aí fui descobrindo e acho que a voz é um instrumento também que eu venho descobrindo a cada passo. Largar o cigarro foi importante pra cantar, e o contato com a música também, com a teoria da música, é importante pra tu deixar de ser apenas afinadinho e saber que tu tem um instrumento, sabe? E imagino que tenha os registros, tem o *bassoon* e tem o *violin*⁵⁴ entendeu? Eu já usei isso como argumento com o Paulinho, né? Queria que eu cantasse uma música: 'cara, vou ter que cantar no violon, queria cantar no bassoon' **[risos]**. Uma argumentação sobre o tom certo da música. E acho também muito que o canto reflete a geografia do lugar assim. Acho que nas minhas canções a forma de cantar, o fato de não ter o vibrato, remete a pampa, entendeu? A pampa é assim. Colegas ali de São Gabriel em diante já 'aaaa' **[faz vocalize com vibratos]**. Tenho ídolos como Roberto Carlos que não usa vibrato pra cantar, né? Como as cantoras como a Bethânia assim.

Gabriel: Pirsca, eu acho que pra mim isso é o mais importante sabe? As tuas referências, eu acho que é o que difere mesmo.

Pirsca: Escutei muitos cantores brasileiros, cara, meus irmãos mais velhos escutavam, Gal, Bethânia, Gonzaguinha, Milton, coisas brasileiras mesmo, sabe? E isso foi temperando ali a infância, um

⁵⁴ Bassoon e violon são alguns registros do acordeom que modificam o som, alternando quais oitavas são tocadas. Localizam-se acima das teclas, no caso do teclado ou então próximos ao fole ou na parte atrás do acordeão, no caso dos baixos. Os registros mais comuns são: Master (obrigatório, sendo o registro principal, com o som de acordeão), Bassoon, Piccolo, Musette, Clarinete, Bandoneon, Órgão, Violino, Flauta, Flautim, Oboé, Saxofone entre muitos outros, podendo ter até mais de 30 Teclas. (fonte: <http://www.valerio.com.br/valerio25/index.php/2013-01-28-04-13-40/funcionamento-do-acordeon> em 4 de junho de 2018)

pouco das coisas da Califórnia também, enfim, o Renato Russo foi um grande cantor da minha vida assim, do meu gosto musical, eu posso dizer que eu comecei cantando bastante Legião Urbana em boteco assim até começar a gravar minhas músicas. Até difícil, a primeira vez que eu fui cantar uma música minha eu não sabia que voz fazer assim que cantor imitar **[risos]** então foi uma coisa que o mergulho nos festivais me deu também, fui descobrindo assim. Fazer aquele disco do Rillo⁵⁵ foi uma coisa que eu pude brincar com o tom assim, usar outro registro da voz. Saber que no estúdio dá para fazer umas coisas que no palco não dá. Mas bastante essa coisa da geografia, da pampa, do rio passando ali, acho que ajuda a compor o sotaque, sabe? Eu me sinto cada vez mais identificado com essa forma de cantar assim.

Gabriel: Mas outros cantores de Uruguaiiana ligados ao nativismo não cantam como tu?

Pirisca: Cara, o que que eu vou te dizer? O Passarinho⁵⁶ é uma grande referência né, e o Passarinho não sei como desenhá-lo né, um fenômeno, cantava em qualquer tom, qualquer coisa. Teria que dar uma mergulhada na obra e escutar os canários. Eu custo a me enxergar um cantor também né cara. Sou um cara da música, da arte, acabo dando voz a algumas coisas. João de Almeida Neto⁵⁷ é um cantor de Uruguaiiana, Nelson Gonçalves.

Texo: Nosso Gonçalves **[risos]**

Pirisca: eu me sinto fazendo parte dessa história sabe? Me sinto muito no meio dessa confusão que tá sendo escrita, sabe? E isso que tu coloca aí eu me imagino daqui a cem anos, uma moçada estudando: 'Lá no começo do século...'. Bem assim sabe? Então às vezes dá gosto criar a confusão também, sabe? Dentro das regras, né? Que discutam, que procurem um nome: 'O que que é isso? Qual o nome disso? Que ritmo que é?' Às vezes eu me sinto no dever de criar essa confusão. (Entrevista concedida por Pirisca Grecco, Gabriel Romano e Texo Cabral à autora em maio de 2018)

O modo de cantar foi um tema abordado pela etnomusicóloga Elizabeth Lucas (1994) ao acompanhar os festivais nativistas de 1985 a 1988, em que desenvolveu diversas considerações acerca da “identidade sonora” a partir desses eventos. Com a análise da performance vocal dos cantores desse repertório, buscou compreender a significação desse modo de cantar relacionado à formação de sua identidade musical. Apresentando taxonomias como: preservação e inovação, rural e urbano, conservador e progressista, autêntico e alienígena, concluiu que os “compositores, arranjadores, letristas

⁵⁵ Refere-se ao disco gravado somente com composições do poeta Aparício Silva Rillo, já citado anteriormente.

⁵⁶ César Osmar Rodrigues Escoto ([Uruguaiiana, 21 de março de 1949 – Caxias do Sul, 14 de maio de 1998](#)) mais conhecido por César Passarinho foi um [músico brasileiro](#) de música nativista gaúcha, vencedor de várias edições do festival Califórnia da Canção e um dos intérpretes mais aclamados até hoje dentro do segmento regionalista rio-grandense.

⁵⁷ Cantor regionalista natural de Uruguaiiana, que possui trabalho em homenagem ao cantor Nelson Gonçalves, dedicando-se ao repertório do cantor, em paralelo a sua carreira como cantor regionalista.

escolhem signos que julgam apropriados para a codificação do regional em texto e música” (p.142).

Dessa forma, podemos compreender que o não uso desses códigos musicais vocais, neste contexto da música contemporânea do Rio Grande do Sul, apresenta-se como uma ressignificação dessas sonoridades, que, na prática musical de Pirisca, surgem através da influência da música popular brasileira e da forma como compreende a geografia, usando-a como referência e argumentação sobre sua prática musical. É interessante também como fica explícita, na colocação do cantor, sua consciência quanto a atitudes ainda não convencionais, dando a compreensão que entende a história como em constante construção e não presa a tradições.

O compositor Vitor Ramil, no documentário *A linha fria do horizonte* (2014), comenta sobre a forma que compreende a paisagem como conceito para suas milongas:

Uma paisagem limpa onde tem uma casinha na distância. Eu logo imagino, eu visualizo uma harmonia que se repete, um determinado tipo de acorde, um acorde aberto num violão preparado. Aquilo como uma grande planície e uma melodia andando ali numa estradinha que se vai. Ou uma casa ali adiante como um naipe de metais que faz um acorde naquela imensidão. (RAMIL, 2014)

Em pesquisa, Lucas Panitz (2017) discutiu as relações musicais no espaço platino e suas repercussões culturais/identitárias e territoriais, integradas a um imaginário geográfico transfronteiriço. Nessa pesquisa, aborda a forma de cantar do compositor Vitor Ramil, trazendo atenção para suas influências da música popular brasileira, assim como Pirisca Grecco:

Ramil não nega as raízes folclóricas nas quais vai buscar alguns elementos. Ao contrário, ele as reelabora, conferindo-lhes uma sonoridade contemporânea. Como afirma o próprio artista ‘não penso em resgatar uma tradição ou fixar uma forma antiga, mas sim usá-la como raiz para encontrar algo que me diga respeito hoje’ (ZERO HORA, 2010). Para tanto, Ramil usa o recurso de trazer a suavidade do modo de cantar da bossa-nova e a metáfora de buscar confundir o olhar do poeta do campo com o seu olhar urbano. E, uma oficina de literatura ministrada por esse artista em Porto Alegre, afirma que o conceito da colocação da voz em seu disco *Ramilonga*, teve inspiração na suavidade da voz de João Gilberto. (PANITZ, 2017)

No evento de audição, depois de mostrar a Pirisca uma lista de músicas sugeridas para o evento, ele inicia comentando sobre a música *Petiço Mapa*

Mundi (QR code 20), trazendo argumentos que mostram a diferenciação de questões sonoras identitárias ligadas à platinidade, mais especificadamente à Argentina, em contraponto a questões sonoras identitárias brasileiras. Nesse comentário também fala sobre os festivais de composição, onde grande parte de suas músicas foram compostas.



QR CODE 20 Petição Mapa Mundi

Porque o nosso berimbau é mais pro bagual argentino do que pra Bahia, sabe? Então procurar essas coisas. E me encantou a letra, a levada que o César deu, esse compasso composto (não sei se se chama assim), nós chamávamos de cinco oitão, né? É uma música fascinante. E a letra é genial né [recita a letra] aí já levaram a Taipa. A Taipa é uma mini Barranca, que a gente fez há 20 anos, inspirada na Barranca. Ali nasceu 'Compasso Taipeiro', 'Zambita', tantas músicas, 'Jogando Truco', 'Na alma e na voz', nasceu muitas coisas ali, fruto da nossa amizade mesmo, e sempre é temática e não tem júri, a música que ganha é aclamada, todo mundo dá a sua preferida. E essa música nos representou, e essa música teve a sorte de gravá-la de fazer um clip com ela também. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Interessante na colocação de Pirisca a observação sobre o compasso irregular de cinco tempos, que tem sido incorporado recentemente nas composições de artistas que trazem novos elementos sonoros para a música regional gaúcha. Também a letra, que considera “genial” e recita em sua fala, expande o entendimento geográfico construído sobre o gauchismo relacionado à demarcação de fronteiras e à sedentarização, citando e acionando como motivo da composição diversos locais do globo terrestre. Essa narrativa leva a pensar sobre a sensação de fronteira presente na identidade gaúcha, de ligação com o estado natal e a abertura a partir dessas novas visões a outras localidades, e a ligação desses lugares através do oceano (“o oceano é seu elo”), servindo como símbolo unificador.

A historiadora Ieda Gutfreind (2000) expõe que a historiografia oficial gaúcha, referindo-se aos principais historiadores da temática Rio Grande do Sul (Rosa, 1956; Vellinho, 1975) no século XX, possuía uma perspectiva de fronteira sempre ameaçada, que conseqüentemente influenciaria os entendimentos de regionalidade gaúcha na atualidade.

Ideologicamente, ela construiu o discurso da muralha, separando o que, pela própria natureza, é continuidade – a vastíssima área do pampa. Aplicando os conceitos fronteira linha e fronteira zona de Chesneaux (1980, 180-191), reconhecemos que esta historiografia apenas discorre sobre a fronteira linha, na medida em que seus estudos destacam os conflitos entre impérios e após, entre nações independentes, deixando ao largo as aproximações e as trocas que teriam ocorrido entre os dois lados da fronteira, o que, segundo o autor, responderia com o conceito fronteira zona. Foi, pois, a partir do enfoque fronteira linha que os historiadores gaúchos em sua maioria, construíram uma história para o Rio Grande do Sul desde sempre brasileira, cujas origens encontravam-se em Portugal e o seu desenvolvimento vinculado ao restante do espaço colonial lusitano, da América. Neste processo, cunharam expressões que se tornaram recorrentes e são veiculadas até a atualidade; referimo-nos à proposta político-ideológica do pertencimento das terras que atualmente compõem o estado meridional do Brasil como desde sempre, possessões portuguesas. Dentre as máximas justificadoras, apontamos ocupação tardia, espaço vazio, terra de ninguém. Tais expressões encontram-se praticamente, na totalidade da produção historiográfica sul-rio-grandense, simbolizando seus suportes legitimadores. (GUTFREIND, 2000, p.1)

Esses fatos historiográficos, como podemos perceber, influenciaram a construção da cultura gauchesca, marcando os entendimentos sobre as fronteiras e a ligação com o território geográfico. O que vemos a partir dos temas das canções dos artistas contemporâneos é o acionamento de outras localidades, expandindo o olhar e os conteúdos discorridos em letras a outros espaços geográficos. Em outras músicas com autoria do compositor Rafael Ovídio, são desenvolvidos esses temas, que perpassam entendimentos geográficos estanques e localizados na direção de compreensões translocais, como exemplo da Canção Cosmopolita, cantada por Pirisca Grecco e Leandro Cachoeira, integrante do grupo Tambo do Bando, já referido, cujo verso foi usado como título deste trabalho (**QR CODE 21**).



QR CODE 21 Canção Cosmopolita, Pirisca Grecco e Leandro Cachoeira

O compositor Zelito Ramos, citado anteriormente, também possui composição que trata do tema, que discorre sobre compreender a milonga como um símbolo de reconhecimento entre as pessoas, passível de tocar-se em todos os lugares (Milonga de todos os lugares) (**QR CODE 22**).



QR CODE 22 Milonga de todos os lugares, Zelito Ramos

Diversos entendimentos identitários são problematizados e desenvolvidos através das letras das canções. Outro exemplo é a composição *Jeito Gaúcho* (QR code 23), na qual Pirisca discorre sobre sutilezas que fariam parte da identidade gaúcha, diferenciando-a de estereótipos construídos sobre o que representaria o gaúcho.



QR CODE 23 Jeito Gaúcho, Pirisca Grecco e Comparsa Elétrica

Esse meu jeito gaúcho tá no violão
 Em cada fio de bigode, no aperto de mão
 Tá no amargo do mate, tá no afago do catre

Na poesia e na canção (na canção)
 Meu povo encontra aconchego na beira do rio
 A gente sente saudade de alguém que partiu
 O sentimento que trago, sei que não devo chorá-lo
 Devo rí-lo, devemos rí-lo...
 Esse é o meu jeito gaúcho de ser
 Generoso eu sou

Sei que pra colher tem que plantar
 Nesse solo sagrado
 Que um índio nos regalou:
 Foi Deus!
 (Obrigado meu patrão, pelo meu povo e o meu chão)
(Jeito Gaúcho, letra: Pirisca Grecco)

Na audição comentada, Pirisca fala como surgiu a composição da música a partir da letra. Interessante atentarmos para o ritmo e melodias do arranjo em *Jeito Gaúcho*, que lembram o ritmo de salsa. Na fala a seguir, Pirisca discorre sobre como compreendem a divisão de sonoridades no grupo.

Eu escrevi a letra na primeira Barranca que eu fui, o tema era o 'Jeito Gaúcho', e eu fiz a partir de uma conjugação imperfeita, assim... que fala 'eu rilo, tu ris, ele ri'. Eu cheguei na Barranca, quem nos levou foi a família do Cabo Déco⁵⁸, tinha o padrinho dele que era poeta o Vinícius Pitágoras Gomes, eu fiz um verso 'eu pito, tu pitas, ele pita, nós pitamos, vós pitais, Vinícius Pitágoras'. No palco assim e passei toda Barranca, e eu era o 'eu pito, tu pita' só me chamavam assim. Eu não era músico, não tinha carreira, não tinha nada, era um amigo ali da família do Déco e fui convidado para participar do festival, do acampamento, fiquei conhecido assim e fiz uma música conjugando o Rilo, o rio, o rir, essa coisa toda, né? Ela tem essa levada do Miguel Azambuja que é uma levada que eu só faço no violão, quando eu toco com a banda ela fica fragmentada, assim o Duca faz uma coisa, o Rafa outra. É uma coisa que eu senti também quando o Texo entrou na banda a postura do Paulinho também passou a ser de mais harmônica, me parece, sabe? Fico mais uma cama realmente pelo Texo tocar um instrumento que toca só uma notinha de cada vez, pobre do velhinho né, cara? **[risos]** Eu acho tão bonito o Paulinho ter compreendido isso, sabe? Isso acho que formou bastante o sotaque da nossa Comparsa, que a gente também não combina nada, não combina roteiro pra tocar. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Outros temas, além dos comumente desenvolvidos na música regional gaúcha, são acionados e desenvolvidos nas letras cantadas por Pirisca Grecco, como, por exemplo, temas relacionados à cultura afro-brasileira, nas

⁵⁸ Apelido do compositor Rafael Ovídio.

poesias do letrista Tadeu Martins. Em audição, Pirisca comenta sobre a letra de *Mandinga*.

A gente escreveu em um festival como quicumbi [risos]. Eu não sei por que, deve ser por causa dessa mandiga dessa coisa toda que ela fala, do trabalho lá pra conquistar a menina, né? E essa é minha com o Tadeu, um grande parceirão que eu herdei através do Vinícius Brum. (...) Depois eu fiz *Primeira Pedra* com o Tadeu Martins e ele me deu um monte de letra assim com coisa de mandinga, anjo azul, mal olhado, me deu uma série de letras que eu espero um dia poder tá inspirado, tá na mesma atmosfera pra poder parir essa 'session' maravilhosa, instigante. 'Mandinga' participou de um festival em Santa Maria e da Califórnia também. (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Cito os temas ligados à cultura afro-brasileira como muitas vezes antagônicos ao discurso hegemônico sobre o gauchismo, pois, como abordo no segundo capítulo, na identidade gaúcha construída ao longo do século XX, foi negligenciada essa representação, assim como a identidade indígena. O fato dessa composição ter sido inscrita como *quicumbi*, representação ligada à cultura afro-gaúcha da região de Osório, denota o entendimento político de tal feito, e que se subentende como busca pela representação da identidade afro-brasileira ou, nesse caso, afro-gaúcha. O *maçambique* e o *quicumbi* foram difundidos através do movimento litorâneo dentro dos festivais nativistas na década de 1980, como foi abordado no segundo capítulo, servindo como denominações para quando se enseja acionar uma identidade afro-gaúcha. Isso porque o significado de *quicumbi*, trazido na pesquisa da etnomusicóloga Luciana Prass (2013) através de citação de Srenzel Filho (1980, p. 67), é definido como uma formação coletiva, não como um gênero musical: “Quicumbis e Maçambiques eram dois ternos de negros, o primeiro composto por negros crioulos, nascidos no Brasil, e o segundo formado por negros africanos” (Stenzel Filho, 1980 [1924], p. 67 apud PRASS, 2013).

Além do uso de caxixis na composição *Mandinga*, como na apresentação no festival Califórnia da Canção⁵⁹, não é possível reconhecer elementos sonoro musicais da cultura afrobrasileira. Podemos compreender apenas a relação do tema desenvolvido em letra, a partir do conexão feita em

⁵⁹ Vídeo de *Mandinga* em apresentação no festival Califórnia da Canção: <https://www.youtube.com/watch?v=CI19LEKYOYg>

senso comum com as religiões afro-brasileiras e o exercício de sacrifícios de animais como forma de trabalhos para conquistar alguém.

Eu matei uma coruja por isso peço perdão
 Mas foi pra fazer mandinga a bem do meu coração
 E fiz a fomentação não vou dizer as misturas
 Apenas foi com cachaça e uma parte das hachuras
 Tirei três penas do rabo pra fazer meu patuá
 A coruja é muito sábia de certo me ajudará
 Faço xiru com pedido três batidas na cancela
 E um suspiro procurando entrar no coração dela
 Deixa estar com aquela flor
 Mesmo que queira ou não queira
 A mandinga pega ela
 Na próxima sexta-feira
 (Refrão 2x)
 Seja mandê voa voa
 Morena cuñiatay
 Caburé vai lá e busca
 E traz manhada pra mim
 O que eu quero dizer por mais que a sorte nos fuja
 Mandinga não é pecado quando se pela a coruja
 Nesse mundo aparente que ninguém me estende a mão
 Sempre tem um inocente pra salvar um coração
 (Refrão 2x)
 Seja mandê voa voa
 Morena cunha taím
 Caburé vai lá e busca
 E traz manhada pra mim
 (Mandinga, letra: Tadeu Martins, música: Pirisca Grecco)

É importante ressaltar que, segundo a pesquisadora Luciana Prass (2013), os quicumbis e maçambiques são grupos existentes no Rio Grande do Sul desde o final do século XIX (Stenzel Filho 1980 [1924]), como sotaques de Congadas como as que existem em outras regiões do Brasil.

Essas, por sua vez, tratam-se de rituais afro-católicos realizados originalmente por Irmandades formadas no seio do catolicismo colonial, compostas por negros escravos e libertos, algumas das quais conectadas hoje às chamadas comunidades negras remanescentes de quilombos, no sentido contemporâneo do termo. As práticas religiosas afro-católicas não são uma regra entre as comunidades negras, pois algumas enfatizaram outras práticas religiosas ao longo do século XIX e XX (como o Batuque no Rio Grande do Sul e, mais recentemente, os Cultos Evangélicos, para citar dois exemplos) mas, a partir de documentos de historiadores e folcloristas do estado e, nos últimos anos, dos trabalhos de antropólogos e de minha própria etnografia etnomusicológica, proponho a existência de uma rede de Congadas no estado constituída através da circulação de atores sociais (conectados ou não por redes de parentesco), de bens simbólicos e materiais (como instrumentos musicais e cantos, por exemplo), ou ainda, através da constatação de semelhanças e paralelismos de uma mesma estrutura ritual vivida em diferentes localidades, em diferentes tempos (da

segunda metade do século XIX até os dias atuais). (PRASS, 2009, p. 54)

Também sobre essa canção, a partir das problematizações sobre as representações das mulheres nas composições da cultura gauchesca, passo a observar determinadas citações em versos que levam a alguns questionamentos. Na letra dessa canção, por exemplo, há uma narrativa sobre um trabalho para trazer a pessoa amada a partir do sacrifício de um animal, e a afirmação de que esse feito traria a pessoa de forma “maneada”⁶⁰, ou seja, trazer a “morena” mesmo sem a sua vontade. Apesar de levar em conta a liberdade poética que está envolvida nas composições e nos fazeres artísticos, é necessário, ao levantar questões de representações identitárias e de gênero, atentarmos para as formas pelas quais as narrativas artísticas possam colaborar e sustentar ideologicamente determinados pontos de vista conservadores e desiguais⁶¹.

Também sobre os temas da cultura afro-brasileira presentes nas composições dos artistas etnografados, temos a fala de Gabriel Romano, que comenta sobre a composição *Urucungo do Malungo* (ANEXO 1), explicando seu significado:

Urucungo é o berimbau de barriga, o berimbau usado na capoeira. E malungo é como os africanos que vinham pra cá como escravos se chamavam dentro do navio negreiro. Então tem essa temática né, escravos africanos com um instrumento. Aí eu tenho um clipe com um grupo de capoeira lá de Esteio que participa. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em 2018)

Essa composição, na partitura, está definida como milonga, mas Gabriel comenta sobre ter se inspirado em células do candombe, ritmo afro-uruguaio. É comum o trânsito de diversos ritmos em uma mesma música nas composições de Gabriel Romano no trabalho *Doce é a Passagem*, como na composição *A necessidade de se sentir importante*, na qual passa em alguns compassos pelo “choro”, pela “polca” e pelo “jazz do jango”, fazendo uma referência ao jazzista

⁶⁰ “Maneada” refere-se ao verbo “manear” que significa: “1) manear - conduzir com as mãos - fazer com o auxílio das mãos - maneo = ato ou efeito de **manear** 2) maneo de cabeça = acenar com a cabeça” (<https://www.dicionarioinformal.com.br/manear/> acesso em 10 de junho de 2018)

⁶¹ Esta foi uma reflexão surgida no momento da escrita do trabalho, posterior as entrevistas e, devido a isso, o tema não foi debatido com os autores e musicistas executantes.

francês Django Reinhardt⁶². Os diferentes trechos muitas vezes são marcados por mudanças de compasso. Na partitura também são marcados alguns acentos que definem o ritmo e demonstram a importância em representar tais anafonias, também expostas pela sua descrição:



Figura 8 Trecho da composição A necessidade de se sentir importante (Gabriel Romano), dos compassos 65 ao 70

A musical score snippet consisting of two staves. The first staff starts at measure 108 and is labeled 'Jazz do Jango arco' above it. It features a melodic line with various intervals and a dynamic marking of 'f' (forte). The second staff starts at measure 114 and is labeled 'Choro' above it. It begins with a dynamic marking of 'mf' (mezzo-forte) and shows a melodic line with some rests.

Figura 9 Trecho da composição A necessidade de se sentir importante (Gabriel Romano), dos compassos 108 ao 123

A forma através da qual Gabriel hibridiza os gêneros musicais nesse trabalho dá-se através do uso de vários ritmos em uma mesma composição, como é o exemplo de *Urucungo do malungo* e de outras composições, como *A força que orienta* (Anexo 2), um xote que finaliza em uma grande mudança de andamento com tema de caráter circense, e *Doce é a Passagem* (música que dá nome ao álbum), que desenvolve-se em “jazz django” e “chote reggae” (Anexo 3).

⁶² “Jean “Django” Reinhardt (Liberchies, [23 de janeiro](#) de 1910 — Fontainebleau, [16 de maio](#) de 1953) foi um [guitarrista](#) de [jazz francês](#) nascido na [Bélgica](#). Considerado um dos melhores e mais influentes guitarristas de todos os tempos, ele também influenciou vários músicos e inovou ao ajudar a criar o estilo [gypsy jazz](#)” (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Django_Reinhardt acesso em 11 de junho de 2018)

Em um diálogo na audição comentada, Gabriel expõe sobre a busca de compor livremente, fazendo uso dos ritmos, ou códigos sonoros, de diversas culturas musicais como ferramentas para sua composição, conhecimento adquirido, segundo ele, no curso de graduação em composição. Nesse diálogo, ele, Pirisca e Texo argumentam sobre a necessidade dos músicos de submeterem seus trabalhos artísticos a julgamentos, referindo-se aos festivais de música nativista, que possuem regulamentos e triagens onde uma comissão julgadora escolhe quem irá participar, ficando subentendidos seus gostos estéticos. Ressalto também, desse diálogo, a referência que Gabriel faz a uma fala de Texo Cabral, que contribuiu para a forma como atualmente compreende o ato de compor, onde fica também demonstrada a referência de Texo aos músicos dessa geração.

Gabriel: Acho que a minha maneira de compor nesse período do Doce é a Passagem é bem livre mesmo. Lembro uma vez que eu fui tocar em um festival que o Texo era jurado, em Tapes. Aí tu falou pra nós: 'Quando tu for compor não fica pensando no que tu vai fazer, só faz o som, depois vai pensar, depois vai tentar entender' isso foi bem importante assim. (...) Na hora de compor eu acho que é uma coisa tão importante, tão grandiosa pra resumir a composição assim em lucro, em dinheiro. O meu objetivo não é só ganhar dinheiro, é também um autoconhecimento da tua música. Tem tanta coisa, né? Aprender e desenvolver a composição. E colocar as minhas verdades ali, pra depois poder me enxergar, e continuar crescendo como músico, como ser, né? Então na hora que eu tô compondo eu coloco tudo, tudo pra mim é ferramenta, sabe? Eu fiz um tempo de composição na UFRGS, com o professor Wagner Cunha e com o Celso Loureiro Chaves, aí foi muito importante essa vivência que eu tive com eles porque eles diziam que na composição de vanguarda no mundo tudo é ferramenta, não se compõe hoje assim pensando 'ah, eu vou compor então eu vou usar só os elementos do chamamé'. Então tudo pode ser ferramenta, tanto música tonal, como música atonal, nem música atonal serve como um rótulo hoje. Ela é uma ferramenta, eu posso usar elementos da música atonal e tonal na mesma música. E é uma composição livre, e é isso que eu busco. Ali no 'Doce é a passagem' eu tava querendo chegar nesse ponto de compor assim, então eu queria primeiro usar, eu tava testando, né? Minha ideia ali era unir os universos que eu conhecia, sabe? E conseguir casar esses universos de uma maneira que se tornasse interessante pra mim. Então muito legal, hoje em dia eu tô compondo um novo trabalho, tô terminando de compor, que é o da bike⁶³, aí eu cheguei esse resultado que eu queria. Então eu acho que esse trabalho é o final desse ciclo de composição que eu sempre busquei, né? Mas fechou o ciclo, agora eu consegui chegar nesse resultado de compor livremente mesmo e buscar novas estéticas.

⁶³ Gabriel refere-se ao novo disco que está em fase de produção que chama-se 'Equilíbrio dinâmico', cujo tema desenvolve-se sobre a bicicleta.

Pirisca: Isso é um termo bonito, cara, 'música livre', 'compor livremente'. Porque quando tu escreve pra festival tu submete a julgamento, então tu já compromete a liberdade, tu já não é mais tão livre.

Texo: Não adianta tu buscar liberdade, tu tem que ser livre!

Pirisca: Essa espontaneidade que é maravilhosa sabe? E às vezes quando tu te submete a julgamento, compromete toda essa liberdade, né, tchê? Aí talvez até alguns compositores comprometam a sua espontaneidade, né?

Texo: Excesso de objetividade deixa pouco espaço pra arte.

Gabriel: A gente tem mania de mentalizar tudo né? Querer compreender tudo. Mas não é só a mente que manda no nosso ser, né? O coração também, tantas coisas. E se tu tentar entender tudo com a mente assim fica tudo muito mental mesmo, né? Então tentar se conhecer e unir tudo, teus sentimentos, toda tua vida ali, né? Não precisa compreender, sabe? Eu penso assim. A minha maneira de compor hoje é assim. Dessas 12 músicas que eu compus pra esse novo trabalho, tem uma só que eu coloquei na internet que é o 'Equilíbrio Dinâmico', pra ver qual era a reação assim, e foi muito legal porque eu tive uma baita rejeição **[risos]**

Texo: Isso é bom!

Gabriel: Mas também eu já esperava isso, né? E também surgiram coisas muito legais, sabe? Por exemplo, músicos que escutaram assim e se interessaram muito: 'Bah, que linguagem é essa? Quero que tu faça um arranjo para o disco', então pra mim essas coisas são as mais importantes, até as rejeições são importantes, porque ela é uma coisa muito nova mesmo, né? (entrevista concedida por Pirisca Grecco, Texo Cabral e Gabriel Romano à autora em maio de 2018)



Figura 10 Pirisca Grecco e Texo Cabral em audição comentada realizada em maio de 2018 em Porto Alegre, RS.

Foto: Guilherme Becker

Nessas falas também fica explícito como o objetivo de suas obras não é a aceitação do público em si, sendo esta compreendida como uma

consequência e não como o foco principal. Em contrapartida, são colocados outros valores em questão, como o conhecimento pessoal através da música. Também entendo, com certa compreensão por parte dos músicos, a rejeição do público a músicas que subvertam padrões e formas musicais, como é demonstrado na fala de Gabriel, que compreende que sua produção é algo diferente do que já foi feito e que pode causar, sim, estranheza ao público.

Em outro diálogo nessa mesma noite de audição, os demais musicistas também afirmam uma busca por liberdade quanto à criação dos arranjos e das composições, como ficou claro nas composições e na fala de Gabriel Romano. Paulinho Goulart afirma que, em suas práticas, não se detém necessariamente a tentar definir gêneros musicais ou ritmos, fazendo o uso de experimentações de células rítmicas específicas com variações de compasso, por exemplo. Pirisca mais uma vez compara a necessidade dentro da cultura nativista dos festivais, que acabaria por influenciar a cultura gauchesca de maneira geral, em definir os ritmos e acrescentá-los ao lado do nome das músicas nas fichas das produções fonográficas, fato que demonstra a importância que é dada ao gênero musical.

Paulinho: As composições tem cinco do Catêga, duas minhas, uma do Texo e duas regravações, que são regravações de caras que nos influenciam muito assim, que é o Litto Vitale Trio e o Cuarto Elemento⁶⁴, que são sonoridades que a gente gosta né, que nos influenciam. Mas esse lance dos ritmos às vezes o cara chega com uma música no ensaio, agora nós estamos trabalhando músicas novas, né? O cara nem sabe direito que ritmo é a música. O Catêga chegou lá com essa música nova lá, o 'Presente grego', chegou 'acho que é um candombe, mas é em três', **[risos]** e a gente gosta muito de trabalhar com essa variedade de compassos também, trabalhar em 5, em 3, em 7, misturar. Então é bem como eu falei dos arranjos assim, do sotaque. O cara chega com uma música e daqui a pouco cada um vai agregando uma ideia e a música vai se transformando ali, não tem uma ideia muito clara do compositor quando chega 'ah, essa música é um vanerão', não, tudo tá aberto, podemos experimentar, às vezes não rola **[risos]**, mas tem rolado.

Pirisca: Não sei se não é um hábito só nosso ter que nominar um ritmo, ter que colocar entre parênteses, não sei se o resto do mundo faz isso.

Gabriel: Eu toquei em banda de baile que eles conseguiam vender muito baile porque eles tocavam todos os ritmos. (entrevista concedida por Pirisca Grecco, Paulinho Goulart e Gabriel Romano à autora em maio de 2018)

⁶⁴ Cuarto Elemento é um grupo musical uruguaio composto pelos músicos Rubén Mono Izarrualde (flauta), Néstor Gómez (violão), Matías González (contrabaixo) e Horacio López (percussão).



Figura 11 Pirisca Grecco e Paulinho Goulart em audição comentada realizada em Porto Alegre, RS em maio de 2018.

Foto: Guilherme Becker

Como abordado anteriormente, a palavra possui função fundamental sobre as mensagens transmitidas pelos músicos da cena etnografada. Esse tema foi abordado a partir do questionamento aos interlocutores quanto ao uso da palavra em suas composições, seja através da letra ou dos títulos das composições instrumentais. Pergunto a Pirisca sobre a atividade de escrever as letras que canta, que responde:

'Trem da fumaça' é minha, 'Outra campereada' é minha, 'Zambita nueva' é minha, 'Rédeas' é minha e do Túlio. Agora tô fazendo um disco com o Pedro Ribas, muita coisa boa. E nós fazemos as letras juntos cada verso, o Pedro é um cara que não tem vergonha de errar, então ela joga aquele verso que vai somando, sabe? A razão de cada palavra de cada verso, de tudo. Então a última conclusão que eu cheguei assim ó é que nós somos aquele surfista que tá atrás da onda, sabe? Vai ter uma tempestade lá, no mar vai ter uma grande onde e a gente vai assim para os lugares sabe? (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

São evidenciados aspectos que remetem à inspiração quando o músico faz a analogia com a "onda". Nessa fala, Pirisca comenta sobre o trabalho em fase de produção com o poeta Pedro Ribas, outro interessante personagem deste mosaico regional artístico. Pedro tem um primeiro disco lançado, com a produção de Pirisca Grecco, e nele mescla duas culturas

dicotômicas, que são a cultura gauchesca e a cultura negra, tão negligenciada na representação dessa identidade regional alicerçada nos descendentes de europeus.

As composições de Gabriel também são perpassadas pela palavra através do título de suas composições, que ele explica em entrevista:

Pode parecer meio louco o que eu vou falar, mas quando eu comecei a compor o 'Doce é a passagem' foi um momento, agora tô vivendo um outro, que o novo trabalho que eu tô compondo. Eu sempre tentei na hora de compor ser o mais sincero possível e não ter bloqueio nenhum, meio que deixar a música falar, fazer aquilo que eu tô querendo fazer de verdade assim, sabe? E acho que os títulos têm a ver com isso também, sabe? São aquelas coisas que estão lá dentro de mim e eu acho que tem a ver mesmo. E nem sei explicar muito bem. Às vezes parece que tem relação com algo externo a mim, ou muito lá de dentro, eu não entendo. Mas claro que tem a ver com os valores que eu quero passar, né? Tipo 'A força que orienta', tipo: o que me faz pensar assim? O que faz seguir em frente, né? Fazendo esse tipo de som. Ou que força é essa que faz eu compor esse tipo de som que eu não entendo. Qual é 'A suprema verdade sobre as coisas'? Tudo tem uma verdade assim ou muitas verdades, é até uma ironia, não existe na real, né? As músicas são instrumentais né, parecem que elas não dizem muito. Isso é uma coisa que eu quero passar, que a música instrumental também fala muito, também tem muito a dizer. (entrevista concedida por Gabriel Romano à autora em junho de 2017)

Na audição, além das questões abordadas, foram relatadas as formas como compreendem a criação os arranjos e a construção de suas sonoridades. Em diálogo, Paulinho Goulart e Pirisca Grecco discorrem sobre como acontece a criação de arranjos, a partir da divisão das células rítmicas entre diferentes instrumentos da banda, após executarem a composição *Jeito Gaúcho*.

- Paulinho: Na Comparsa a sonoridade e os arranjos vêm muito do que o Pirisca toca no violão. A gente complementa, a gente agrega, muito em cima do que tá ali.
- Pirisca: Pois é, isso aqui eu não toco assim com a banda. O Duca toca esse baixo.
- Paulinho: Observando isso e no momento que a gente entendeu o que que era, a gente vai se dividindo ali né.
- Pirisca: Vai tocando a bola. Isso é importante né? A música tem uma raiz, um nascimento no violão, mas que tem que desmanchar e compartilhar quando convidado todos pra tocarem, sabe? Então a gente vai, e eu tenho tocado bastante com o Texo, o nosso 'Sem Du duo' **[refere-se a formação sem o contrabaixista Duca Duarte]**, e aí eu tenho q tocar dobrado, fazer ritmo também quando não tem a batera, mas o ideal é tocar com a banda, onde essa sonoridade se divide e a gente vai fazendo muito essa leitura de enxergar um compasso, não tocar uns por cima dos outros, mostrar esse loop pra que ele fique claro e aconteça, ele é meio complexo talvez difícil de entender, mas

com a naturalidade que a gente se comportar com ele, vai expor ele bem, né? Então a gente chegou nessa levada, assim com a banda muito. Essa parceria com o Miguel e ele sempre fez os chamarão⁶⁵ dele meio nessa levada, com esse nervosismo assim, e eu gosto dessa levada, faço outras coisas com essa levada também.

- Paulinho: É interessante de dizer também que nós nunca ensaiamos, né?

- Pirisca: nunca ensaiamos. É isso que torna atraente tocar, sabe? Não ter forma, não ter roteiro. (...) É divertido, às vezes eu uso um pedal quando tô com o Godin⁶⁶, o Paulinho faz a leitura, quando tô com o pedal sabe que é um acorde longo é uma coisa de dinâmica, que a gente vai aumentar o nosso espectro na sala né e vai usando essas ferramentas na hora do show. O velhinho **[refere-se ao flautista Texo Cabral]** tem livre trânsito pra pegar a bola no ataque e partir pra cima do goleiro. O Duca vai tocar tudo que o bumbo do Rafa vai tocar ele vai tocar, e o bumbo do Rafa só vai tocar o que o Duca tocar também, isso é um acordo. Se pintar algum acidente assim de um arranjo que não tem no meio da coisa e olhar pro Rafa, no próximo compasso ele vai fazer aquele acidente, ele tava ligado, sabe? Prestou atenção e vai fazer. É uma diversão tocar. E quanto acontece algum erro, algum tropeço, é notícia para um ano inteiro **[risos]**. Vai ter que aguentar o grupo do whats depois, né? Então é uma diversão tocar, um sonho tocar com a banda, a gente faz todo esforço possível pra tocar. (entrevista concedida por Pirisca Grecco e Paulinho Goulart à autora em maio de 2018)

A partir da fala dos musicistas, fica claro como se dá a criação e concepção dos arranjos, buscando uma harmonia de timbres e de frequências, questões importantes para Pirisca, como expôs em entrevista. Também nessa ocasião, comentam de que forma concebem os arranjos e as divisões rítmicas e melódicas, a partir da observação e escuta ao tocarem em conjunto.

Fato muito próximo foi comentado pelos musicistas do Instrumental Picumã a respeito da divisão rítmica. Em suas falas, foi possível compreender a forma que as hibridizações rítmicas são efetuadas, muitas vezes em sobreposições. Em diálogo, Bruno Coelho e Paulinho Goulart comentam como

⁶⁵ Refere-se à “chamarra”, um gênero musical sobre o qual J.C. Paixão Cortes e Barbosa Lessa, no livro ‘Danças e Andanças da Tradição Gaúcha’, desenvolvem que o “nome Chama–Rita foi introduzido pelos colonos açorianos no início da formação do Rio Grande do Sul. A denominação foi assinalada no Arquipélago dos Açores, Ilha da Madeira, Portugal, Santa Catarina, Paraná, São Paulo (variante Chamarrete), Rio Grande do Sul (onde a denominação Chamarrita tornou-se mais popular). Talvez, devido à sonoridade, o nome Chimarrita foi bem aceito pela população gaúcha. Em princípio do Século XIX, a Chamarrita, ou Chimarrita, já era uma espécie de Chotes e Valsa quanto à dança, e uma espécie de havaneira quanto ao ritmo. Acredita-se que a denominação Chamarra, também usada no Rio Grande do Sul, seja uma abreviação de Chamarrita.” (CORTES, LESSA, 1975).

⁶⁶ Refere-se ao violão elétrico da marca canadense *Godin Guitars*, especializada em instrumentos de corda, incluindo [guitarras](#), [baixos](#) elétricos, [ukuleles](#).

se dá a concepção de arranjo e execução da música *Milonguera* (QR code 24), de Texo Cabral:



QR CODE 24 Milonguera, Instrumental Picumã

- Paulinho: Essa música é do Texo, e acho que serve para dar uma exemplificada dessa mistura que a gente usa, né? É Milonguera, começa uma milonga, mas em determinados compassos a gente usa uma passagenzinha do maracatu e do candombe.
- Bruno: Eu vejo também como uma milonga com sotaque de baião.
- Paulinho: Ela é misturada. Na verdade se pensou isso quando tava trabalhando o arranjo da música, a levada. O Miguel até sugeriu isso aí. Chega a ser um compasso ou meio compasso? Meio compasso né, meio compasso milonga e meio compasso baião.
- Bruno: Tocando só nós três aqui eu vi como é difícil tocar sem os outros dois assim. Tem muita coisa que eu faço aqui de acentuação que é só eu e o baixo aqui, e faz uma falta. Nessa eu gravei mais cajon e um shaker junto. Tem uma parte que eu vou para as congas também no candombe.
- Paulinho: O maestro Tasso observou também uma coisa interessante que a gente trabalha muito com a rítmica, que por mais que tenha uma nota longa dos instrumentos solo, como a flauta, por trás tá acontecendo muitas coisas rítmicas. Como aconteceu, que vocês estavam tocando e eu tava acentuando uma outra coisa, que não tava dentro do que vocês estavam fazendo. E a gente tenta desconstruir isso. A gente vai tocar chacareira, no caso a Chacareta, e a gente fica discutindo: mas tu pensa em 3, tu pensa em 6 ou tu pensa em 4, ou tu pensa em 2? Porque daí cada um toca de uma forma, a gente não pensa a chacareira naquela forma tradicional **[mostra a célula básica da chacareira]**. Então essas colcheias a gente vai distribuindo de forma diferente. O Miguel faz no baixo, ninguém toca a célula básica, isso tá no imaginário de todos, a gente vai tentando desconstruir isso aí dividindo essas células. (entrevista concedida por Paulinho Goulart e Bruno Coelho à autora em maio de 2018)



Figura 12 Bruno Coelho e Texo Cabral em audição comentada realizada em Porto Alegre, RS em maio de 2018.

Foto: Guilherme Becker

A outra composição que Paulinho se refere é a *Chacareta*, sua composição em parceria com Zelito Ramos e Felipe Barreto. Essa música também é um exemplo da forma que os ritmos são ressignificados e desenvolvidos em suas composições. A chacareira, ritmo do norte da Argentina, possui uma forma básica, com estrutura harmônica pouco variável. Já nas composições feitas a partir desse ritmo, Paulinho comenta que evita o uso das células básicas, desenvolvendo e dividindo entre os instrumentos outras células rítmicas. A harmonia também desenvolve-se de forma mais elaborada que nas formas tradicionais do gênero/ritmo chacareira como podemos perceber na partitura:

The image shows a musical score for the piece 'Chacarera'. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system starts at measure 15 and includes chords Em7(b5), Eb7(9), Dm7M, and a section labeled 'A' with Dm7(9), G7(13), and Dm7(9). The second system starts at measure 22 and includes chords Bb, G/B, Dm7(9), Em7(b5), Eb7(9), Dm7(9), Bb, G/B, and a first ending (1.) with Dm7(9) and G7(13). The third system starts at measure 29 and includes chords Cm7(9), F7(13), Em7(b5), A7, Dm7M, and a second ending (2.) with Dm7(9) and G7(13). The tempo is marked 'Ritmo de Chacarera'.

Figura 13 Parte A da composição Chacarera (Paulinho Goulart/ Zelito Ramos/ Felipe Barreto) escrita por Paulinho Goulart

Também interessante o diálogo em que Paulinho Goulart e Texo Cabral comentam sobre como pensam o uso de seus instrumentos, acordeom e flauta, de forma conjunta, e como trabalham os intervalos e as tessituras.

Paulinho: A gente se desprende individualmente, de pensar o acordeom e a flauta, e começou a pensar junto, que som traria junto aquela melodia tocada em uníssono, tocada em determinados intervalos.

Texo: E formas de trabalhar. A gente faz uma frase determinada juntos, em momento em resposta, e a gente começa a se acostumar, a antecipar a forma de pensar quase.

Paulinho: E não tem nada definido. Às vezes estamos em uníssono, às vezes vai pra intervalo, a gente fica jogando com essas possibilidades assim.

Gabriel: Qual registro tu costuma usar com a flauta?

Paulinho: Na realidade hoje a gente tem experimentado mais os registros agudos, violin e clarinete.

Texo: Aí eu vou pra uma oitava mais grave, o violin se vai lá pra cima.

Paulinho: Depende da música, da melodia né? No início a gente começou a pensar 'se um tá no grave o outro tem que estar no agudo', depois a gente começou a notar que funcionava os dois na mesma região, por causa disso, porque os dois juntos é um outro timbre, é um terceiro timbre, além da flauta e além do acordeom, né? E hoje a gente tem descoberto uma forma nova aí, ir mais para os agudos, que talvez vá diferenciar um pouco do que a gente usou no primeiro disco. Os intervalos que fazemos são 3ª, 6ª, 4ª, 5ª de acordo com a harmonia, com a tensão.

Texo: Ou a segunda também, pra dar choque. É bom. [risos]

Paulinho: essa questão da harmonia eu acho que, o Catêga que é compositor, eu e ele que trabalhamos mais essas questões

harmônicas, né? A gente procura não pensar a música em um único campo harmônico, vamos dizer... é meio que objetivo, eu e o Catêga já conversamos sobre isso assim. De sempre estar mudando, estar transitando e outros campos harmônicos. Tu vai pegar a *Chacareta* por exemplo, ela é uma música que trabalha em três tons, sem tu perceber que ela modulou e passou por três tons, e na hora de arranjar isso, de montar esses intervalos com a flauta e tal, isso tá ali presente. Esses caminhos que vai fazer a ligação. Pra diferenciar essa sonoridade assim. O Catêga também compõe de uma forma muito dissonante, vamos dizer assim, né? Como a gente tem quatro instrumentos, o baixo, violão ou guitarra, flauta e gaita, a gente estende o acorde a partir do baixo, a gente vai criando camadas e regiões, né? O Categuinha não toca no que é do Tejera, e nós não tocamos no que é do Categuinha. Então nós vamos trabalhando com as extensões dos acordes ali. Então é mais ou menos por aí. (entrevista concedida por Pirisca Grecco, Texo Cabral e Gabriel Romano à autora em maio 2018)

Nesse diálogo fica claro como as escolhas de determinados intervalos melódicos é influenciada pela harmonia, por vezes dissonante, como explicita Paulinho Goulart, pensando a partir de vários campos harmônicos a criação de algumas de suas composições. Também fica evidente o uso de dissonâncias, sonoridades incomuns na música gaúcha tradicional, que limita-se comumente a intervalos de 3ª e 6ª, tanto nos arranjos instrumentais de acordeom e violão, quanto nos arranjos vocais. Na fala do acordeonista também podemos compreender como se dá a divisão dos intervalos harmônicos entre os instrumentos do grupo.

A instrumentação também foi uma questão que se desenvolveu no evento de audição comentada. Pergunto ao percussionista Bruno Coelho, integrante do grupo de Gabriel e do Instrumental Picumã, sobre suas escolhas quanto à instrumentação, que responde:

Bruno: Ah, isso foi bem natural assim, né? Sei lá, já são os instrumentos que eu já toco e a gente foi ensaiando e foi vendo. Isso foi uma coisa bem conjunta assim com a gurizada. Eles tocavam com um baterista antes, né? Inclusive o Pirisca era pra ter sido o primeiro baterista. Aí não deu, sei lá, não morava aqui em Porto Alegre na época, aí entrou outro batera, jazzista. Só que os guris tinham essa vontade, porque o Pirisca ia tocar percussão, né?

Paulinho: Ele levou o trabalho pra essa coisa mais jazz do que a gente imaginava, pra sonoridade que a gente imaginava. Baita batera mas acabou levando essa ideia inicial que a gente queria assim, mais orgânica, mais daqui assim, né? Mais com essa coisa geográfica que é da pampa, que é da Argentina, esse trânsito de influências aqui.

Bruno: Querendo ou não ele deixou um legado, porque eu acabei deixando aquele pratinho com a correntinha **[risos]** só que eu tirei o pé direito do bumbo, eu não uso, né? Não uso os tons, nada de

batera mais, nem caixa. Mas os guris queriam essa coisa africana, né?

Texo: Acho que mais cheia de sotaque.

Pirisca: Mais cosmopolita né? Por que a batera é bem gringa, né? A batera é bem jazz.

Bruno: Aí eu cheguei com essa concepção. Porque eu sou daqui né, nascido e criado em Porto Alegre, então eu tenho outras influências, isso colaborou também. Eu vim de um lance mais samba mesmo, roda de samba.

Pirisca: Aqueles elementos que tu usa no teu set ali, cara, olha quantos povos, quantos países, né? A *conga*, o *cajón*, o *derbak*, o *leguero*, engloba o mundo todo.

Bruno: E tem o pandeiro também. O pandeirinho também tá na música gaúcha aí, né?

Eu: O pandeiro até o MTG aceita.

Texo: É anterior ao MTG.

Paulinho: Falei na batera, dessa coisa jazzística, mas o pai dos Irmãos Bertussi, que era o Doravante Bertussi, ele tocava clarinete, isso em 1940 na Serra e ele tinha uma banda de jazz, com bateria, com sopros, então é uma coisa que também tá presente aqui há muito tempo, né? Não tem porque excluir a batera e dizer que é jazzista.

Bruno: Só que vocês estavam querendo buscar uma estética diferente, né? E aí me convidaram e eu entrei, com o maior gosto, aprendo com os guris até agora.

Paulinho: Quanto ao sotaque, é o sotaque de cada um. Porque a gente não chega com nada escrito, até quem é compositor escreve o tema ali, melodia assim, harmonia assim, mas a gente vai ver o que vai acontecer com o sotaque de cada um, a maneira que o Bruno vai tocar aquela música, e o Texo e o Tejera.

Bruno: Inclusive aconteceu uma coisa engraçada nos últimos ensaios, eu coloquei uma levada que soou como funk carioca, no *Presente Grego*, uma música nova, não tá no disco.

Pirisca: Esse funk carioca tem muito da religião, né? O que deixa ele abrazeirado realmente é o tambor.

Bruno: Essa clave universal, isso é um ritmo chamado *maculelê*. Eu acho ritmicamente muito rico.

Texo: Poesia deixa a desejar, a rima.

Gabriel: Mas representa um povo!

Bruno: Tem verdade, né? (entrevista concedida por Pirisca Grecco, Texo Cabral, Gabriel Romano e Paulinho Goulart à autora em maio de 2018)

Esse diálogo ilustra bem as contradições e entendimentos diversos quanto ao uso de determinados instrumentos, como a bateria, e o significado sonoro que corresponde a diferentes interpretações. A bateria que anteriormente foi referenciada por Pirisca, como trazendo uma compreensão sonora mais cosmopolita, a partir do uso da “sessão rítmica americana”, é substituída, no caso do grupo Instrumental Picumã por percussões de diversos lugares geográficos e universos culturais, como o cajón, o bombo leguero e o derbak.

Um outro tema desenvolvido na audição comentada foi a forma de definir o som realizado por esses artistas contemporâneos. Conversamos sobre a dificuldade em defini-los dentro de um gênero específico, e lembramos como muitas vezes o público busca fazer essas ligações através de memórias e conexões com outras músicas. Sobre isso, Pirisca Grecco coloca:

Às vezes os grupos se representam, né? Nação né, toca o maracatu, o afoxé também, eu descobri que não é o ritmo né? O ritmo é o ijexá. Os grupos se representam, eles têm um prefixo que os representa, né? E talvez a gente não tenha. A gente tem toda nossa discografia e as músicas entre parênteses depois, essa é bugio, essa é outra coisa. Aí tem que vir a Clarissa estudar pra dizer que isso é gaúcho, ou não é, sei lá. A gente debateu no *Entre Autores*⁶⁷ em Santa Maria lá. Cada vez que um puxava uma música nova. O cara que pega o violão e puxa uma música já venceu a maior das barreiras que é a da timidez, da rejeição, sei lá, do medo né? Aí um chegava e dizia: Paralamas? Fito Paez? **[risos]** Isso não ajuda, mas é a necessidade que a gente tem de botar na prateleira, tipo, eu conheço tudo de música, então tu tocar uma música que tu fez agora, que tu inventou agora, e eu digo: Beethoven? **[risos]** (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

Pirisca, quando comenta sobre a definição dos ritmos junto ao nome da música (“entre parênteses depois, essa é bugio”), refere-se a um ato comum nas discografias dos festivais de música nativista, que apresentam ao lado da composição o ritmo ao qual ela se enquadraria, como já foi mencionado. Essa denominação tem grande importância dentro do universo cultural da música nativista, pois, como abordamos, os ritmos são definidores do processo de identificação da música sul rio-grandense. Segundo o musicista, essa discussão atrapalha o processo de escuta e recepção da música composta atualmente, ficando comumente à frente, antes da apreciação, das discussões sobre a legitimidade e a aceitação das obras como gauchescas. Também é interessante, nessa citação, a menção que fazem a mim como pesquisadora, e a forma como me veem em tal função.

Este tema rendeu comentários interessantes na audição, firmando diálogos entre os musicistas e o público presente que se sentiu a vontade para também expor suas opiniões:

⁶⁷ Grupo de compositores da cidade de Santa Maria (RS).

Pessoa do público: Mas eu não acho ruim isso aí, acho que a gente começa a reconhecer influência e começa a discutir aquela linguagem.

Pirisca: Pois é, mas as vezes eu não acho tão saudável, sabe? Eu estou super estimando as minhas prateleiras, sabe? Eu sei onde tá o som dela, que é novo, é autoral, é uma novidade. E assim eu não consigo enxergar como uma novidade. Eu digo 'ah é estilo Paralamas, Titãs'.

Pessoa do público: Por isso eu digo, que vai chegar aquele momento que 'tá, isso não é nada que eu conheço, isso é uma coisa nova'. Porque vem aquela reflexão.

Pirisca: Aí eu acho que retarda o processo, cara. Se a mina me apresenta uma coisa nova eu bato palma 'que massa isso aí, vamo lá tocar'. Já ganhei o tempo de discutir 'ah acho que é novo'. E acho que o gaúcho é muito assim. Ele antes de aplaudir o novo ele pensa assim: 'ah mas essas bota não é gaúcha, esse cabelo...' aí passa-se o tempo e perde-se o tempo, nós tamo há 60 anos assim e não conseguimos aplaudir nunca o novo, cara! Em qualquer coisa.

Texo: Não é nem o novo, o colega.

Pirisca: Outros povos são diferentes, na Argentina tu abre a gaita o cara sai ali batendo palma, desdentado, não interessa, pega a alpargata furada e sai dançando porque o músico é um ser especial, ele é um duende, tem uma coisa especial. A música é transcender o real, a arte é o artificial, não entra nos padrões de: 'ah essa pilcha, que marca, tá bom o som, tá ruim, tá apitando'. A gente é muito crítico, cara. Tu toca de Curitiba em diante termina o shows os caras: 'Tchê, muito obrigada por compartilhar tua arte conosco aqui, obrigada, volta, que honra sabe? Que honra pra nós' E a galera aqui não é assim, porque tu tem que tocar três horas, fazer o cara chorar lá na última música, na Zambita vamos se abraçar, aí o cara: 'Eu não gostava de ti, ein, mas hoje...' (risos) o máximo que tu vai conseguir. É verdade, não queria falar mas é verdade.

Pessoa do público: Talvez tenha essa coisa do gaúcho ainda de não poder sentir, né? 'Eu não sinto nada, eu não quero nada'.

Pirisca: Pois é, é uma dureza. E é uma possessividade também, cara. Se a Elis sai daqui cara: 'ah, drogada', se Kleiton e Kledir saem: 'ah, viado!' o Gaúcho da Fronteira vai lá: 'ah samba', não pode sair daqui cara! (diálogo entre Pirisca Grecco, Texo Cabral e pessoa presente no evento Audição Comentada em maio de 2018)

Nesse diálogo ficam explícitos temas recorrentes entre os músicos do segmento nativista a respeito da recepção do público do estado em relação aos artistas locais. Também é senso comum entre os artistas ligados à música regional a afirmação de que a "música gaúcha não sobe", explicitando a insatisfação com o mercado local que, apesar de ter sido estável durante alguns períodos, não possui abertura e diálogo com outras regiões do país. Essas afirmações nos fazem pensar a respeito da identidade gaúcha construída ter um caráter excessivamente bairrista e autoritário. O diálogo sobre o tema segue da seguinte forma:

Paulinho: Mas foi esse processo que retardou a Tchê Music por exemplo.

Pirisca: Exatamente, e é a levada número um do Brasil hoje.

Paulinho: O Michel Teló lá do Mato Grosso conseguiu gravar vaneira e estourar no Brasil porque não tinha movimento pra trancar ele. Aí hoje todo mundo grava vaneira e faz sucesso e nós tamo aqui.

Pirisca: O cara vai em Uruguaiana e lota o estádio, qualquer batida de vaneira lota o estádio.

Gabriel: O Movimento Tradicionalista que era para difundir a música regional acabou travando também, né? Chegou a um momento de extremismo assim né?

Paulinho: E essa semana vi o lance de um historiador falando que infelizmente o gaúcho acredita numa coisa totalmente inventada né? Pela literatura, que determinados autores criam histórias pra o imaginário de um gaúcho e se adotou aquilo como uma verdade né? E se ignora outras tantas raízes né? Como o churrasco de chão é indígena. (entrevista concedida por Pirisca Grecco e Paulinho Goulart à autora em maio de 2018)

Os interlocutores comentam sobre a expansão da *vaneira* na indústria fonográfica brasileira através da incorporação do ritmo pelo sertanejo universitário. O músico Michel Teló⁶⁸, citado pelos músicos, é um cantor e acordeonista que teve contato com a cultura gaúcha através do Grupo Tradição da cidade de Campo Grande, no Mato Grosso do Sul, estado marcado por uma grande colonização de rio-grandenses, e que conquistou uma carreira internacional com o segmento do sertanejo universitário. Em determinado período, o cantor estudou o instrumento com o acordeonista Oscar dos Reis⁶⁹, bastante considerado no país. O fato a que se referem em entrevista diz respeito à proibição da *tchê music*, por parte do Movimento Tradicionalista Gaúcho, no final da década de 1990, como citado anteriormente.

Sobre isso, o baterista Ricardo Arenhaldt, em palestra já referida anteriormente sobre a música regional, comenta:

⁶⁸ “Michel Teló ([Medianeira, 21 de janeiro de 1981](#)) é um [cantor](#), [compositor](#), [multi-instrumentista](#) e [ator](#) brasileiro. Sendo paranaense de nascimento, mas tendo residido no [Mato Grosso do Sul](#) desde sua infância, já era famoso na cena musical daquele estado muito antes de fazer sucesso nacionalmente.” (fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Michel_Tel%C3%B3 acesso em 11 de junho de 2018)

⁶⁹ Oscar dos Reis é “músico instrumentista, natural de Sertão Santana (RS), iniciou seus estudos de música e acordeom em 1980 com o maestro Antonio Carlos Cunha. Mais tarde, com o objetivo de se aperfeiçoar no instrumento Bayan (versão russa do acordeon), embarcou para Moscou e estudou na Academia Gnëssis com os professores Wiatcheslav Semionov e Friedrich Lips. (...) As apresentações alternam entre solista, duo, trio, quarteto e quinteto. Durante os shows, Oscar interpreta composições próprias e obras de compositores como: Radamés Gnatalli, Astor Piazzolla, Semionov, Zolotariow, entre outros. Ao lado de grandes maestros, como Carlos Kaminsky, Manfredo Schmidt e maestra Claudia Feres, atuou em orquestras do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e São Paulo. Hoje é reconhecido em todo o país, além de ser considerado um dos maiores acordeonistas do Brasil.” (fonte site do músico: <http://www.oscardosreis.com.br/> em 11 de junho de 2018)

Aí no final da década de 1990 surgiu a tchê music, né? Em passo fundo, por um cara da Brahma que resolveu que ia ficar rico. E ele pagou para as bandas fazer um vanerão, né? Que é aquele vanerão com o bumbo e com a caixa. Eu acho que a maioria das bandas ainda tá fazendo isso assim, bandas de baile. Aí entrou aquele lance da Bahia lá, o timbau, aí tinha percussionista baiano aqui tocando vanerão. Aí o que eu noto assim, pessoal de São Paulo, tem grandes produtores em São Paulo, eu acho que o sertanejo pegou essa ideia que era pra nós ter pego e ter feito com uma letra que o Brasil pudesse entender. Só que a grande briga minha lá com os guri mesmo com todo mundo: ‘faz uma letra que os paulistas ouçam e entendam, cara, não dá né?’ (ARENHALDT, Ricardo. PALESTRA BATERIA NA MÚSICA REGIONAL realizada em agosto de 2017)

Na sequência desse diálogo, Pirisca comenta sobre quem seria o público da música regional gaúcha atualmente, partindo da reflexão sobre a audiência, que motivou o movimento dos festivais, os quais, segundo o cantor possuíam alguma ligação com o campo, relacionando-a à parcela pequena da população que tem contato com o ambiente rural atualmente.

E esse movimento dos festivais eu acredito que ele tenha sido criado... a Califórnia surgiu de uma situação de revanche ali, foi após uma desclassificação dos Marupiaras, do Colmar, do Julinho, foram desclassificados porque a música deles foi considerada regional, e era um festival que tinha bolero, tinha forró, tinha música em espanhol, e tinha música dos gaúchos ali, estudantes de medicina veterinária que os pais tinham fazenda. E se criou um movimento que só foram os guris que faziam faculdade e que os pais tinham fazenda, e esse movimento meio que cresceu assim, entendeu? Com essa gurizada que era do campo, um pouco da cidade. E tu vê essas figura hoje ocupando as primeiras filas da Califórnia e que hoje é uma fatia da população que é muitas casas depois da vírgula, entendeu? Quando foi a última vez que o cara pisou no campo, que ouviu o relincho? A realidade é outra sabe? O movimento foi bastante criado nessa situação pra um determinado percentual da sociedade, entendeu? Era quem tinha campo, quem tinha coisa. E moldou ali um comportamento, uma geração, as linhas também se criaram em relação à espontaneidade dos artistas. Teve o Marinho, teve o Gerônimo, que eram uns caras que faziam um som bem espontâneo assim, independente do entre parênteses ali. E quem organizava o festival também ia ter que ir rebolando ‘cara, nós vamo ter que criar uma linha livre, os cara vem voando aqui, olha só’, sabe? Mas não julgavam fora de contexto, sabe? Contam uma história que o Lupcínio⁷⁰ passou uma música na segunda Califórnia, e foi lá e não cantou a música. Chegou lá e ‘a minha música classificou, fala disso e isso, mas eu vou tocar outra aqui’, e ficou: ‘felicidade foi se embora’ uns 5 minutos com o teatro cheio. Abriu mão na competição, nem sabia o que era Califórnia e coisa, né? (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

⁷⁰ Lupicínio Rodrigues ([Porto Alegre, 16 de setembro de 1914](#) — Porto Alegre, [27 de agosto de 1974](#)) foi um [cantor](#) e [compositor brasileiro](#), reconhecido nacionalmente.

Comentando sobre como eram as edições do festival Califórnia da Canção em seu auge na década de 1980, Pirisca traz algumas reflexões sobre o entendimento que se tinha, e sobre os diversos cantores e cantoras que participavam do evento com seus múltiplos entendimentos sobre música e com trajetória em outros gêneros musicais, como o cantor sambista Lupcínio Rodrigues. Pirisca traz o tema da presença feminina nos festivais nas primeiras edições da Califórnia da Canção:

Pirisca: E tem uma coisa curiosa também, das cinco primeiras Califórnicas, três foram vencidas por cantoras mulheres, sabe? No começo sempre teve, as gurias tiveram brilhando. Em algum momento se perdeu essa coisa, não sei, se virou muita indiada⁷¹ ir pra festival, as ajuda eram baixa, ter que dormir em qualquer lugar, daqui a pouco o pai não deixava a guria ir, ou era desconfortável para as gurias irem. A Cecilinha ganhou a primeira, a terceira ganhou a Rosa Maria com Gaudêncio, e a Oristela ganhou a quinta.

Paulinho: começou a se adotar o discurso que gaúcho tem que ser o Martin Fierro, centauro, cavalo...

Pirisca: É um hiato né. Se houver hoje uma ascensão, não é uma conquista, é uma reconquista.

Paulinho: O Conjunto Farroupilha, duas cantoras né?

Pirisca: E minhas tias cantavam também. (entrevista concedida por Pirisca Grecco e Paulinho Goulart à autora em maio de 2018)

No meu ponto de vista, as falas demonstraram certa relativização quanto à não presença de mulheres na música regional gaúcha, servindo como justificativas para essa ausência motivos entendidos como fragilidades do feminino em relação às condições de viagem e estadia para participar dos festivais. Confesso que nesse momento tive um pouco de receio em expor minhas opiniões a respeito e discordar dos interlocutores naquela situação, por mais que eles conhecessem certamente minhas opiniões, por já ter levantado esse tema no blog Gauchismo Líquido, reivindicando acerca da não permissão de mulheres no festival da Barranca, do qual muitos dos entrevistados participam ou participaram em alguma edição. Porém, ainda assim me manifesto falando sobre como o vínculo familiar propiciou a participação das mulheres citadas, o que provoca o seguinte diálogo:

⁷¹ Indiada é uma gíria que refere-se a aventura, viagem ou acontecimento trabalhoso, demorado.

Eu: Mas também tá muito vinculado com o ambiente familiar, né? Que a gente vê que determinadas mulheres participam porque tem o aval de um pai junto, do tio, do namorado.

Pirisca: Porque é muita indiada, tu sabe né? Quantas vezes é dormir no colégio, é ir e passar mal e coisa. Não sei até que ponto, sei que é bastante, já fiz muita indiana, já passei muito trabalho pra tocar em festival, sabe? Bastante trabalho, duro sabe? Então não sei como era as ajuda de custo antes.

Gabriel: Mas as mulher faz isso também. Mulher também faz essas indiada.

Eu: Faz, faz! Só não faz quando não deixam, né? Porque elas estão dispostas a fazer. Eu sou prova, quantas vezes já dormi em CTG.

Pirisca: Eu acho que em algum momento não deixavam, né?

Carolina (pessoa do público): Só a ideia de que a mulher não queria, ou não curtia, era só uma ideia social né, não era uma ideia de fato.

Eu: Exato, perguntaram pra mulher se ela não queria fazer? Estimularam a mulher a fazer?

Carolina: A mulher foi influenciada pela ideia de não fazer, vista como frágil, né?

Eu: Sim, se tu não pode nem sentar do jeito que tu quer imagina ir aos lugares, né? Fora o que significa estar no palco, toda uma conotação social pejorativa. (diálogo entre Carolina, Pirisca Grecco, Gabriel Romano e eu em evento de Audição Comentada em maio de 2018)

Vale destacar aqui a cultura desses festivais fechados nos ambientes da cultura regional gaúcha, como o Festival da Barranca, que proíbem a presença de mulheres. Tal exclusão de participação por gênero denota os lugares estabelecidos culturalmente, que contribuem e reforçam estereótipos de não criação artística às mulheres. Basta observar como a grande parte das composições citadas foram criadas em festivais fechados, que servem como um lugar de laboratório e aprendizado para a composição, que infelizmente é negado às mulheres, fato que facilmente demonstra-se a partir da quase total ausência de mulheres compositoras na música regional gaúcha. Esses festivais propiciam práticas para a composição e experiência musical de forma intensa, como afirmou Pirisca em entrevista:

Nesses festivais, muitos festivais a gente vai atrás da onda, prontos pra desligar os aparelhos e ligar as antenas, reconectar. É tão raro esses momentos né? Que meus avós tinham no campo, sestar na sombra né? De lá pra cá vieram derrubando as árvores, se enjaulando e botando ar condicionado, então são muito raros esses momentos de beira de rio, de mato, de acampar. Eu sou do acampamento, adoro acampar, sair da zona de conforto. É sair da casinha e voltar pra tua roupa de mendigo aquela, teu travesseiro velho, teu edredom. Eu acho que é isso, provar, testemunhar outras atmosferas, deixar levar, buscar. Se te dão um tema melhor, poder fazer diferente do que os outros vão fazer, sabe? (entrevista concedida por Pirisca Grecco à autora em maio de 2018)

A partir destes diálogos foi possível compreender os pontos de vista dos músicos etnografados quanto a suas práticas musicais, tanto em aspectos ideológicos de como compreendem sua profissão, quanto nas maneiras como criam suas obras musicais, constroem os arranjos e exercem suas práticas musicais coletivas. Optou-se, como foi discutido no decorrer do trabalho, por dar voz aos músicos como forma de compreender como articulam-se profissionalmente em práticas musicais relacionadas a questões identitárias sul-riograndenses e como constroem suas narrativas a respeito de tais escolhas sonoras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegar ao final desta etapa da pesquisa remete a pensar nas ideias propulsoras e motivacionais para esta investigação, como uma retomada ao ponto de partida. Desde o contato com o universo de pesquisa da música regional gaúcha, ainda na graduação, passaram-se mais de dez anos de atuação e reflexão sobre esses ambientes culturais. Muitos entendimentos sobre identidades culturais, sobre gênero e sobre a profissão de musicista mudaram nesse período, tais mudanças advindas de contribuições com esse ambiente profissional, que fez parte do meu entendimento, e por meio das pesquisas científicas norteadas por pressupostos da etnomusicologia contemporânea.

Minha ideia inicial no projeto de pesquisa de doutorado tratava da questão de mercado na música regional gaúcha, o principal motor de minhas inquietações. Acredito que ao escolher como objeto de pesquisa alguns musicistas da cena independente do Rio Grande do Sul, pude problematizar tais questões de maneira efetiva, a partir da experiência de vida e profissional dos mesmos nas condições hoje postas em relação ao mercado da música no estado e no mundo. Tais entendimentos contribuíram para uma ampliação da minha consciência como musicista e uma compreensão de classe mais evidenciada a partir das falas dos musicistas sobre realizar seus trabalhos de forma cooperativa, em rede e interconectados, não só com outros musicistas e produtores, mas também com o público.

Pude compreender, através da bibliografia e do diálogo com os musicistas, como se deram os entendimentos sobre essas construções identitárias, relacionadas a suas fases e agentes envolvidos, muitas vezes órgãos e instituições privadas, como o Movimento Tradicionalista Gaúcho, e governamentais, como o Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore. Ao analisar a criação e consolidação de entendimentos sobre uma possível identidade gauchesca, pude aprofundar mais meus conhecimentos sobre a historiografia da música do Rio Grande do Sul, compreendendo melhor seus impasses, conflitos e desenvolvimentos, buscando relacioná-los sempre a fatores e questões sociais, desnaturalizando determinados entendimentos cristalizados sobre tradição, compreendendo-a como um processo dinâmico.

Da mesma forma, aprofundar-me na historiografia da indústria da música no Brasil ao longo do século XX foi extremamente importante para compreender a conjuntura atual e como são dadas certas estruturas de mercado. Uma das constatações mais importantes dessa pesquisa foi perceber a estigmatização que outros estados fora do “eixo Rio – São Paulo” sofreram, ao serem compreendidos como regionais para o mercado brasileiro, ficando à margem de uma hegemonia estética e de mercado. Tal fato, como pude constatar, e que se reflete até hoje, deu-se devido à criação de gravadoras especializadas no segmento regional e direcionadas para classes populares, em parte da segunda metade do século XX. Também importante destacar a discussão e elaboração de leis que visem dar conta dos direitos conexos à música divulgada através da internet, o que nos remete a pensar em arrecadações mais justas e sistemas mais eficazes no futuro.

No período de desenvolvimento da pesquisa, também pude notar algumas mudanças na cena da música local. Surgiram e consolidaram-se diversos grupos e artistas que trazem uma renovação estética à música considerada tradicional gaúcha, além de diferentes entendimentos sobre o mercado da música. Pude perceber também a participação desses grupos em festivais de música e espaços onde antes não adentrava a música de segmento regional, o que demonstra uma ampliação e uma abertura de lugares de atuação a esses grupos que ressignificam suas linguagens sonoras, ampliando assim a escuta de diferentes públicos.

No processo de doutoramento, dividido em dois anos de residência no Rio de Janeiro e dois anos em Porto Alegre, pude apreender maior consciência do significado de fazer pesquisa na área de etnomusicologia e de que forma pode contribuir para a sociedade a partir de uma compreensão da área com atuação mais política e engajada. Desde 2014, quando criei o Gauchismo Líquido, ouvi muitos *feedbacks* quanto à forma que os textos foram recebidos, relatos que comentavam sobre novas maneiras de pensar a partir das reflexões trazidas, que iam desde entendimentos sobre mercado a sobre visões de tradição que não fossem estanques através dos conceitos sociológicos e etnomusicológicos discutidos, como a problematização da questão de gênero na cultura gaúcha. Sobre esse tema ouvi diversos relatos, como os de mulheres que começaram a compor pensando na ausência desse eu-lírico, e

iniciaram uma reflexão mais efetiva sobre seu protagonismo profissional e artístico. Também trazer à discussão o machismo nas músicas tradicionais gaúchas provocou o repensar essas representações. Como exemplo, temos um acontecimento que chegou até mim sobre a não aprovação de uma música em um festival por parte dos jurados a partir das discussões trazidas no blog, devido à letra tratar mulheres de forma ofensiva. Outros temas, como questões sobre o papel do musicista na sociedade atualmente e o negligenciamento da identidade indígena nas representações identitárias do gauchismo causaram debates, compartilhamentos e *feedbacks* interessantes. Este último tema, abordado no blog em texto intitulado “O verdadeiro sangue gaúcho”, foi um dos textos mais compartilhados desde sua publicação em 2016, demonstrando a urgência do tema e a compreensão dos leitores.

Quanto à divulgação da pesquisa para além dos muros da academia, gostaria de ressaltar a importância do diálogo com a sociedade e das ferramentas que hoje temos para tal, como as mídias e canais de comunicação independentes. Além do blog, que foi criado de forma gratuita e chegou nesses quatro anos a mais de 75.000 visualizações, também pude compartilhar sobre as pesquisas em matérias feitas pelos jornais rio-grandenses Zero Hora, Jornal do Mercado, Jornal do Comércio, e o jornal O Globo do Rio de Janeiro, assim como rádios como a Rádio Sul Net, além de palestras como a realizada em programação no Rodeio do Mercosul e para agentes culturais da empresa SESC, entre outros. Também devido a esses trabalhos desenvolvidos no Gauchismo Líquido, fui convidada a escrever quinzenalmente no jornal independente Sul21, de Porto Alegre.

Ainda sobre o processo de doutoramento, vale ressaltar que através dele pude perceber e compreender a função de cada etapa da pesquisa, a importância do aprofundamento em alguns temas históricos, e como o processo de reflexão sobre as informações encontradas nas fontes, e o amadurecimento de tais ideias, se dá ao longo do tempo. Nesse processo, a escrita mostrou-se como um método de organização de raciocínio e clareza fundamental, por mais extenuante que seja, que trouxe grandes reflexões sobre fazer ciência e sobre o desenvolvimento da linguagem como ferramenta de elucidação que permite trazer à tona questões fundamentais para a melhor compreensão do funcionamento da sociedade através das práticas musicais.

Acredito que as grandes transformações culturais levam tempo para acontecer, podendo ser sentidas ao longo de um vagaroso processo. Dessa forma, a partir da análise da geração que atua na contemporaneidade, posso prever esperançosamente bons frutos para o futuro, a partir da atuação de pesquisadores, pensadores e artistas contemporâneos que buscam uma maior igualdade quanto a representações sociais identitárias.

Causou-me alento perceber como visões conservadoras quanto à tradição estão sendo repensadas na contemporaneidade, principalmente em um universo cultural tão marcado por forte conservadorismo. Ressalto também o fato do período social e político de retrocesso que estamos vivendo em nível nacional e mundial, que reflete diretamente na democracia e nos direitos individuais. Essas ressignificações artísticas tratadas no trabalho refletem-se em novos pontos de vista ideológicos, que se expressam através de diferentes compreensões sobre a atividade musical e, por consequência, repercutem e reproduzem-se sonoramente.

Esse foi outro percurso do estudo que gerou diversas reflexões, principalmente sobre a forma de abordar esses novos entendimentos sonoros. A ponderação e problematização sobre formas de análise musical, principalmente da música popular, que abarcassem suas peculiaridades e significâncias, causaram o repensar as formas de análise tradicional. A partir do legado de pesquisadores e pesquisadoras como Ulhôa (1999), Tagg (2011) e Hennion (2011), pude compreender melhor alguns entendimentos sobre a valorização das narrativas êmicas e realmente dar voz aos musicistas pesquisados sem a necessidade de atuar como decifradora dessas linguagens musicais.

A partir da produção de um encontro onde os músicos pudessem discorrer sobre seus entendimentos a respeito de suas práticas musicais, pude colaborar com a criação de narrativas sobre suas próprias práticas musicais, o que julgo mais efetivo do que fazer uma análise que priorizasse a visão da pessoa pesquisadora. Nesse encontro, foram explicitados entendimentos que puderam elucidar as formas pelas quais acontecem as ressignificações musicais. A partir de suas falas, foi possível observar que tais ressignificações são dadas por uso de diferentes ritmos e gêneros musicais numa mesma composição, ou de maneira sobreposta, como nos exemplos dados pelo grupo

Instrumental Picumã. Além disso, essa nova cena demonstrou construções harmônicas diferentes das comumente presentes na música tradicional gaúcha, com composições que transitam em diversos campos harmônicos e que subvertem formas musicais. Também a forma de cantar foi outra característica que se demonstrou, a partir do não uso dos vibratos e da impositação vocal, reconhecidos como duas das principais características da sonoridade compreendida como gauchesca. Por fim, os temas apresentados nas canções, assim como nos nomes das músicas instrumentais, fogem das temáticas tradicionais, que tratavam de ufanismo e exaltação à terra, expandindo e evocando a outras localidades geográficas. A instrumentação também foi uma questão levantada, a partir do uso de instrumentos não aceitos no universo tradicional das músicas dos festivais nativistas, como a bateria. Ao contrário, também foram incorporados instrumentos de diversas procedências, remetendo a outras localidades geográficas e outras culturas.

A partir da fala dos interlocutores, foi possível observar o desejo de conectar-se a diversas culturas e a outros públicos, diferente das visões conservadoras que demarcaram boa parte dos entendimentos em relação ao regionalismo. Também, além de uma maior consciência, perceptível através das falas dos musicistas entrevistados, é possível notar um maior engajamento e protagonismo quanto aos caminhos de suas carreiras, através de planejamentos e atuação como seus próprios produtores.

Trabalhar com este tema incitou-me diversas reflexões sobre minha carreira como musicista, passando por períodos de revisão de conceitos que vão desde o estudo do instrumento, repensando formas tradicionais de ensino que fizeram parte da minha trajetória, até o repensar os lugares e tipos de produção musical que a mim podem fazer sentido, além de trazer estímulo e representação como profissional. Neste período, comecei a compor, o que devo às reflexões advindas da questão de gênero e da consciência sobre a ausência de mulheres compositoras na música regional gaúcha. Para mim, além de ser uma forma de expressão de meus pensamentos, que perpassam a pesquisa e minha trajetória de vida, também pude perceber a necessidade de construir narrativas sobre o feminino na música do Rio Grande do Sul, inspirada no regionalismo. Além disso soma-se ao fato a importância da

representatividade para que outras mulheres se expressem musicalmente e atuem nas mais diversas esferas artísticas.

Em minha produção artística neste período de doutoramento, pude atuar com projeto instrumental em formato quarteto que dialoga com o universo de pesquisa, através de um repertório latino-americano que privilegia compositores contemporâneos do sul do Brasil. Nesse, trabalho evidenciam-se as questões sobre gêneros musicais, ritmos, fraseados e sotaques, evocando a nova escola violinística brasileira que repensa formas de ensino e aprendizagem do instrumento para outros tipos de repertório que não a música tradicional de concerto. Também neste período comecei a ter contato com pedais eletrônicos e controladores de som, desenvolvendo outras sonoridades e linguagens para esse tipo de repertório.

Já minha criação artística como compositora versa sobre o universo da cultura gauchesca, problematizando determinadas questões sobre a tradição, e fazendo usos de elementos simbólicos e códigos sonoros. Em duas das minhas composições em formato canção, apresentadas no mês de maio de 2018 no programa de televisão Galpão Crioulo, abordei temas como a degradação do bioma pampa devido às plantações de eucalipto e às áreas de pastagem, na composição intitulada *Flor Extinta*, e o tema do machismo na cultura gaúcha na composição *Manifesto Líquido*. Na primeira, fazendo uso de dedilhados comumente usados na milonga, busquei fazer uso de metáforas por serem uma característica que julgo presente nas músicas gauchescas. Já na segunda, apesar de apresentar a célula rítmica da milonga, faço uso de trilha eletrônica previamente gravada, que disparo através dos pedais em performance, e letra em partes falada ao estilo rap, como uma forma de desconstrução. Tive a oportunidade de apresentar as composições em diversos eventos na cidade de Porto Alegre neste ano de 2018, em apresentações solo ou em parceria com outras artistas, tendo uma aceitação boa, que demonstra a urgência dos temas em questão. Com isso, passo também a refletir sobre a forma canção como capaz de abarcar um discurso, uma mensagem, e transmiti-la em cerca de quatro minutos, diferente do formato em texto, por onde sempre expus minhas reflexões e pesquisas.

Almejo continuar com a pesquisa, focando nas questões de gênero em música, nas renovações no segmento da música regional e no mercado

fonográfico atual. Pretendo continuar produzindo textos para o blog Gauchismo Líquido sobre esses temas, como também para o Jornal Sul21. Planejo expandir a outras mídias os trabalhos em pesquisa, fazendo uso de podcasts e canais de entrevistas com musicistas contemporâneos. Para isso, também há plano de trabalho com outros pesquisadores que abordam os temas de regionalismo sul rio-grandense, para que possamos dar conta das múltiplas transformações nas mídias e mudanças no mercado fonográfico.

Por fim, concluo esta tese de forma otimista, a partir dos eventos e interligações entre musicistas que tenho observado nos últimos anos em Porto Alegre. Observo muitos trabalhos sendo produzidos de forma cooperativa e emancipadora. No ano de 2018 surgiram diversos projetos que visam à presença e autonomia de mulheres, através de diversas conexões via mídias e criações de coletivos que buscam fomentar a produção autoral independente, alguns focados exclusivamente na questão de gênero. Dessa forma, continuamos produzindo e lutando por um mundo mais justo, nas formas de fazeres que escolhemos atuar, como, com muito orgulho e consciência, a profissão de pesquisadora e musicista.

REFERÊNCIAS

ACIT (gravadora). Disponível em: <http://www.acit.com.br/>. Acesso em julho de 2018.

ADORNO, Theodor. O Fetichismo na Música e a Regressão da audição (1938). In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Os Pensadores – Theodor W. Adorno. Textos Escolhidos*. Tradução de Luiz João Baraúna, revisão de João Marcos Coelho. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

_____. *Indústria cultural e sociedade*. DE ALMEIDA, Jorge Mattos Brito (org.), tradução de Juba Elisabeth Levy... [et al.]. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do nordeste e outras artes*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco/Massangana. São Paulo: Cortez, 1999. p. 23.

AMARAL, Paulo Murilo Guerreiro do. *Estigma e cosmopolitismo na constituição de uma música popular urbana de periferia: etnografia da produção do tecnobrega em Belém do Pará*. 2009. Tese de Doutorado (Pós-Graduação em Música). Instituto de Artes. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ANDERSON, Benedict. *Comunidades Imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

APPADURAI, A. Disjunção e diferença na economia cultural global. In: FEATHERSTONE, M (Org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. São Paulo: Vozes, 1999. p. 311-327.

_____. Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology. In: FOX, R. G. (Org.). *Recapturing Anthropology*. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. p. 191- 210.

ARAGÃO, Pedro de Moura. *O Baú do Animal: Alexandre Gonçalves Pinto e o Choro*. 2011. Tese de doutorado (Programa de Pós Graduação em Música). Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

ARAÚJO, Rosângela de. *Sob o signo da canção: uma análise dos festivais nativistas no Rio Grande do Sul*. 1987. Dissertação de mestrado (Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

ARAÚJO, Samuel. Prefácio: O campo da etnomusicologia brasileira: Formação, diálogos e comprometimento político. In: LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Salvador: Edufba. 2016.

ARENHALDT, Ricardo. *Palestra bateria na música regional*, realizada em agosto de 2017.

AUGÉ, Marc. *Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994.

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

_____. Encarte do disco *Instrumental Picumã*, 2016.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BECKER, Howard S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. Tradução de Marco Estevão e Renato Aguiar. São Paulo: Ed. Pioneira. 1999.

_____. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BENNET, Andy; PETERSON, Richard A. *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2004.

BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BORTOLUZZI, Cristiane Greiwe; MENEZES, Darcielle Paula Marques; BISOGNIN, Edir Lucia; LISBÔA, Maria da Graça Portela; BARROS, Mariana Osorio. Do tradicional à customização: a representação feminina no programa televisivo Galpão Crioulo. *Anais do Encontro Panamericano de Comunicación*. Córdoba, Argentina. 2013.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: Fumproarte/Secretaria Municipal de Cultura, 1998.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil Braga. *Festivais da canção nativa do RS: a música e o mito do gaúcho*. 1987. Dissertação de Mestrado (Antropologia Social). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

BRUM, Leticia Morales. *Juntos, o primeiro disco gaúcho independente*. In: XI ENCONTRO ESTADUAL DE HISTÓRIA. 2012 disponível em: http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1346275304_ARQUIVO_JUNTOSoprimeirodiscogauchoindependente.pdf Acesso em julho de 2018

BUTLER, Judith. Fundamentos contingentes: O feminismo e a questão do pós modernismo. Tradução: Pedro Maia Soares. *Cadernos pagu*. v. 11, p.11-42, 1998.

CABRAL, Texo; COELHO, Brunho; GOULART, Paulinho; GRECCO, Pirisca, ROMANO, Gabriel. Audição comentada realizada em maio de 2018. Acervo pessoal.

CANCLINI, Néstor García. *Consumidores e cidadãos. Conflitos multiculturais da globalização*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995. p. 272.

_____. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. 4ª Ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

CARVALHO, J. A. L. L. Os alicerces da folia: a linha de baixo na passagem do maxixe para o samba. 2006. Dissertação de Mestrado. Instituto de artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

CERTEAU, M de. *A invenção do cotidiano: 1, Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CITRON, Marcia Judith. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.

CLIFFORD, James. Sobre a autoridade etnográfica. In: GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

COOLEY, Timothy J. Casting shadows in the field: an introduction. In: BARZ, Gregory F.; COOLEY, Timothy J. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. Nova York: Oxford University Press, 1997.

CÔRTEZ, João Carlos D'Ávila Paixão. *Suplemento musical do Manual de danças gaúchas*. 1955.

_____. *Festa na querência (sobre folclore gaúcho)*. Porto Alegre: Garatuja, 1959.

_____. *Terno de Reis - Cantigas do Natal gaúcho*. Porto Alegre: Garatuja, 1960.

_____. *Folclore musical do pampa: Música e letras*. Porto Alegre: s./e., 1960.

_____. *Gaúchos de faca na bota - Uma dança alemã no folclore gaúcho*. Comissão Gaúcha de Folclore, 1966.

_____. *Danças e andanças da tradição gaúcha*. Porto Alegre: Garatuja, 1975.

_____. *Aspectos da música e fonografia gaúchas*. Porto Alegre: Represom, 1984.

_____. (org.). *Folk, festa e tradições gaúchas*. Porto Alegre: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, s./d.

_____; LESSA, Luís Carlos Barbosa. *Manual de Danças Gaúchas: Com Suplemento Musical e Ilustrativo*. Porto Alegre: Irmãos Vitale, 1955.

COUGO JUNIOR, Francisco A. *Canta meu povo: uma interpretação histórica sobre a produção musical de Teixeirinha (1959-1985)*. 2010. Dissertação de Mestrado (História), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. A Historiografia da “Música Gauchesca”: Apontamentos para uma história. *Rev. Contemporâneos: Revista de Artes e Humanidades*. Porto Alegre, n. 5, maio-outubro, p. 1-23, 2012.

CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, v. 32, n. 1, winter, p. 8-27, 1994.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DE MARCHI, Leonardo. Indústria Fonográfica e a Nova Produção Independente: o Futuro da Música Brasileira? *Comunicação, Mídia e Consumo*. São Paulo, v. 03, n. 7, p. 167-182, 2006.

_____. O significado político da produção fonográfica independente brasileira. *E-Compós*. Brasília, v. 9, agosto, p. 2-21, 2007.

DE MARCHI, Leonardo. *Transformações estruturais da indústria fonográfica no Brasil 1999-2009: Desestruturação do mercado de discos, novas mediações do comércio de fonogramas digitais e consequências para a diversidade cultural no mercado de música*. 2011. Tese de Doutorado (Comunicação e Cultura). Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

_____; ALBORNOZ, Luis A.; HERSCHMANN, Micael. Novos negócios fonográficos no Brasil e a intermediação do mercado digital de música. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 279-291, 2011.

_____. Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital. *Revista EPTIC*, v. 14, n. 2, p. 1-22, 2012.

DOSSE, François. L’art du détournement. Michel de Certeau entre stratégies et tactiques. Paris, *Esprit*. Éditions du Cerf, n. 283, março-abril, p. 206-222, 2002.

DUARTE, Colmar. *A Califórnia da Canção Nativa do RGS*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

EAGLETON, Terry. *Ideologia: uma introdução*. Tradução de Luís Carlos Borges e Silvana Vieira. São Paulo: UNESP; Boitempo, 1997.

FABBRI, Franco. A theory of musical genres: two applications. *Popular Music Perspectives*. International Association for the Study of Popular Music (IASPM), p. 52-81, 198.

_____. "Browsing music spaces". *Conference of the International Association for Study of Popular Music*. 1999. Disponível em: <http://www.mediamusicstudies.net/tagg/others/ffabbri9907.html>.

FERREIRA, Clarissa. Campeirismo musical e os festivais de música nativista do sul do Brasil: a (pós) modernidade (re) construindo o "gaúcho de verdade". 2014. Dissertação de mestrado (Musicologia/Etnomusicologia). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. Diário de campo. Acervo pessoal.

FINNEGAN, Ruth. *The hidden musicians: making music in an Englishtown*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

_____. Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo. *Revista Transcultural de Música*. n. 6, 2002. Disponível em: <http://www.metro.inter.edu/facultad/esthumanisticos/ceimp/articles/Por%20que%20estudiar%20la%20musica-Reflexiones%20Ruth%20Finnegan.pdf> Acesso em julho de 2013.

FONSECA, Juarez. A música regional gaúcha – Anotações para uma História. *Cadernos de história*. Porto Alegre: Memorial do Rio Grande do Sul, 2008.

FONSECA, Natália. Comunicação, moda e identidade na construção da imagem de Shana Müller: a representação da prenda contemporânea no Instagram. 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Comunicação Social – Relações Públicas). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

FONSECA, Orlando. Nativismo: novas trilhas (?). In: QUEVEDO, Julio. *Rio Grande do Sul, 4 séculos de História*. Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1999.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FRADIQUE, T. *Fixar o movimento: representações da música rap em Portugal*. Lisboa: Dom Quixote, 2003.

FREHSE, Fraya. *Ô da rua: o transeunte e o advento da modernidade em São Paulo*. São Paulo: Edusp, 2011.

FREIRE FILHO, João; FERNANDES, Fernanda Marques. Jovens, espaço urbano e identidade: reflexões sobre o conceito de cena musical. In: FREIRE FILHO, João; JANOTTI JR., Jeder. (Org.). *Comunicação e música popular massiva*. Salvador: Edufba, p. 25-40, 2006.

FREITAS, Carminha de. *Gildo de Freitas: O trovador dos pampas*. Porto Alegre: Renascença, 2004.

FREITAS, Décio. O Gaúcho: o mito da produção sem trabalho. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

FRIEDMAN, J. Americans Again or the New Age of Imperial Reason? Theory, culture and society. London, *Sage*, v.17, n.1, 2000.

_____. *Cultural Identity and Global Process*. USA: Sage Publications, 1994.

FRITH, Simon. *Performing rites: on the value of popular music*. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

GAUCHISMO LÍQUIDO (blog). Disponível em: <http://gauchismoliquido.blogspot.com.br/>. Acesso em julho de 2018.

GEERTZ, Clifford. Ethos, Visão de mundo, e a análise de símbolos sagrados. In: *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GEMA, Projeto. <https://www.projetogema.com.br/> Acesso em junho de 2018.

GIDDENS, Anthony. *As Consequências da Modernidade*. 2ª Ed. São Paulo: UNESP, 1991.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. São Paulo. *Revista de Antropologia*, v. 46, n. 2, p. 445-476, 2003.

_____. Alteridade e experiência: antropologia e teoria etnográfica. *Etnográfica*, Vol. X (1), p. 161-173, 2006.

GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo*. Porto Alegre: Tchê, 1983.

GOMES, Rodrigo Cantos Savelli. Os percursos da etnomusicologia feminista nas últimas quatro décadas: uma visão de dentro por Ellen Koskoff. Florianópolis. *Revista de Estudos Feministas*. v. 24, n. 2 May./Aug., 2016.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos (Org.). A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

GOULART, Paulinho. Entrevista concedida à autora em agosto de 2017. Acervo pessoal.

GRANT, Catherine. Key Factors in the Sustainability of Languages and Music: A Comparative Study. *Musicology Australia*. 33:1, p. 95-113, 2011.

GRECCO, Pirisca. Entrevista concedida à autora em maio de 2018. Acervo pessoal.

_____, ROMANO, Gabriel. Entrevista concedida à autora em maio de 2018. Acervo pessoal.

GREEN, Lucy. *Music, gender, education*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

GUATTARI, Félix. *Revolução molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

GUILBAULT, J. On Redefining the “Local” through World Music. In: POST, J. (Org.). *Ethnomusicology: A Contemporary Reader*. New York & London: Routledge, 2006, p. 137-146.

GUTFREIND, Ieda. Revisões historiográficas na temática da fronteira sul-riograndense: historiadores municipalistas na prática da oralidade. *Anais Eletrônicos do IV Encontro da ANPHLAC*. Salvador, BA. 2000

HALL, Stuart. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (org. e trad.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, p. 103-133, 2000.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 1992. Tradução de Tomás Tadeu da Silva, Guacira Lopes Louro. 11ª ed., 1ª reimp. – Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitas e locais na cultura global. In: FEATHERSTONE, M. (Org.). *Cultura Global: nacionalismo, globalização e modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 251-266.

HENNION, Antoine. Pragmática do gosto. *Desigualdade & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio*, n. 8, jan/jul, pp. 253-277, 2011.

HENRIQUES, Mariana Nogueira; LISBÔA, Flavi Ferreira. Mulheres nos especiais Bah!: identidade gaúcha e representação feminina. Porto Alegre, *Revista Intexto* (UFRGS), n. 39, maio/ago., p. 80-102, 2017.

HERSCHMANN, Micael. *Nas bordas e fora do mainstream musical: tendências da música independente no início do século XXI*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2011

_____. *Lapa, cidade da música. Desafios e perspectivas para o crescimento do Rio de Janeiro e da indústria da música independente nacional*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.

HOBBSAWN, Eric. *Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. Introdução: A Invenção das Tradições. In: HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence. (orgs.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

IANNI, Otávio. *Teorias da Globalização*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1996.

INGOLD, Tim. That senough about ethnography! *Journal of Ethnographic Theory*. v. 4, n.1, p. 383-395, 2014.

JACKS, N. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

_____. *Mídia nativa: indústria cultural e cultura regional*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998. 3ª ed. 2003. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/jacks-nilda-midia-nativa.html> Acesso em 2 de julho de 2018.

LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de Antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed.34, 1994.

LESSA, Luiz Carlos Barbosa. *Cancioneiro do Rio Grande, letra e música*. São Paulo: Ed. Seresta, 1962.

_____. *Nativismo: um fenômeno social gaúcho*. Porto Alegre: Secretaria Municipal da Cultura, 2008.

LOPES, Cícero Galeano. Califórnia da Canção Nativa do RS: Uma tentativa de esboço para reflexão. Uruguaiana. *Hífen* (PUCRS). v. 12, n. 22-23, I-II sem. p. 33-42, 1987.

LOPES, Israel. *Teixeirinha – O Gaúcho Coração do Rio Grande*. Porto Alegre: EST/Fundação Vitor Mateus Teixeira, 2007.

LUCAS, Maria Elizabeth. Brasilhana: the making of a transcultural musical sign. *Trans. Revista Transcultural de Música*. Sociedad de Etnomusicología, España. n. 8, dezembro, 2004.

_____. Identidade Sonora. In: GONZAGA, Sergius et al. (Org.). *Nós, os Gaúchos*. 1ª ed. Porto Alegre: Editora da Universidade, v. 2, 1994, p. 139-143.

_____. *Gauchos on Stage: Regionalism, Social Imagination and Tradition in the Festivals of Música Nativa, Rio Grande do Sul, Brazil*. 1990. Tese de doutorado. Austin (EUA), University of Texas.

LÜHNING, Angela; TUGNY, Rosângela Pereira de (Org.). *Etnomusicologia no Brasil*. Editora: Edufba, 2016.

KARTOMI, Margaret J. The processes and results of musical culture contact: a discussion of terminology and concepts. *Ethnomusicology*, v. 25, n. 2, p. 227-49, 1981.

KOLBERG, Richard. *Música e identidade: um olhar documental da cena musical independente no rio grande do sul*. 2016. Trabalho de conclusão de curso (Comunicação Social – Relações Públicas), Departamento de Ciência e Comunicação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria.

KOSKOFF, Ellen. *A Feminist Ethnomusicology: Writings on Music and Gender*. Chicago: University of Illinois Press, 2014.

MAIA, Mário de Souza. *O Sopapo e o Cabobu: etnografia de uma tradição percussiva no extremo sul do Brasil*. 2008. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música.), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. MARQUES, Sabrina de Matos. *Festivais Nativistas: Patrimônio cultural do rio grande do sul?* 2011. In: *XIII Encontro de Pós-Graduação*, 13, 2013. Pelotas.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Argonautas do Pacífico Ocidental. (Introdução)*. São Paulo: Abril Cultural, 1976 [1922].

MANN, Henrique. *Som do Sul: a história da música do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Tchê!, 2002.

MARCON, Fernanda. *O primeiro lugar vai para...: por uma abordagem antropológica sobre festivais de música e gêneros musicais. Antropologia em primeira mão – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina*. Florianópolis, Programa de Pós Graduação em Antropologia Social (UFSC), v. 128; 22cm, 2011.

MARCUS, George E. O que vem (logo) depois do “PÓS”: o caso da etnografia. *Revista de antropologia*. São Paulo (USP), vol. 37, p. 7-34, 1994.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MERRIAM, Allan P. *The Anthropology of Music*. Evanston, IL: North western University Press: 1977.

_____. Basongye musician sand institutionalized social deviance. *Year book of the International Folk Music Council*. Vol. 11, p. 1-26, 1979.

MINAS, Vitor; LOPES, Israel. *Pedro Raymundo*. Porto Alegre: Tchê!, 1986.

MORIN, Edgar. "Não se conhece a canção" In: *Linguagem da cultura de massas*. Tradução de Sebastião Veloso e Hilda Fagundes. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973. p. 143-156.

NOGUEIRA, Isabel. Ciberfeminismo, teias, ruídos e ativismos. *Revista Linda*. n. 2, ano 5, 2018 Disponível em: <http://linda.nmelindo.com/2018/05/ciberfeminismo-teias-ruídos-e-ativismos-estrategias-artisticas-feministas-colaborativas/> Acesso em 3 de julho de 2018.

_____, FONSECA, Susan Campos (Orgs.). *Estudos de gênero, corpo e música: abordagens metodológicas*. Goiânia/Porto Alegre: ANPPOM, 2013.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. Entre representações e estereótipos: o tipo gaúcho como expressão na música gravada no século XX. In: GOLIN, Tau; BOEIRA, Nelson; GERTZ, René (Diretor do volume) (orgs.). *História Geral do Rio Grande do Sul – República: da Revolução de 1930 à Ditadura Militar (1930-1985)*. Passo Fundo: Méritos, 2007, v.4. p. 505-526.

OLIVEN, Ruben. *A parte e o todo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORTAÇA, Pedro. <http://www.pedroortaca.com.br/release>. Acessado em junho de 2018.

ORTNER, Sherry. Is Female to Male as Nature Is to Culture. In: ROSALDO, Zimbalist; LAMPHERE, Louise (Orgs.). *Woman, Culture, and Society*. Stanford: Stanford University Press, 1974, p. 67-87.

OURIQUE, João Luis Pereira. A visão patriarcal na cultura regionalista gaúcha: "morocha" e "morocha não". *Revista Chasqui*, v. 43, n. 2, novembro, pp. 73-83, 2014.

PANITZ, Lucas. Redes musicais e [re]composições territoriais no Prata: por uma Geografia da Música em contextos multi-localizados. 2017. Tese de doutorado (Programa de Pós-Graduação em Geografia), Instituto de Geociências, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PELINSKI, Ramón. *Etnomusicología en la edad posmoderna*. 1997. Disponível em <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm> Acessado em maio de 2014.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

PLESCH, Melanie. Demonizing and redeeming the gaucho: social conflict, xenophobia and the invention of Argentine national music. *Journal Patterns of Prejudice*, Volume 47, p. 337-358, 2013.

PRASS, Luciana. Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa : um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil. 2009. Tese de Doutorado (Programa de Pós-Graduação em Música), Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

_____. *Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa: musicalidades quilombolas do sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora Sulina, 2013.

RAGO, Margareth. *Epistemologia Feminista, Gênero E História. Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998.

RAMIL, Vitor. *A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep, 2004

REIS, Nicole Isabel dos. Remixando Teixeira – Uma análise antropológica sobre a construção da imagem pública do “Gaúcho Coração do Rio Grande”. 2010. Tese de Doutorado (Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RIBAS, João Vicente. Nelson Coelho de Castro e a tensão comunicativa da Canção brasileira. *Revista Fronteiras da Unissinos*. NO PRELO

RIBEIRO, Djamila. *O que é lugar de fala?* Belo Horizonte (MG): Letramento; Justificando, 2017.

RIBEIRO, G. L. Cosmopolíticas. In: *Postimperialismo: Cultura y Política en el Mundo Contemporáneo*. Barcelona: Gedisa, 2003. p. 17-35.

RICARDO, Militão de Maya. Indústria fonográfica no RS: um futuro possível. *Revista FAMECOS*. Porto Alegre, nº 9, dezembro, 1998. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3013> Acessado em junho de 2018.

RIETH, Flavia. AUGÉ, Marc. Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papius, 1994. (Coleção Travessia do Século). *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre, ano 1, n. 2, jul./set., p. 270-271, 1995.

ROSA, Othelo. A formação do Rio Grande do Sul. In: PILLA, Luiz. *Fundamentos da Cultura Rio-Grandense*. 2ª série. Porto Alegre: Imprensa Universitária UFRGS, 1957, p.11-30.

ROMANO, Gabriel. Entrevista concedida à autora em junho de 2017. Acervo pessoal.

_____. Entrevista concedida à autora em agosto de 2017. Acervo pessoal.

SAHLINS, M. O 'pessimismo sentimental' e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um 'objeto' em via de extinção (segunda parte). Rio de Janeiro. *Mana*. v. 3, n. 2, p. 103-150, 1997.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba (1917-1933)*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

SANTI, Álvaro. Canto livre?: o nativismo gaúcho e os poemas da Califórnia da Canção Nativa do Rio Grande do Sul. 1999. Dissertação de Mestrado (Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SANTOS, Luana Zambiazzi dos. A Casa A Electrica e as primeiras gravações fonográficas no sul do Brasil: um estudo etnomusicológico sobre a escuta e o fazer musical na modernidade. 2011. Dissertação de Mestrado (Música), Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

SARKISSIAN, Margaret. *D'Albuquerque's Children: Performing Tradition in Malaysia's Portuguese Settlement*. Chicago: Chicago University Press, 2000.

SEEGER, Anthony. *Porque cantam os kisedjê*. SP: Cosac & Naify, 2015.

_____. *Why Suyá sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2004 [1987].

SILVA, Marciano Lopes e. Do regionalismo à latinoamericanidade. 1994. Dissertação de Mestrado (Letras), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

STAGGEMEIER, BORTOLUZZI, BARROS, LISBÔA, 2016. A moda sem fronteiras: do regional para o global. In: DA ROSA, Carlos Alberto Garcia, LISBOA FILHO, Flavi Ferreira (org.). *Política, médio y identidade em regiones fronterizas*. Posadas, Argentina: Ed. Universitária Universidad Nacional de Misiones, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, UFSM, 2016. 1 e-book.

STEFANI, Gino. A theory of musical competence. *Semiotica*, v. 66, n. 1-3, p. 7-22, 1987.

STOKES, M. Music and the Global Order. *Annual Review of Anthropology*. v. 33, p. 47-72, 2004.

STRATHERN, Marilyn. *O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia*. Campinas: Ed. Unicamp, 2006.

STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. *Cultural Studies*. v. 5, n. 3, Oct., 1991.

_____. *Accounting for Culture: Thinking Through Cultural Citizenship*. Ottawa: University of Ottawa Press, 2005.

_____. Cultural Scenes. *Loisir et société/Society and Leisure*, vol. 27, no. 2, Autumn, p. 411-422, 2004.

TAGG, Phillip. Análise musical para “não musos”: a percepção popular como base para a compreensão de estruturas e significados musicais. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 23, p. 7-18, 2011.

_____. Musicology and semiotics of popular music. Versão virtual extraída em 19/1/2004 do site oficial do autor: www.tagg.org, originalmente publicado na *Revista Semiotica*, v. 66, n.1/3, p. 279-298, 1987.

TAYLOR, T. A Riddle Wrapped in a Mystery: Transnational Music Sampling and Enigma's 'Return to Innocence'. In: LYSLOFF, R; GAY, L. (Org.). *Music and Technoculture*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2003. p. 64-92.

TEJERA, Miguel. Entrevista concedida à autora em junho de 2017. Acervo pessoal.

TERESINHA, Mary. *A gaita nua*. Porto Alegre: Rígel, 1992.

TITON, Jeff Todd. Music and Sustainability: An Ecological Viewpoint. The Bamberg: Department of Ethnomusicology, Otto-Friedrich-University. *World of Music* [special issue], v. 51, n. 1, p. 119-137, 2009.

THOMPSON, John. *Ideologia e Cultura Moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa*. Tradução do grupo de estudos sobre Ideologia, Comunicação e Representações Sociais da Pós Graduação do Instituto de Psicologia da PUCRS. 6ª Ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. *Contemporânea*, Vol. 3, no 2, Julho/Dezembro, p. 181-196, 2005.

_____. Gêneros Musicais e Sonoridade: construindo uma ferramenta de análise. *Revista Ícone* (UFPE), v. 10, n. 2, 2008.

TURINO, T. *Nationalists, Cosmopolitans, and Popular Music in Zimbabwe*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2000.

ULHÔA, Martha Tupinambá. A análise da música brasileira popular. In: *Cadernos do Colóquio*. p. 61-68, 1999. Disponível em: www.tagg.org. Acesso em 9 de junho de 2018.

VEDANA, Hardy. *A eléctrica e os discos gaúchos*. Porto Alegre: SCP, 2006.

VELLINHO, Moysés. *Capitania D'el rei, aspectos polêmicos do RS*. 2ª ed. Porto Alegre: Globo, 1970.

_____. *Fronteira*. Porto Alegre: Globo, 1975.

VICENTE, Eduardo. A música independente no Brasil: uma reflexão. In: *XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. 2005.

_____. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. *Revista E-Compós*, v. 7, p. 1-19, 2006.

_____. Chantecler: uma gravadora popular paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 87, setembro/novembro, p. 74-85, 2010.

_____. Segmentação e consumo: a produção fonográfica brasileira 1965-1999. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, jan./jun., p. 103-121, 2008.

_____; DE MARCHI, Leonardo. Por uma história da indústria fonográfica no Brasil 1900-2010: uma contribuição desde a Comunicação Social. *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 3, v. 1, jul./dez., p. 7-36, 2014.

VILHENA, Luis Rodolfo. *Projeto e Missão. O Movimento Folclórico Brasileiro, 1947-1964*. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getulio Vargas, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. "O nativo relativo". *Mana*, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 1, abril, 2002.

YÚDICE, George. *A Conveniência da Cultura: usos da cultura na era global*. Tradução de Marie-Anne Kremer. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

ANEXO 1

Urucungo do malungo

Milonga

Gabriel Romano Gonzalez

Musical score for "Urucungo do malungo" in 2/4 time. The score consists of eight staves of music. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The piece is marked with various dynamics and articulations:

- Staff 1: *ff* (fortissimo)
- Staff 2: *rall.* (rallentando), *p* (piano), *f* (forte), *mf* (mezzo-forte)
- Staff 3: *f* (forte)
- Staff 4: *mp* (mezzo-piano), *mf* (mezzo-forte)
- Staff 5: *p* (piano)
- Staff 6: *f* (forte)
- Staff 7: *f* (forte), *mf* (mezzo-forte)

The score includes several musical features:

- Staff 2: A *rall.* marking with a dashed line under the first four measures, followed by a *p* marking and a *f* marking.
- Staff 4: Triplet markings (*3*) over the 10th and 11th measures.
- Staff 5: A *mp* marking with a slur over measures 34-36, and an *mf* marking at the end of the staff.
- Staff 7: Triplet markings (*3*) over the 64th and 65th measures.

2
Urucungo do malungo

72

80

88

96

102

112

p

122

f

130

Urucungo do malungo

3



ANEXO 2

A força que orienta

Xote

Gabriel Romano Gonzalez

Lento

mf

a tempo

p *f* *p*

Moderato

mf

pizz. *arco*

6

13

18

23

28

32

37

2 A força que orienta

42

f

pizz.

46

5

50

ANEXO 3

Doce é a passagem

Jazz

Gabriel Romano Gonzalez

Musical score for "Doce é a passagem" in 4/4 time, featuring various dynamics and articulations. The score is written in a single system with multiple staves.

The score begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 4/4 time signature. The first staff contains a whole rest.

The second staff starts at measure 9 with a *pizz.* (pizzicato) instruction and a *p* (piano) dynamic. It features a melodic line with eighth and sixteenth notes, ending with a triplet of eighth notes marked *f* (forte) and *arco* (arco).

The third staff starts at measure 13 with a *p* dynamic, followed by a *f* dynamic, and ends with a *mf* (mezzo-forte) dynamic. A *Jazz Diango* instruction is present above the staff.

The fourth staff starts at measure 18 with a melodic line.

The fifth staff starts at measure 21 with a melodic line.

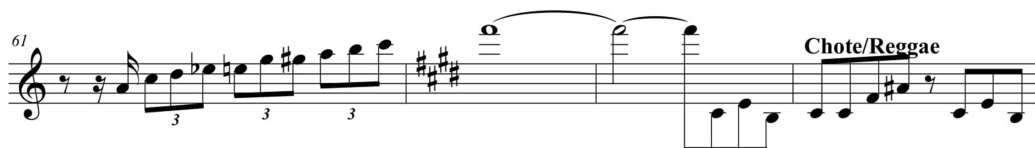
The sixth staff starts at measure 26 with a *f* dynamic, followed by a *p* dynamic. It includes a *arco* instruction and triplet markings.

The seventh staff starts at measure 31 with a *f* dynamic.

The eighth staff starts at measure 38 with a *mf* dynamic and a triplet marking.

2

Nova



Nova

3

77

81

84

Jazz Django

88

arco

93

97

Improvise

100

103

4

Nova

